

Poéticas del sujeto, cartografías de lo humano. La contribución de la Ilustración europea a la historia cultural de las emociones
Nuria Sánchez Madrid (ed.)

serie
investigación



EDICIONES
COMPLUTENSE

Poéticas del sujeto, cartografías de lo humano. La contribución de la Ilustración europea a la historia cultural de las emociones

Poéticas del sujeto, cartografías de lo humano. La contribución de la Ilustración europea a la historia cultural de la emociones

Nuria Sánchez Madrid (ed.)

Prólogo de María José Villaverde

Epílogo de Concha Roldán Panadero



EDICIONES
COMPLUTENSE

PRIMERA EDICIÓN: ENERO 2018

© 2018 De los textos: sus autores
© 2018 Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

ISBN: 978-84-669-3564-7

ISBN (PDF): 978-84-669-3565-4

Depósito Legal: M-34732-2017

Diseño de cubiertas de la colección

Ken

Impresión

Grafo S.A.

Avda. Cervantes, 51

E-41970 Basauri (Vizcaya)

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa, expresa y por escrito del editor.

Printed in Spain

Índice

- 9-13 Prólogo. La doble cara de las Luces
MARÍA JOSÉ VILLAVERDE
- 15-19 La Ilustración plural. Presentación del volumen
NURIA SÁNCHEZ MADRID
- I. PAISAJES DE LA SUBJETIVIDAD
- 23-44 Chardin o el alma en un cesto de fresas salvajes
GUILLERMO DE EUGENIO PÉREZ
- 45-67 El dualismo razón-emoción en el ballet del Siglo de las Luces. Noverre,
Diderot y otros Ilustrados
IBIS ALBIZU
- 69-82 El combate de las emociones: el Platón de Victor Cousin frente a los
herederos de Condillac
JOSÉ MARÍA ZAMORA CALVO
- 83-102 Lessing: fábula y ortopedia humanista
RICARDO GUTIÉRREZ AGUILAR
- II. PATOLOGÍAS DE LA CONCIENCIA
- 105-129 Mentira, publicidad y ocultamiento en la filosofía práctica de Kant
GUILLERMO VILLAVERDE LÓPEZ

- 131-149 «La seule forêt qu'on appelle société». *El sobrino de Rameau* como
sismógrafo antropológico y social
NURIA SÁNCHEZ MADRID
- 151-165 Sombra y conciencia: el desfundamiento del sujeto (romántico)
ANA CARRASCO CONDE
- 167-184 Símbolo o síntoma. Melancolía y vocación artística en el *Anton Reiser*
GERMÁN GARRIDO MIÑAMBRES
- 185-201 Imágenes de la locura, la normalidad y el elogio de la estupidez de Jean
Paul
LAURA HERRERO OLIVERA

III. EMOCIONES POLÍTICAS

- 205-229 De la avidez insaciable a la cooperación. Pasiones y razón en la filosofía
política de Hume
GERARDO LÓPEZ SASTRE
- 231-255 Emociones y consecuencias políticas en el pensamiento de Turgot y
Ferguson
PALOMA DE LA NUEZ; ISABEL WENCES
- 257-276 Madame Helvétius y Sophie de Grouchy, impulsoras de la Revolución
francesa
RICARDO HURTADO SIMÓ
- 277-279 Epílogo. Ampliando el foco de las Luces
CONCHA ROLDÁN

Prólogo. La doble cara de las Luces

MARÍA JOSÉ VILLAVERDE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Subjetividad, emociones, pasiones, sentimientos son términos que se repiten en los títulos de los trabajos que integran este volumen. Y, sin embargo, no son palabras muy usuales para referirnos a un pensamiento, el de las Luces, que tradicionalmente se ha descrito como frío, analítico y dominado por la razón. Un pensamiento guiado por el afán de pensar por sí mismo, de cribar las creencias religiosas establecidas, las ideas políticas convencionales, las concepciones científicas tradicionales, las costumbres, la moral... La conocida divisa kantiana *sapere aude* animaba sin duda a los *habitués* de uno de los salones más emblemáticos del movimiento que Jonathan Israel bautizó como «ilustración radical», el de la rue Royale, donde el barón d'Holbach reunió a sus anfitriones dos veces por semana durante un cuarto de siglo. Pero no excluía los placeres que proporcionaba una mesa de platos refinados y de vinos exquisitos¹.

No parece que la razón estuviera reñida con los placeres para la elite ilustrada parisina, hedonista y amante del *bon vivre*, siempre en busca de emociones que quebraran su rutina. ¿Pero eran en verdad los integrantes del salón de d'Holbach representativos de las Luces (radicales) francesas e incluso de las Luces *tout court*, como se ha dicho? ¿Cómo era en realidad la sociedad de los salones dieciochescos?

Con frecuencia se olvida que las Luces no son necesariamente sinónimo de un pensamiento diseccionador que excluye toda nota de pasión y de sentimientos. Y que la razón ilustrada es más que un bisturí que disecciona la sociedad y el propio individuo, troceándole en busca de sus partes últimas,

¹ Philip Blom recoge en su *Gente peligrosa. El radicalismo olvidado de la Ilustración europea* un menú representativo de lo que eran las cenas en casa del barón, que nos ayuda a comprender sin gran esfuerzo los quejumbrosos lamentos de las indigestiones de Diderot.

como pretendía Hobbes. Y que esa sociedad de fingimiento, que oculta sus sentimientos tras máscaras, de depredadores sin alma a la conquista de víctimas inocentes como los personajes de la novela de Choderlos de Laclos *Les liaisons dangereuses*, solo es una faceta de la realidad. Pues la razón ilustrada no está exenta de emociones, por más que se quieran camuflar.

Tal vez el prototipo de ilustrado que mejor responde a estos parámetros sea Montesquieu, un aristócrata que repartía su tiempo entre los salones parisinos (no el de d'Holbach, que es posterior) y su residencia de La Brède, en Burdeos. Su carácter mundano, su gusto por la conversación y su fineza de hombre de mundo parecen ir unidos a una falta de emotividad en sus relaciones afectivas, que se observa no solo en su matrimonio de conveniencia, amistoso y correcto², sino en su restante y libre vida sentimental. Parece como si, desde muy temprano, Montesquieu hubiera decidido -y esto es muy visible en esa especie de autobiografía que son sus *Pensées*- desconfiar de los arrebatos del corazón.

Un distanciamiento que, según confiesa en la edición de 1758 de sus obras, proyectó en su protagonista de *Las cartas persas*, Usbek, como si la estabilidad y la capacidad de razonar exigieran insensibilizarse ante el amor. «He previsto sus consecuencias –escribe Usbek- y lo he destruido». Pero esa pretendida insensibilidad de Usbek no excluye sentirse devorado por la pena y los celos. La capa de contención y reserva con la que Montesquieu reviste a su personaje, y con la que se recubre a sí mismo, esconde posiblemente sus miedos y su temor a la mujer.

A Montesquieu se le identifica con *El espíritu de las Leyes*, el gran tratado que inaugura la Sociología política y que le encumbró, y tal vez también con *Las cartas persas* pero se olvida con frecuencia que es asimismo el autor de *Le Temple de Gnide*. Ese pequeño poema en prosa publicado en 1725, cuatro años después de *Las Cartas persas*, es un canto a la sensualidad y al amor, donde el deseo no conoce fronteras.

Pero Montesquieu no es el único ilustrado que escribe poesía erótica. En 1765, Jean-François Marmontel, un seguidor de Voltaire, redactó un poema erótico, *La Neuvaîne de Cythère*, que fue incluido posteriormente en sus *Obras póstumas*. Y antes, en 1736, Crébillon hijo había publicado *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*, de título significativo, que narra las aventuras libertinas de M. de Meilcour, el modelo del Valmont de *Les liaisons dange-*

² Aunque no se conserva ninguna de las cartas que dirigió a su poco agraciada mujer.

reuses, de 1782. Son solo unos ejemplos de la revolución sexual³ del siglo XVIII, que culminará con el marqués de Sade. ¿Y no son los desenfrenos del marqués lo opuesto a lo que solemos entender por «razón ilustrada»?

No cabe por lo tanto descartar, al referirnos a las Luces, el término de «razón apasionada» que se utiliza en uno de los capítulos del presente volumen. Ambos ingredientes, aunque combinados en distintos porcentajes, figuran en los pensadores ilustrados. En Montesquieu, por ejemplo, preside la razón, aunque, subterráneamente, bulla un volcán de emociones. Por el contrario, Diderot se entrega en cuerpo y alma a la vida: «Perdono todo lo que está inspirado por la pasión», porque solo el placer nos saca de la nada. Aunque es verdad que dicha entrega no anula los dictados de la razón y que su desafío a las convenciones tiene límites. Si bien es cierto que posa para Van Loo en 1767 sin peluca y sin empolvase la cara y que mantiene una relación con Sophie Volland, su amante y cómplice intelectual, que dura desde 1755 hasta su muerte en 1784, mantiene la discreción y no rompe su compromiso con su mujer, Toinette, una vendedora de lencería de ideas convencionales.

«Hay un trocito de testículo en el fondo de nuestros sentimientos más sublimes y de la ternura más refinada» escribe a Sophie Volland. Es bueno aquello que nos permite vivir apasionadamente sin hacer daño a los demás. Pero, como señala en *El sueño de D'Alembert*, la mente puede querer una cosa y el cuerpo, la parte no sometida a la razón, puede pedir otra completamente diferente y arrastrarnos en dirección opuesta.

Pero no solo en los *philosophes* razón y sentimientos conviven con más o menos fricciones; las novelas más exitosas del siglo XVIII están cuajadas de emociones. Refirámonos a tres de las más editadas: *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), *Les incas ou la destruction du Pérou* de Marmontel (1777), y *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1787).

Saint-Pierre, admirador de Rousseau, escribe un relato de amores desgraciados que apela al corazón y convierte el sentimiento en el elemento clave,

³ El término de «revolución erótica» (Jonathan Israel) alude a la liberación sexual alentada, entre otros autores, por Radicati, Meslier, Morelly, d'Argens y Diderot, quienes consideraban el deseo sexual, cualquiera que fuese la forma que adoptase, un impulso natural tanto en hombres como en mujeres. Criticaban la castidad, aceptaban la homosexualidad, reclamaban el divorcio, y negaban que la obtención del placer sexual fuera del matrimonio pudiera tacharse de perversidad o delito. Estos autores soñaban con una sociedad moral y sexualmente más permisiva, donde hombres y mujeres pudieran satisfacer sus deseos sexuales, como reclamaba en 1773 Diderot en el *Suplemento al viaje de Bouganville*. El teólogo alemán Carl Friedrich Bahrdt, estudiado por John Christian Laursen, llegó incluso a afirmar que la satisfacción sexual era un derecho natural, lo que ni siquiera contemplan hoy nuestras declaraciones de derechos.

hasta el punto de que Flaubert le rendirá homenaje en su *Madame Bovary* (1856), presentándonos a su protagonista Emma leyendo la novela. *Los incas* de Marmontel es una crítica feroz del fanatismo religioso cristiano y de la colonización de América, que anticipa el ataque posterior de Diderot en la edición de 1780 de la *Historia de las dos Indias*. Pero lo adereza con el relato inventado de los amores sacrílegos de Alonso de Molina, el conquistador «bueno», con una sacerdotisa del templo del Sol. La pasión torrencial que los une –muy poco ilustrada según los cánones habituales– trasciende todo tipo de barreras, étnicas, sociales, religiosas y morales y, sumada al relato de las masacres de los conquistadores «malos», inspiró «diluvios de lágrimas».

Y, por último, llegamos a Rousseau, el inclasificable. Como el Jean-Jacques que escribe las *Confesiones*, los *Diálogos* y las *Meditaciones (Ensoñaciones) del paseante solitario* no encaja en el esquema predeterminado de *ilustrado* que los historiadores hemos creado, tendemos a etiquetarlo de pre-romántico. Así se salvan los obstáculos y se preservan las construcciones teóricas. Porque el Rousseau con un punto masoquista, a quien los bofetones de Mademoiselle Lemercier provocaban arrebatos de placer, o al que la policía de Venecia detuvo por exhibicionista, o el que escandalizó a la aristocracia parisina con la narración de sus confesiones, ¿no transgrede la racionalidad que hemos asignado a los ilustrados y no se resiste también a plegarse a los moldes, aunque no escriba poesía libertina ni se pueda incluir entre los escritores licenciosos, y tenga poco que ver con Sade? Por no hablar del Rousseau que apela a la conciencia y al sentimiento interior como guías de la acción, frente a la razón. ¿Tenemos que etiquetar a Rousseau de irracionalista y, por ende, de anti-ilustrado o de pre-romántico para que el esquema nos siga cuadrando?

Tal vez sea Jean-Jacques el autor que nos permite ahondar más en este tema y *La Nouvelle Héloïse* la obra que más pistas nos puede ofrecer. Dos de los personajes de la novela, Saint-Preux y el ateo Wolmar, son dignos representantes del racionalismo. Sorprendentemente Rousseau colma a Wolmar de elogios: sabio, razonable y alejado de vicios y pasiones, nos recuerda la imagen del ateo virtuoso con la que Pierre Bayle y Voltaire describen a Spinoza. Y, sin embargo esa personificación de la razón vive, según Rousseau, lleno de remordimiento y angustia porque carece de algo tan esencial como la «prueba interior», la que procede del corazón.

¿Sentimiento frente a razón o sentimiento más razón? ¿Cabe hablar de un Rousseau irracionalista?

En su *Lettre à M. de Franquières*, el ginebrino escribe una frase inquietante y provocativa: es razonable no ser demasiado racional porque la razón puede engañarnos pero la conciencia no. Si la distancia con Descartes es manifiesta, tal vez tendríamos que preguntarnos si Rousseau no se acerca peligrosamente al pietismo del siglo XVIII. ¿No se aproxima demasiado a Mme de Guyon, Miguel de Molinos e incluso Fénelon cuando en *Emile* y en la *Lettre à C. de Beaumont* habla de aniquilar la razón? Porque, aunque la conciencia, «ese instinto divino», juez infalible del bien y del mal (*Emile*), sea en principio un aliado de la razón ¿no la acaba desplazando? ¿No terminan la Julie de *La Nouvelle Héloïse* y el vicario saboyano de *Emile* por apartar la razón? Los éxtasis, los estados de contemplación y de abandono, las iluminaciones y las uniones místicas salpican sus obras *Le Verger de Mme la baronne de Warens*, la *Lettre à Malesherbes*, la «Fiction ou Morceau Allégorique sur la Révélation», *Emile*, *La Nouvelle Héloïse*, *Les Rêveries*, etc. Y, aunque Rousseau invoque la conciencia en ayuda de la razón, al final parece predominar la fe. Es así como el vicario saboyano acaba por apelar a los milagros.

La pregunta a la que abocamos es si la Ilustración, definida generalmente por la separación entre el ámbito del conocimiento, gobernado por la razón, y el de la religión, regido por la fe, aúna ambas esferas o, si por el contrario, consiste esencialmente en que la razón se desliga de la fe (Spinoza). Así se ha considerado durante mucho tiempo y se ha concebido a la ilustración parisina, materialista y atea, heredera de Spinoza y representada por Diderot, como el modelo por excelencia. Pero los estudios más recientes sobre las Luces parecen cuestionar esta interpretación. Tal vez se llegue a la conclusión de que la Ilustración fue un movimiento más ambiguo, donde razón y sentimiento y razón y fe convivieron más de lo que se ha supuesto.

La Ilustración plural. Presentación del volumen

NURIA SÁNCHEZ MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Los trabajos que integran el presente volumen comenzaron a tomar forma en el marco del proyecto de innovación educativa, *Emociones políticas y virtudes epistémicas en el siglo XVIII: Innovación en la enseñanza de Humanidades*, concedido por el Vicerrectorado de Calidad de la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 2016/17. Las jornadas de trabajo y los seminarios programados en el seno del mencionado proyecto contribuyeron a definir las cuestiones y enfoques temáticos que conforman las tres secciones del volumen, así como a incrementar el interés por explorar lo que podría calificarse de puntos ciegos en la valoración hegemónica del fenómeno intelectual que viene a llamarse Ilustración. Los diferentes capítulos han concedido prioridad al estudio de autores aún hoy poco conocidos del contexto ilustrado europeo, como es el caso de Adam Ferguson, Karl Philipp Moritz, Jean Paul Richter o Ludwig Tieck, de la misma manera que abundan los planteamientos que renuevan la imagen algo sesgada que generalmente solemos manejar con respecto a autores de sobra conocidos como Denis Diderot, Gotthold Ephraim Lessing, Anne Robert Jacques Turgot o David Hume. Contribuir a ampliar el horizonte de lo que suele entenderse por pensamiento ilustrado impulsó desde el primer momento esta empresa colectiva, a lo que debe sumarse la vocación interdisciplinaria visible en no pocas de las contribuciones, en las que la construcción de mapas categoriales entra en diálogo con teorías acerca de la danza, el diseño de paisajes conceptuales elige como base material la pintura dieciochesca francesa y el análisis de obras literarias como *El sobrino de Rameau* de Diderot, el *Elogio de la estupidez* de Jean Paul, *Anton Reiser* de Moritz o *El rubio Eckbert* de Tieck sirven de plataforma para reflexionar sobre la presencia de lo patológico en la concepción del sujeto y el mundo en el siglo XVIII.

La primera sección del volumen *–Paisajes de la subjetividad–* despliega desde puntos de referencia tan variados como la pintura de Chardin, el ballet d’action de Noverre, la edición e interpretación de Platón de Victor Cousin y las fábulas de Lessing una pluralidad de planteamientos acerca de los elementos constituyentes del sujeto y las condiciones de su propia narratividad, con una decidida voluntad de revisión de la asociación entre el movimiento ilustrado y la concepción del sujeto en los términos de absoluta transparencia y autonomía. Frente a esta última noción desprovista de matices, Guillermo de Eugenio (Universidad Complutense de Madrid) ilustra con ayuda de algunas pinturas de Chardin la capacidad de la pintura para dibujar itinerarios que nada tienen que envidiar en efectividad y provecho conceptual a posiciones teóricas como la de Spinoza. La capacidad del pincel para adentrarse en el corazón de las cosas, desvelando la potencia de la dimensión fantasmática de los objetos que nos rodean, reivindica una asunción de la inmanencia como modo de ser en el mundo más coherente justamente con la pluralidad y riqueza que lo constituye. La contribución de Ibis Albizu (Universidad Complutense de Madrid) reflexiona sobre la interacción entre razón y pasión que pone en obra el modelo de danza defendido por Noverre frente a las fórmulas mecánicas del ballet más ortodoxo en el siglo XVIII francés, manifestando una conexión poco trabajada aún con las ideas estéticas de Diderot. Ambos trabajos manifiestan la dependencia que las prácticas artísticas mantienen con respecto a la construcción conceptual, y viceversa, abriendo paso a una revisión de las fronteras de la teoría que cuenta con un archivo importante en el siglo XVIII. Las contribuciones de José María Zamora (Universidad Autónoma de Madrid) y Ricardo Gutiérrez Aguilar (Universidad Complutense de Madrid) abundan en la vertiente más pedagógica acerca del retrato que cabe hacer de lo humano en la Ilustración, tomando como eje, por un lado, la crítica del empirismo de autores como Condillac realizada por Cousin con ayuda de la historia de la filosofía y concretamente de pensadores como Platón y Kant y, por otro, el diálogo entre la condición humana y la animal propiciado por las fábulas de Lessing. Se trata de apuestas divergentes acerca de la definición de lo humano, entendida desde la autoridad de las ideas absolutas en el caso de Cousin y de alguna manera constantemente disuelta por Lessing, cuyo interés principal no conduce tanto a preconizar la centralidad orgullosa de la persona cuanto a reconocer en los otros, incluidos los animales, seres sintientes capaces de mejorar el uso de las facultades humanas.

Una de las líneas más marcadas del análisis general propuesto por el volumen es sin lugar a dudas el hincapié en la locura como contracara de una ima-

gen excesivamente optimista de la conciencia que suele identificarse como divisa de la Ilustración. Pertenecen a este apartado *–Patologías de la conciencia–*, el que reúne mayor número de trabajos del volumen, la lectura de Guillermo Villaverde (Universidad Complutense de Madrid) sobre la necesidad de la disposición del dicente a la sinceridad para el desarrollo de una auténtica comunicación según el modelo trascendental de racionalidad en Kant, de donde pueden extraerse importantes consecuencias para la comprensión de su propuesta de enjuiciamiento moral del obrar. Por su parte, Nuria Sánchez Madrid (Universidad Complutense de Madrid) presenta, en diálogo con las interpretaciones de Hegel, Foucault y Azúa, una novela de original factura como *El sobrino de Rameau* de Diderot en los términos de una exposición de la sinrazón y arbitrariedad que se mantiene latente bajo la aparente «normalidad» de la sociedad del Antiguo Régimen, respondiendo al imperativo de develamiento irrenunciable para la visión materialista de este autor. Los capítulos de Ana Carrasco-Conde (Universidad Complutense de Madrid), Germán Garrido (Universidad Complutense de Madrid) y Laura Herrero Olivera (Universidad Complutense de Madrid) conciernen de manera más directa al diagnóstico filosófico y literario de la patología mental, ocupándose centralmente de autores como Ludwig Tieck, Karl Philipp Moritz y Jean Paul Richter. En la obra de Tieck, la especialista en Schelling y el Idealismo alemán, Ana Carrasco-Conde, reconoce la formación de una *Zirkellinie*, emparentada con la formación de «infiernos horizontales» y la emergencia de «presencias irreales», en los que la autora se ha adentrado con manifiesto provecho en los últimos años y que tanto caracterizan al pensamiento del *Sturm und Drang* y del Primer Romanticismo, constituyendo una de las principales líneas de fuga del proyecto ilustrado. Germán Garrido arroja luz sobre la divergencia de criterios presentes en la exhibición literaria de la melancolía en *Anton Reiser*, exhibida *in actu exercito* de la mano de una trama que esboza una anti-novela de formación, frente al distanciamiento literario operado por Goethe en su *Werther*, presente como un elemento más de la trama en la obra de Moritz. Finalmente, Laura Herrero Olivera nos aproxima a una figura compleja como la de Jean Paul, especialmente sensible a la incidencia sobre el sujeto de realidades reacias a la salvación por el concepto, así como a la potencia de un nihilismo que asedia la existencia con preguntas sin respuesta, cuya voz se pierde en la infinitud de un desierto mundano. De esta manera, el desvarío y la subversión aparecen como una senda propicia para la identificación de dimensiones inasumibles y detestables de la realidad producida por la acción humana, al tiempo que preparan para la aceptación de una densidad inasequi-

ble a la explicación racional, que rodea como un halo inmanente la totalidad de la vida.

La última sección del volumen *–Emociones políticas–* se centra en la evaluación del papel desempeñado por afectos y emociones en el pensamiento ilustrado, dirigiendo la atención especialmente a su impacto sobre la formación de posiciones políticas comprometidas con la igualdad, la justicia y la fraternidad. En esta parte del trabajo se enmarcan los capítulos de Gerardo López Sastre (Universidad de Castilla-La Mancha), que contribuye a reconocer en el planteamiento humeano de la cooperación social una auténtica trampa mediante la cual el egoísmo aprende a superarse a sí mismo, una propuesta que no ha perdido un ápice de actualidad en nuestros días. El capítulo redactado al alimón por Paloma de la Nuez (Universidad Rey Juan Carlos) e Isabel Wences (Universidad Carlos III) recupera dos figuras clave de la historia del liberalismo clásico, como son Turgot y Ferguson, con el ánimo de identificar en ambas una sensibilidad llamativa hacia la exigencia política de interpelar y educar emocionalmente a los ciudadanos, sin lo que la formación de una sociedad civil cohesionada y madura estaría abocada a un seguro naufragio. La contribución de Ricardo Hurtado Simó (Universidad de Sevilla) pone el colofón a la sección con un capítulo dedicado a la intervención intelectual y civil de Sophie de Grouchy y Mme. Helvétius, cuyos salones activos en el París del periodo pre- y post-revolucionario constituyeron un espacio valioso de intercambio de ideas y levantaron acta de reformas políticas de calado en el siglo XVIII, aparte de dibujar horizontes algo utópicos de justicia social y defender una revolución ética anclada en el poder de la simpatía.

Si bien es cierto que un volumen no basta para cubrir los aspectos olvidados, preteridos o sencillamente negados del pensamiento del siglo XVIII, especialmente cuando se adoptan marcos hermenéuticos excesivamente estrictos y reticentes a los matices, la impresión de quienes hemos participado en la elaboración de *Poéticas del sujeto, cartografías de lo humano* es que el proyecto de innovación nos ha permitido explorar en la gratificante compañía de no pocos estudiantes de varias titulaciones de la Facultad de Filosofía de la UCM textos y contextos generalmente mantenidos al margen del plan de estudios actual. Hemos contado con las condiciones necesarias para aumentar la lente habitualmente manejada por los programas de asignaturas semestrales de la mano de un trabajo colectivo de análisis y comentario que se ha extendido a lo largo de todo un curso académico, devolviéndonos el recuerdo de la escala de temporalidad propia de las antiguas asignaturas universitarias anuales. Nos hubiera gustado incorporar también a los estudios recogidos en

el volumen a colegas imprescindibles para la buena marcha de la investigación realizada y miembros del proyecto, como Roberto R. Aramayo, Cinta Canterla, Jesús González Fisac, Óscar Quejido, Jordi Massó o Julio Seoane, que por razones circunstanciales no han podido acompañarnos en esta primera publicación de un grupo interesado por las líneas de fuga de la visión tradicional del pensamiento de la Ilustración. No puedo dejar de agradecer a la doctoranda de Filosofía de la UCM, Sara Ferreiro Lago, la disposición para integrarse en el equipo de trabajo y contribuir con su buen hacer a la organización y difusión de las actividades que tuvieron lugar durante la ejecución del proyecto. Ninguna de ellas, empezando por la web del proyecto (<https://www.ucm.es/emopolucm/>), habrían sido posibles tampoco sin la generosidad de Silvia Castro, también doctoranda de Filosofía en la UCM y una de las ilustradoras gráficas más admirables e ingeniosas que he podido conocer en el medio académico. A todos ellos, así como al personal administrativo de la UCM integrado en el proyecto, Pablo Rodríguez Santacruz y Ruy Henríquez, va dirigido el más sincero de los agradecimientos, por haber hecho posible el encuentro de itinerarios docentes e investigadores de profesores de varias universidades y propiciado la apertura de un espacio de discusión acerca de los patrones de enseñanza que aplicamos desde diferentes Facultades y centros de investigación de Filosofía en nuestro país.

I. PAISAJES DE LA SUBJETIVIDAD

Chardin o el alma en un cesto de fresas salvajes

GUILLERMO DE EUGENIO PÉREZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1. Un viaje al corazón de las cosas

Lo primero que atrajo mi atención cuando recibí el encargo de escribir un capítulo para este volumen fueron dos palabras de enorme riqueza conceptual que destacan en su título: cartografías y poéticas. En aquella época había ido a ver la representación de una obra de Juan Mayorga llamada, precisamente, *El Cartógrafo*, donde el autor sostiene que el teatro es una forma de cartografía. Como en el mapa, en el escenario lo más importante es decidir qué se quiere hacer visible y qué se deja fuera. Pero el mapa no es el territorio. Por eso el director de escena, como el cartógrafo, el científico o el artista, tienen que preguntarse una y otra vez qué deben ofrecer al ojo del espectador y qué ocultarle para que la imaginación pueda ver. El proyecto de la filosofía, las ciencias y las técnicas representacionales en la Ilustración consistió en gran medida en montar un escenario teatral e iluminarlo de tal manera que se hiciera visible lo invisible, es decir, en enseñar a ver de forma selectiva. De ahí la proliferación de todo tipo de atlas: geográficos, anatómicos, botánicos... La historiadora del arte Barbara Stafford (1991, 21) utilizó la expresión *imaging the unseen* para definir este impulso de hacer público lo inarticulable y lo oculto, en el que entroncan el arte y la ciencia iluministas. El mapa inaugura el territorio, lo ilumina, lo imagina; es decir, lo convierte en imagen.

En 1957, Gaston Bachelard propuso la idea de fundar una fenomenología de la imaginación para analizar lo que él llamaba la «poética del espacio». Dicha metodología consistiría en «un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge de la conciencia como un producto del corazón, del alma, del ser, del hombre captado en su actualidad» (Bachelard 2000, 8).

Así, Bachelard nos dice, un poco heideggerianamente, que el poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen, tendremos que experimentar su resonancia, la sonoridad del ser que transmite la imagen poética. Solo la fenomenología, que toma en cuenta el acontecimiento del surgir de la imagen ante la conciencia del sujeto, puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen. También el territorio de la pintura se convierte en escenario de esta revelación del ser, compromiso primero de la obra. «El alma posee una luz interior, la que una visión interior conoce y traduce en el mundo de los colores resplandecientes, en el mundo de la luz y el sol» (Bachelard 2000, 10-11). La imagen poética, ese «resaltar súbito del psiquismo», puede encontrarse en el modelo más mezquino, mísero y banal. Sin embargo esa luz interior que ilumina los objetos no es, en ningún caso, el mero reflejo de la luz exterior. Antes bien, existe un cierto tipo de pintura que es un fenómeno del alma. El pintor vive, por ejemplo, «el sentido íntimo de la pasión de lo rojo». En una imagen poética, el alma dice su presencia o, en palabras de Pierre Jean Jouve (1972, 11), «la poesía es un alma inaugurando una forma».

En este primer capítulo propongo abordar la cuestión de la imagen y la poética del sujeto a través de la pintura de Jean Siméon Chardin, pintor cuya obra ocupa un lugar preferente en los *Salons* de Denis Diderot. Nos situamos, por tanto, en el momento inaugural de la crítica de arte y, por tanto de la sensibilidad estética europea. Partiendo de aquí, me gustaría invitar al lector a una exploración cartográfica de lo humano desde el lugar más insospechado, el de los objetos inanimados y las naturalezas muertas. La primera parte de este recorrido constará de tres etapas, enlazadas entre sí en sentido genealógico en función de los análisis estéticos producidos de forma sucesiva en los siglos XVIII, XIX y XX de la mano de Diderot, los hermanos Goncourt y Proust, respectivamente. En la segunda parte trataremos de localizar y examinar algunos de los elementos técnicos, psicológicos y sensoriales de los cuadros de Chardin que parecen evocar una presencia, un cierto aura o una cualidad subjetiva en los objetos. También ampliaremos esta reflexión incorporando algunas de las aportaciones más recientes de la crítica en la segunda mitad del siglo XX, a fin de tratar de definir el horizonte de inteligibilidad del problema planteado.

El foco de nuestra imagen, la cuestión central a la que trataremos de aproximarnos en este ensayo, parte de la siguiente pregunta: ¿Qué queremos decir cuando decimos que un cuadro «parece estar vivo»? Más aún, ¿qué puede significar esta afirmación cuando se refiere a una naturaleza muerta? ¿No es

acaso un enunciado paradójico? En realidad, la aparente ingenuidad de la pregunta viene avalada por ese esfuerzo del filósofo al tratar de expresar con palabras la sensación de algo vivo y profundo atrapado en un objeto absolutamente vulgar, aún cuando solo consiga proferir, entre balbuceos, el testimonio de su inmensa perplejidad. Tal fue la actitud de Diderot frente a Chardin, a quien trataba de «mago».

De manera gradual, los testimonios de críticos posteriores han ido depositándose, capa a capa, sobre la obra de Chardin, acumulando herramientas conceptuales y, poco a poco, han conseguido expresar con mayor claridad esta idea: que las cosas que pinta Chardin parecen estar vivas, que su materia palpita como ninguna otra, está tanto o más viva que la naturaleza (que en este caso es, además, una naturaleza muerta). Así, me gustaría comenzar nuestro recorrido con una imagen poética: el cesto lleno de fresas salvajes que pintó Chardin está vivo, tiene alma. Todo en esta tela (el vaso de agua cristalina, los claveles cruzados, el melocotón y las dos cerezas) rezuma vida, una vida un poco melancólica, introvertida. La luz parece iluminar los objetos desde el interior. Si esta imagen poética fuese una ocurrencia meramente personal, podría decirse, no sin cierta razón, que la elección del tema resulta demasiado arbitraria, demasiado «subjetiva». Afortunadamente, la idea de la materia viva y palpitante es una constante en los escritos sobre la obra de Chardin, por lo que merece la pena examinarla detenidamente.

¿Qué luz es esta, se pregunta Diderot, que parece emanar de los objetos pintados por Chardin y hace que las demás telas del mismo género le resulten frías, deslavazadas, chatas y toscas? Pero el lenguaje le falla; no encuentra palabras para describir las sensaciones que le producen esos cuadros de apariencia tan humilde. El enciclopedista balbucea, se maravilla, busca inútilmente recursos conceptuales que le permitan expresar una intuición. Se aferra con obstinación a los efectos técnicos, nos habla de la composición, los colores, la pincelada o el uso del pulgar... Extasiado, comenta: «Él es quien comprende la armonía de los colores y los reflejos ¡Oh, Chardin! No es el blanco, ni el negro ni el rojo lo que mezclas en tu paleta, es la sustancia misma de los objetos, es el aire y la luz lo que mojas en la punta de tu pincel y fijas sobre la tela». Así pues, el artista no se conforma con reproducir los objetos, sino que representa la misma materia de que están hechos. Para explicar esta sensación de inmediatez que producen, Diderot reflexiona sobre el proceso de la mimesis. De alguna forma, Chardin levanta el velo de las mediaciones artificiosas propias de las reglas académicas que rigen la representación y le permiten «ver» como si estuviera ante la misma naturaleza: «Para mirar los cuadros de

los otros pintores siempre me parece necesario inventarme unos ojos nuevos, para mirar los de Chardin me basta con los que la naturaleza me ha dado y con usarlos bien» (Diderot 2011, 134).

Así pues, la primera emoción que suscitan las telas de Chardin en la mente del filósofo es el estupor. No se comprende nada de esta magia, se dice el pensador, ¡pero si no son más que «espesas capas de color aplicadas unas sobre otras, cuyo efecto transpira desde abajo hacia arriba. Otras veces, se diría que es un vapor que se ha insuflado en la tela; y otras veces aun una espuma ligera allí arrojada» (Diderot 2011, 135). La luz salpica cualquier superficie y la penetra. Los objetos están investidos por ella. Ese vapor, esa espuma, es el alma de las cosas. Así pues, la descripción denota también una suerte de deseo, de pulsión derivada de la inmediatez, que empuja al espectador a consumir lo que contempla, excitada por las cualidades sensibles de los objetos que contempla, persuadido por su veracidad y no por una forma de verosimilitud cualquiera: «Y es que ese jarrón de porcelana es porcelana, y es que esas aceitunas están realmente separadas del ojo por el agua en que nadan, y es que no hay más que coger estos pasteles y comérselos, abrir esta naranja amarga y exprimirla, este vaso de vino y bebérselo, estos frutos y pelarlos, este paté e hincarle el cuchillo» (Diderot 2011, 134). En este breve párrafo se suceden vertiginosamente una serie de elementos táctiles y gustativos que amplifican la sensación de una libido presta a consumir cuanto se le presenta. Pero ese deseo aparece mezclado con una cierta repugnancia. Esto se hace patente en su descripción del cuerpo de la manta raya grotescamente expuesto, colgado de un gancho en la pared, con destellos de espuma, «...lo que allí vemos es la carne misma del pescado, su piel, su sangre: el aspecto de la cosa misma no nos produciría otra impresión» (Diderot 2011, 135). Finalmente, tras el estupor y el deseo, viene la calma. En medio de la exposición de los *Salones* el visitante se encuentra ante los pequeños interiores de Chardin como el caminante ante un recodo de frescor amable y umbrío del camino, donde se oye correr un arroyuelo cercano: *locus amoenus*. Sus cuadros actúan así como un «bálsamo para el ojo» con el que la mirada encuentra calma y reposo (Diderot 2011, 144).

Diderot está fascinado por la pintura de Chardin pero le cuesta mucho explicar por qué. Lo ve a como una especie de aprendiz de brujo capaz de insuflar vida en los objetos, y considera que es «tan verdadero, tanto, tan armonioso que aunque en el tema solo encontremos la naturaleza inanimada (...) él resiste y quizás os haga olvidar a dos de los más bellos Vernet al lado de los cuales no vaciló en situarse» (Diderot 2011, 137). Es decir, que la pin-

tura de este hechicero se «sale» por así decirlo de los confines del género del bodegón, el más bajo de todos, y se insinúa en las alturas inefables de la pintura histórica, el género elevado por antonomasia. Así, los objetos se distribuyen por el espacio buscando crear efectos teatrales, como si de un escenario se tratase. En efecto, además de los reflejos, luminiscencias y opacidades que habitan esos bodegones, Diderot busca la explicación de la armonía que transpiran en la composición de los objetos que ocupan el espacio formando singulares geometrías. Quizás el momento en que más se aproxima Diderot a plasmar el contenido metafísico de esa genial intuición es cuando compara las composiciones de Chardin con el tipo de presencia que los teólogos atribuyen al espíritu, «sensible en la totalidad y secreta en cada una de sus partes» (Diderot 2011, 145).

Un siglo más tarde, los hermanos Goncourt, al volver la vista hacia la Era de las Luces, consiguen aproximarse un poco más a las palabras justas que permitirían expresar esa impresión de vida latente en las naturalezas muertas:

La fruta, las flores, los accesorios, los utensilios ¿alguien los pintó como él? ¿quién expresó como él la vida inanimada de las cosas? ¿Quién hizo ver los objetos con semejante sensación de *presencia real*? (...) Ahí reside el milagro de las cosas que pinta Chardin: modeladas en el propio bulto y el perfil del contorno, dibujadas con su propia luz, hechas, por así decir, con el alma de su color, parecen brotar del lienzo y cobrar vida por no se qué maravillosa operación óptica entre ese lienzo y el espectador. (Goncourt 2011, 161-165)

Para los Goncourt, Chardin es el pintor de la pequeña burguesía, de los interiores domésticos y los personajes ingenuos, de la verdad; en una palabra, de la intimidad. Y para reforzar esta idea van a hablar de una «vida inanimada de las cosas», con lo que ya nos vamos aproximando a nuestro destino. Pero todavía nos queda una estación.

Marcel Proust, que prestaba una especial atención a los aspectos psicológicos de la recepción del estímulo estético por parte del espectador, tiene mucho que decirnos, no solo sobre la supuesta vida de las cosas, sino también sobre esa especie de simbiosis que se produce entre el lienzo y el espectador. Si Diderot se centraba en las propiedades más matéricas de la pintura como *objet d'art*, Proust profundiza en la dimensión psicológica y subjetiva de la impresión estética, que describe de una forma más poderosa, más emocional, más significativa, según su propia teoría de la memoria intermitente.

Las percepciones sensoriales intensas despiertan ecos del pasado, emociones análogas que hasta entonces habían estado enterradas en el inconsciente. Al provocar estas reminiscencias involuntarias, colocándonos frente a la duración absoluta, la obra de arte nos devuelve a nuestra auténtica individualidad, a menudo oscurecida por las contingencias de la vida (May 1957, 409). De este estado de reminiscencia experimentado por el sujeto a la proyección de esa vida auténtica en los objetos representados hay solo un paso. La naturaleza muerta se convierte entonces en naturaleza viva, ya que, igual que la vida, siempre tendrá algo nuevo que decirle al espectador, algún brillo que ofrecer, algún misterio que revelar. «Invocando a todos los seres de la naturaleza muerta o animada sepultados en la noche eterna, con el significado de su forma tan brillante para la mirada y tan oscura para el espíritu. Cada uno de esos seres vuelve a la vida como la Bella Durmiente al despertar, recobra el color, se pone a hablarnos, a vivir, a perseverar...» (Proust 2009, 220). La mirada del espectador despierta los objetos, les devuelve a la vida.

También aquí los objetos hablan el lenguaje del deseo, son transparentes como la luz y deseables como manantiales o como un sorbo de vino. Proust, que ha sabido mejor que nadie contemplar a las personas como si fueran objetos o plantas, gusta de yuxtaponer la vida cotidiana de los seres humanos a esa vida latente de los objetos. Por ejemplo, Albertine dormida le parece al narrador más una flor exótica que una muchacha. Con él alcanzamos finalmente la formulación clara y sin ambigüedades de esa intuición que tomábamos como punto de partida: mirar un bodegón de Chardin es contemplar «unos objetos y unos frutos vivos como personas» (Proust 2009, 226). Proust nos habla de una secreta afinidad, de una *liaison* entre los seres y las cosas, entre los colores, entre la luz y la oscuridad... Este pintor único, dice el novelista, nos enseña a ver y con él aprendemos «que una pera está tan viva como una mujer» (Proust 2009, 227). En fin, contemplar la pintura de Chardin de la mano de Proust es dejarnos guiar a través de un viaje de iniciación al corazón de las cosas. Esa existencia misteriosa y esquiva de los objetos, que no reside tanto en ellos mismos como en la luz que los ilumina desde dentro y en el ojo que los percibe, se manifiesta a partir de un estremecimiento del ser que sentimos en todas partes pero no podemos asir por ningún lado, una luz que ilumina los objetos y que «al retirarse de ellos modifica hasta tal punto su existencia que sentimos perfectamente que esa luz es el principio de todas esas cosas y que estas parecen en esos minutos tan inquietantes y tan bellos, sufrir todos los tormentos de la muerte.» Más que muertas, son naturalezas agonizantes, parecen convulsionarse en un éxtasis último y sensual al caer la

penumbra, como le sucede a la beata Ludovica Albertoni de Bernini. Pero la obra de Chardin, asegura Proust, no es en absoluto un despliegue de cualidades especiales, sino que al ser «la expresión de lo más íntimo en la vida del artista y de lo más profundo en las cosas, interpela a nuestra vida, es nuestra vida lo que acaba conmoviendo, y lentamente nos inclina hacia las cosas, nos aproxima al *corazón de las cosas*» (Proust 2009, 228-229).

A través de los comentarios de Diderot, los hermanos Goncourt y Proust, hemos visto cómo el lenguaje de la crítica fue refinándose, llenándose de matices y conceptos para expresar, de forma cada vez más precisa, la idea de que, de alguna extraña manera, los objetos iluminados por el pincel de Chardin están vivos, que el material del que están hechos es materia palpitante. Esta evolución no solo denota un cambio en el lenguaje, sino una transformación radical en la mirada del espectador: tanto para Diderot como para Proust el artista nos enseña a ver las cosas de nuevo tal como son, transforma el ojo que ve y con él el mundo que es visto. Demos ahora un paso más allá, abordando las formas en que la crítica actual ha tratado de desarrollar esta cuestión.

Michael Fried trataba de explicar este salto en las condiciones de inteligibilidad del gusto estético que se operó en el siglo XVIII recurriendo a nociones espaciales, en particular a la distancia psicológica que se establece entre lo representado y el espectador. En el libro *El lugar del espectador* toma como punto de partida la crítica de arte de los *Salones* para desarrollar su teoría sobre el arte dieciochesco, a saber, que el problema central que trata la pintura de ese período es un problema teatral. Los *pompieri* como Fragonard optan por hacer que sus sujetos adopten posturas excesivamente provocadoras y teatrales, buscando la complicidad del espectador de una forma que resulta, demasiado a menudo, poco sutil. Por otro lado, los pintores que optan por lo *naïf*, tales como Greuze o el propio Chardin, apuestan por la negación o neutralización ostensible de la presencia del espectador frente al cuadro, dándole la impresión de ser un observador invisible de la escena. Al establecer la ficción de la inexistencia del espectador frente al cuadro, estos pintores, más sofisticados en términos conceptuales, optaban por un artificio similar al de la cuarta pared, que además les permitía representar sujetos sumidos en estados mentales como el ensimismamiento, la concentración, el juego... los cuales requieren que el sujeto que los experimenta se encuentre aislado del mundo, como replegado sobre sí mismo. Esta problemática, que ya había sido señalada en algunos de los ensayos sobre técnica actoral de Diderot (entre ellos la famosa *Paradoja del comediante*) plantean la necesidad de una acti-

tud natural en la mimesis que se convierte en una forma estética y también en un código de conducta; la naturalidad no es lo opuesto a la teatralidad, sino una exigencia dramática, un imperativo artístico: *soyez naturel!*

Ahora bien, a pesar de que, como se ha señalado, esta hipótesis, aunque acertada en los casos que analiza Fried, podría considerarse excesivamente simplificadora cuando se trata de explicar la totalidad del arte pictórico del siglo XVIII, hay en ella un aspecto que resulta de especial interés para la cuestión que estamos tratando. Para Fried, Chardin revoluciona la representación del ensimismamiento, concediéndole un carácter natural y doméstico heredero de la pintura holandesa del siglo anterior. Para evocar el estado de ensimismamiento de sus personajes, Chardin se sirve de detalles como una rasgadura en la manga, una peonza a punto de caer en un cajón abierto... detalles que centran la atención del espectador en la duración de la escena, en una temporalidad del momento pregnante que siempre evoca una sensación de suspensión temporal. Esa suspensión, ese hieratismo sin rigidez pero vacío de los rostros y las actitudes incita al espectador a percibirlos como objetos, destacando una cualidad ausente e inanimada de lo humano. El niño que memoriza su lección, el filósofo que lee, el adolescente que dibuja o hace pompas de jabón son carcasas, están todos fuera del mundo sin encontrarse en ningún otro lugar: están ensimismados.

Lo interesante es que Fried lleva su argumento hasta el extremo de afirmar que el alcance de esta concepción dramática de la pintura excedía el ámbito de la representación de la acción y la pasión, pues «aunque resulte inverosímil, también podía presentarse en el género de la naturaleza muerta» (Fried 2000, 103). Dicho de otro modo, Chardin persuade al espectador de que los objetos colocados frente a él con un designio dramático han llegado allí sin intervención exterior, sin deliberación. La diferencia entre *El columpio* de Fragonard y un interior de Chardin es la misma que hay entre un jardín francés y uno inglés: la ilusión de espontaneidad. Los objetos aparentemente amontonados en desorden llaman la atención de Diderot por su armonía oculta como los *tableaux vivants* descritos por Friedrich Melchior Grimm, donde las personas de buena sociedad se divierten posando al aire libre para imitar las composiciones de cuadros conocidos. Fried está convencido, y probablemente no le falta razón, que los textos de Diderot tratan las naturalezas muertas de Chardin como si los objetos que hay en ellas siguieran las indicaciones de una puesta en escena casi imperceptible, como *tableaux vivants* donde los objetos asumirían el papel de personajes (Fried 2000, 103). Esta superposición entre personaje y objeto no solo se da en términos de compo-

sición, sino que tiene que ver con otros aspectos destinados a producir en el espectador el efecto de una presencia en el objeto, más allá de su carácter de objeto inerte.

2. El aura secularizada



Figura 1. Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*, 1640

Pensemos por un momento en el cordero de Zurbarán, su *Agnus Dei*. Atado, tendido sobre la mesa, espera el sacrificio. Todavía no está muerto, y sin embargo ya no es un ser vivo. Es materia inerte, pero investida de una poderosa energía. Espera su transformación en espíritu divino, se prepara para el milagro de la transustanciación. De una manera muy semejante, los bodegones de Juan Sánchez Cotán son también alegorías de lo divino. O mejor dicho, no son alegorías ni metáforas, son la misma divinidad manifestándose a través de los frutos más humildes de la creación. Las sencillas verduras de Cotán, producto cotidiano del huerto, levitan como los santos, cargadas como están por una fuerza superior, destacan poderosamente sobre un fondo oscuro y vacío. Parecen querer salirse del marco que las rodea y dirigirse directamente al espectador. El espacio se ha vaciado para poder llenarse con la presencia de Dios. Tanto el cordero como el puerro o las zanahorias resplandecen de pura presencia divina, esa presencia ausente que solo se ofrece a la contemplación porque empapa la materia vulgar. La epifanía consiste en eso: el pre-sentimiento de una materia preñada de luz.



Figura 2. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino*, ca. 1600

Resplandor, aura, gracia, son conceptos originarios de la fe cristiana que la crítica ha empleado a menudo para tratar de explicar la cualidad suprasensible de los objetos pintados¹. Es este un paso importante en el proceso de transvaloración de la modernidad por el cual algunos principios propios de la fe religiosa se convierten en conceptos estéticos. Los pintores de todos los tiempos se han servido del brillo, del claroscuro y de la creación de espacios vacíos, teatrales, en los que una luz emanada desde lo alto redobla la presencia de las personas y los objetos, proyectándolos en un más allá casi al alcance de la vista. Sánchez Cotán y Zurbarán, igual que los místicos, igual que San Juan de la Cruz en su *Canto General*, prefieren evocar la presencia divina con objetos de la naturaleza. Esa fábula mística de la que habla Michel de Certeau (2004), encuentra un heredero en Chardin, si bien se trata de una herencia secularizada, despojada de toda alusión concreta al dogma religioso. Incluso cuando juega con una de las imágenes características de la *vanitas* barroca, las pompas de jabón, lo hace de tal manera que lo integra en la cotidianidad: un muchacho asomado a su ventana hace pompas de jabón, donde un artista de antaño hubiera representado a un *putto* recostado sobre una calavera para evocar así la fugacidad de la vida para reforzar, con la visión del hueso que se

¹ Según una teoría de los antiguos griegos reproducida por Lessing en el *Laocoonte*, la *cháris* o gracia es una cualidad que se manifiesta sobre todo en animales y objetos inanimados que reflejan el brillo de la vida con mayor intensidad que los seres humanos al carecer de amaneramiento y ser espontáneos, puros.

oculta bajo el rostro, esa sensación de fugacidad temporal que es inseparable de la pompa de jabón.

Esta poética de la presencia trasplantada al universo burgués de la domesticidad nos enseña que lo esencial del aura no es, como podría pensarse, el contexto religioso. El aura es aquello que nos permite establecer la relación entre la mimesis y la autenticidad, entre los objetos naturales y el *objet d'art*, además de estar directamente vinculada con el concepto de la presencia. Walter Benjamin, en su ensayo sobre la reproductibilidad de la obra de arte, nos dice que lo que llamamos autenticidad es el aquí y el ahora del original, y que esta depende de su materialidad, de su duración y de su inserción dentro de una determinada tradición. Sorprendentemente, Benjamin comienza por definir el aura recurriendo en primera instancia a la naturaleza y no al arte. Para comprender mejor en qué consiste el aura, nos dice, tenemos que dirigirnos primero al objeto natural. «En este sentido podemos definirlo como la aparición de una lejana unicidad (por cercana que sea la aparición)» (Benjamin 2010, 18). Así es precisamente como Chardin consigue dotar a sus objetos de vida propia: hace que resulten «espacial y humanamente *más cercanos*», los sitúa a una distancia particular. Están cerrados, separados del espectador, como vueltos de espaldas a él y al mismo tiempo cercanos, humanos, abiertos, ofreciendo al ojo su interioridad. Esa distancia justa entre lo alejado y lo próximo, esa promesa de presencia, se manifiesta en la atmósfera densa que los rodea. La atmósfera, repleta de partículas de polvo y luz que se depositan sobre las cosas, es una de las marcas características de su estilo. Paul Cézanne conocía bien el secreto de Chardin: la luz les comunica vida a las cosas. En una entrevista con Joachim Gasquet desarrolla esta idea:

Los objetos se penetran entre sí... no cesan de vivir, verdad... Se esparcen insensiblemente a su alrededor, mediante reflejos íntimos, como nosotros con nuestras miradas y nuestras palabras... Chardin fue el primero que vislumbró esto, matizó la atmósfera de las cosas (...) No se le escapaba nada. Por eso sorprendió todo ese encuentro, en el ambiente, en las partículas más tenues, ese polvo de emoción que envuelve los objetos... (Gasquet, 2005, 238-239).

A la luz del comentario de Cézanne, uno se siente tentado de saludar a Chardin como el precursor plástico de una filosofía materialista, de una teoría de la materia que tiene sus portavoces en la filosofía de Spinoza, d'Holbach o el mismo Diderot. Filosofía atea, de inspiración epicúrea, aunque con una ex-

cepción: el hecho de que las partículas están *inmersas* en la carne del mundo y no flotando en el vacío, como sostenía Lucrecio. De ahí la importancia del tacto en todo ello.² Como diría Merleau Ponty: tocar es tocarse uno mismo. Las cosas son el prolongamiento de mi cuerpo, y mi cuerpo es una prolongación del mundo. A través del tacto que es la percepción siento el mundo que me rodea, que me abraza, que se hace carne conmigo. «La carne del mundo es el *qualia*, la condición indivisa de este ser sensible que soy yo y de todo el resto que se siente en mí, la no-división placer-realidad» (Merleau Ponty 1964, 303). Cézanne describe una sensación de *porosidad* (González 2010, 59); la materia de sus cuadros parece hecha de polvo ligeramente comprimido como algo que ha ido depositándose lentamente sobre ellos, y al mismo tiempo, paradójicamente, como algo que rezumara desde su interior. Ese polvo de emoción que envuelve los objetos es también, por supuesto y ante todo, una suerte de proyección de sentido, una *catexis*, una forma de transferencia de cualidades afectivas humanas a los objetos materiales.

El principal vehículo para la transmisión de propiedades afectivas es precisamente la cualidad táctil de los objetos que pinta Chardin; su cercanía, la embriagadora sensualidad de unos objetos que no solo se ofrecen a la vista, sino que incitan a la boca y a la mano para que deje su huella en ellos, para que los transformen consumiéndolos. En uno de los ensayos recogidos en *Las técnicas del observador*, Jonathan Crary pone un especial énfasis en esta dimensión «consumista» de los objetos representados por Chardin. Crary considera las naturalezas muertas de Chardin como «la última gran presentación del objeto clásico en toda su plenitud» y dice que el fulgor que arde lentamente en los objetos de sus últimas telas es indisociable del valor de uso. Un resplandor que será rápidamente consumido en el siglo XIX por las técnicas de reproducción de la imagen ya que, según anunció Benjamin, la radiación de la obra de arte original resultará eclipsada por la producción en serie de un aura sintética propia de los objetos de consumo (*commodities*). «En sus naturalezas muertas, con sus estantes poco profundos, semejantes a un escenario, pobladas con formas, conocer algo no significa contemplar la singularidad óptica de un objeto sino aprehender su identidad fenoménica completa simultáneamente con su posición dentro de un campo ordenado» (Crary 1991, 81). Así, pone en relación el resplandor de los objetos en los bodegones de

² Por cierto que la idea de que la mirada es una especie de tacto más sutil no era en absoluto extraña al pensamiento ilustrado: de hecho la fenomenología de Condillac o Diderot (recuérdese la *Carta sobre los ciegos*) se basaba precisamente en ella.

Chardin con el contexto de un nuevo paradigma socioeconómico en que el deseo es activado por la seducción de los objetos de consumo. En el análisis que hace Crary del cesto de fresas, el cuadro que hemos tomado como eje central de este ensayo, resalta la multiplicidad y lo perecedero de la vida y, al mismo tiempo, el hecho de que los objetos estén colocados según un orden geométrico, racional.

Ahora bien, que Chardin, quien se consideraba a sí mismo un artesano hijo de artesanos (aunque fuera bien recibido en los salones de la Academia), estuviera, como da a entender Crary, apostando conscientemente por el proyecto epistémico-fenomenológico de la Ilustración es discutible. Pero en arte pueden hacerse grandes descubrimientos sin que ello obedezca a una planificación consciente. En otras palabras, se puede ser precursor de algo sin sospecharlo siquiera, cuando el valor del descubrimiento solo se revela de manera retroactiva. La creación artística aparecería así como una prolongación heurística del conocimiento objetivo. Si trazáramos una línea desde el ojo del espectador hasta el objeto de la representación, tendríamos en un extremo el deseo (deseo de conocer, de penetrar, de morder o de tocar, deseo de ver más allá de lo que aparenta) y en el otro el aura, que es descubierta en el objeto solo porque el deseo la deposita en él. Así es, dice Nietzsche en *La gaya ciencia*, como opera el científico que hace un descubrimiento: el sujeto solo puede descubrir aquello que previamente ha puesto allí, aunque solo fuera en forma de una semilla, como la posibilidad de ser descubierto.

Desde una tradición psicoanalítica muy cercana a la visión de Proust, François Lecercle (1992) reflexiona sobre las relaciones entre el deseo, la repugnancia y la mimesis a propósito de la obra de Chardin. Para él, el cuadro realista no reproduce la realidad, sino que es eminentemente narcisista, puesto que lo que refleja es la aptitud del espectador para imaginar lo real que va a encontrar en la tela, igual que encontraría su propio reflejo en un espejo. Su deseo no se orienta únicamente, incluso puede que ni siquiera principalmente, a los objetos mismos, sino a la materia con que está hecho el cuadro, la materia pictórica, pero también la materia de que están hechos los objetos. De este modo, la pintura de Chardin no se dirige tanto al ojo en sí como a esa dimensión fantasmática, imaginaria, de las cosas. Por eso se aferra a lo pequeño, a lo doméstico, a lo cotidiano, por eso se dirige siempre a la vida oscura de los objetos familiares y la quietud sin gloria de los interiores burgueses. Si Diderot se extasiaba ante los cuadros de Chardin como ante una verdad revelada, para Proust solo hay fenómenos que se aferran a su propia fragilidad. Los grandes artistas son quienes nos abren los ojos ante el mundo, antes de eso es-

tamos ciegos. La pintura de Chardin suscita emociones contradictorias, como ya hemos apuntado acerca del cuadro de *La raya*, que despierta a la vez asco y admiración. Lecercle describe este proceso como el resultado de dos movimientos: en un primer momento el asco relativo a la elección del motivo y en segundo lugar el placer que resulta de la capacidad del artista para descubrir lo bello en esos objetos viles y mostrárselo al espectador en una dimensión temporal eternizada, profunda... *sub specie aeternitatis*. Así es como Dios ve las cosas según Spinoza. Las imágenes de Chardin avivan la realidad, despiertan la consciencia. Sus objetos, ya sean animales muertos o frutos, despiertan en nosotros «ese sentimiento tan fuerte, tan turbador y tan fascinante de reconocimiento, de vuelta a la presencia» (Comte-Sponville 2011, 43).

Si la repugnancia o el deseo que inspiran las cualidades concupiscibles de estos objetos es el primer estadio en la transferencia de cualidades afectivas a los objetos, el segundo, algo más complejo, sería el de la humanización de los objetos. En la sociedad de consumo, cuyas raíces están, no lo olvidemos, en la Ilustración, el proceso de reificación de los seres humanos tiene como contrapartida el fenómeno de fetichización o proyección de cualidades humanas en las mercancías. Los objetos aparecen así como portadores de la huella de lo humano. La marca del dedo o el mordisco en la fruta son innecesarios, puesto que la señal perenne del deseo y el designio humano está ya grabada en ellos de manera indeleble, ya que el ojo y el corazón la depositan en ellos. Los objetos como portadores de significados asociados a personas, es decir, como prolongaciones de un personaje en el espacio de su ausencia, constituyen un *topos* frecuente en la literatura.

3. La vida íntima de los objetos

Karenin se pasea por su casa desolada entre los objetos que pueblan el tocador de Ana, navega sobre un mar de atractivas chucherías. Allí, mirando los objetos de su esposa ausente, se pregunta qué podría sentir ella, planteándose, por primera vez en su vida, que también ella debe de tener un mundo interior, «una vida propia con sus particulares sentimientos y sus íntimas necesidades». La idea le resulta tan turbadora que se apresura a apartarla de sí: «era el abismo terrible que estaba allí frente a él y al cual no se atrevía a sondear con la mirada, ya que penetrar con el pensamiento y el sentimiento en el alma de otro ser le parecía una operación difícil y peligrosa» (Tolstoi 1984, 146-7). En otra ocasión, Levin, en su propio apartamento se siente como «envuelto

por todos esos vestigios del pasado» (Tolstoi 1984, 95) que al ser iluminados por la llama de una bujía van emergiendo de las sombras y se van volviendo reconocibles, familiares. Le parece escuchar cómo le susurran que es inútil tratar de huir, que está atrapado en su antigua vida, aunque él trata de rebelarse frente a este llamamiento de las cosas afirmando su propia libertad. Esta cualidad abismática de la contemplación de objetos como un umbral a otros mundos, al mundo del otro o al otro mundo, el doble, el lado oscuro de las cosas, fue uno de los grandes descubrimientos de Tólstoi, aunque él no fuera el único en hacerlo.

Para Proust los objetos no solo evocan la presencia del otro, sino que parecen estar cargados con una voluntad, con una intención derivadas de sus poseedores. Para el joven Marcel de *A la sombra de las muchachas en flor*, todos los muebles del salón de Swann están poseídos por un espíritu, una inteligencia, un aura en fin, que no depende de su valor intrínseco sino porque llevan adherido «un sentimiento particular triste y voluptuoso que yo localizaba en ellas hacía tantos años y que aún las empapaba...» (Proust 2015, 114). Avanzando en este razonamiento, el narrador acaba confesando que, a fuerza de percibir cualidades subjetivas en los objetos, acabamos por creer que poseen una existencia aparte, un alma que luego esas cosas conservan y desarrollan por ellas mismas. El sillón que Mme Swann ofrece graciosamente a Marcel es descrito como «delicioso, hostil y escandalizado». Un simple mueble pone en marcha todo un dispositivo de seducción en torno al protagonista que continúa vivo en el recuerdo.

Como ya hemos señalado, con la llegada de la modernidad, los objetos de consumo comienzan a verse recubiertos de un aura intensamente subjetiva y personal, afectiva, emocional, palpitante. Uno de los géneros literarios que primero comenzaron a reflejar esta nueva realidad es, por extraño que parezca, las fábulas y los cuentos infantiles. En 1740 Mme. Gabrielle de Villeneuve adapta el mito de Eros y Psique al nuevo horizonte cultural, convirtiéndolo en un cuento ejemplificante para que las jóvenes doncellas casaderas sean tolerantes si su prometido resulta ser menos joven y hermoso de lo deseable, siempre y cuando tenga una fortuna considerable. Algunos años después, en 1757, Mme. Jeanne Marie Leprince de Beaumont publica una nueva versión simplificando la trama para adaptarla a un público infantil, pero manteniendo intacta la mayoría de los elementos esenciales. Ambas versiones característicamente dieciochescas de la fábula (cuyo legado sigue muy presente gracias a las dos versiones cinematográficas producidas por la factoría Disney) coinciden en un detalle interesante relacionado con el mobiliario. Todos recordamos

cómo, en la versión Disney, el ejército de servidores transformados en menaje del hogar se afanan en torno a la protagonista a su llegada al sombrío palacio de la Bestia para satisfacer hasta sus más mínimos deseos, en un esfuerzo por impedir que sufra por la ausencia del hogar que ha debido abandonar para salvar la vida de su amado padre. Pues bien, en las versiones originales del siglo XVIII todo sucede igual, pero con un pequeño cambio: los sirvientes de la Bestia no son objetos, ni tampoco seres humanos; un ejército de monos, debidamente trajeados y haciendo gala de una envidiable compostura, se encargan del servicio. La primera mañana que pasa en el castillo de su temible anfitrión, Bella baja de sus aposentos y lo primero que encuentra en la mesa junto al desayuno ya preparado y todavía caliente es una nota que reza así: «Disponga, ordene, aquí es usted la reina y señora. Todas las cosas que hay aquí la obedecerán». Según puede interpretarse de esta misiva, no solo el ejército de servidores primates, sino el entero cosmos de objetos lujosos están a disposición de la hermosa ocupante del castillo, preparados para obedecerla, para recibir sus órdenes, lo que da sentido a su reinterpretación en dibujos animados.

En las versiones de Villeneuve y de Beaumont, los simios actúan como mediadores entre la esfera de lo humano y el mundo de las cosas. Curiosamente, también en la pintura de Chardin los monos se encargan de desempeñar este rol de intermediarios. En torno a los años 40, Chardin realiza varias alegorías con monos en actitudes humanas rodeados de los objetos característicos de su ocupación, pintor o anticuario. El hecho en sí mismo no resulta excepcional, ese tipo de tema cómico ha sido abordado por otros artistas como Teniers. Lo interesante es la lectura que los Goncourt hacen del motivo. Comentando la transición de la pintura de naturalezas muertas a las figuras humanas, estos historiadores señalan que la representación de simios junto a naturalezas muertas funciona como una forma de introducción progresiva del personaje humano en la representación. Así, el monito vestido con una bata prefigura el autorretrato del artista, pero privado de la dignidad pomposa propia del género. Caricaturizándolo, esquematiza sus rasgos, lo aproxima al mundo de las cosas. Lo humano empieza por insinuarse en el universo inanimado mediante estos cameos de nuestros antecesores evolutivos: «El simio parece hacerle [a Chardin] las veces de transición y de modelo. Chardin se atreve con el animal humano como iniciación a los personajes y como esbozo de otras figuras» (Goncourt, 166). En realidad, el valor alegórico es lo menos interesante de estas alegorías; sería mucho más enriquecedor concebirlas o bien como escenas de género con figuras, o bien como bodegones. La pre-

sencia es lo contrario del símbolo. No es aquello que hay que interpretar, sino aquello que se manifiesta, pertenece al orden de la epifanía y no al del desencriptamiento.

Este valor propedéutico de la figura del animal cuasi-humano puede servirnos para darle un último giro la reflexión en torno al aura llena de vida interior que emanan estas naturalezas muertas. Chardin comenzó su carrera como pintor de bodegones y a partir de 1733 se dedica a las escenas de género y cuadros con figuras humanas. En 1748 renuncia a las escenas con personajes, y solo retomará las figuras humanas en 1752. ¿Qué nos dice esto? Ya sea que pinte piezas de caza, frutos, recipientes, monos antropomorfizados o persona ausentes, Chardin solo está interesado en representar una única cosa: las propiedades subjetivas de la materia, el ensimismamiento, un espacio clausurado al exterior, una presencia que se manifiesta ante el ojo humano como algo palpitante, suspendido, latente e inminente. Todo es uno, ya que todo es materia. En los inicios del capitalismo clásico, este artista nos ofrece un ejemplo sutil pero poderoso de contaminación recíproca de atributos simbólicos entre el mundo de los objetos y el de los hombres. Igual que la Albertine durmiente de Proust, los niños que duermen o juegan escapan al espectador, se fugan a un mundo propio, interior, de tal modo que aparecen ante nuestra mirada como objetos o plantas inaccesibles. Los objetos, por el contrario (o más bien, de manera complementaria), parecen vibrar con una energía propia, con una luz particular que ilumina la escena, manifestando una presencia latente en ellos (¿la huella de la mano que los colocó en un espacio cuidadosamente ordenado... o quizás algo más?).

Algunos filósofos, como Jean-Luc Nancy (1993, 167-174), han llegado a sugerir que los objetos tienen una forma de presencia que les es propia. Pensar la cosa implica descubrir que esta tiene una dimensión inapropiable, lo que Nancy llama el corazón de las cosas. Por supuesto, la cosa no despliega su presencia como lo haría un ser vivo, sino que muestra que ahí hay algo previo a toda presencia, algo que es susceptible de manifestar algún tipo de presencia, como una condición de posibilidad, como un potencial o una huella. André Comte-Sponville piensa que las naturalezas de Chardin son capaces de evocar esa poderosa sensación de presencia, de realidad, de naturalidad, no porque utilice la técnica del trampantojo (dijera lo que dijera Diderot) sino porque despiertan «ese sentimiento tan fuerte, tan turbador, tan fascinante, de reconocimiento» (Comte-Sponville 2011, 43). No sorprenderá al lector que, para evocar este efecto de proximidad, Comte-Sponville recurra a frases y giros idénticos a los que hemos venido encontrando hasta ahora: «En Chardin

incluso el fondo (...) está como animado por la escena que envuelve, como iluminado o emocionado desde el interior» (Comte-Sponville 2011, 50). O bien: «En Chardin hay magia (...) algo parecido a un milagro: esa presencia silenciosa que nos parece la del mundo o la de las cosas, esa materia que parece su sustancia» (Comte-Sponville 2011, 71). Apoyándose en una idea de Michel Ribon (1979, 4-15), pone en relación la pintura de Chardin con la filosofía de Spinoza por una relación de afinidad espiritual, una sensibilidad común hacia la materia que aparece impregnada de una presencia indisolublemente ligada a las propiedades subjetivas de los objetos.

El precursor de este pensamiento de la materia animada sería, pues, Spinoza, para el que la extensión y el pensamiento, el cuerpo y el alma, no son más que modos distintos de una misma substancia. De ahí el mal llamado panteísmo spinozista, la idea de que todo lo que hay en el mundo tiene alma, vida, es una parte de Dios. No se trata en absoluto de sostener aquí que Chardin fuera spinozista. Al menos no de manera consciente. Pero sí podemos aventurar la idea de que, cada uno por su lado, Chardin y Spinoza acaban confluyendo en una corriente ontológica ilustrada común: la del materialismo filosófico. La única espiritualidad posible en esta visión del mundo se encuentra en la immanencia, una actitud de recogimiento ante el ser o la materia. *Deus sive natura*. Como para Spinoza, para Chardin el verdadero Dios no es otro que la naturaleza, el mundo, los objetos, los cuerpos. Y los representa en el instante congelado, suspendidos en el tiempo, en un instante eterno, como un gesto diferido: una pausa. Contenemos la respiración ante este recordatorio permanente de la presencia en todo del devenir, de la falta de permanencia... La eternidad en Chardin es un niño que juega a la peonza. Solo que lo que él pinta no es la eternidad ni la fugacidad del devenir, sino un presente infinitamente repetido, el *conatus*, que no es otra cosa que la propia duración. O, como diría Spinoza, la «continuación indefinida de la existencia». Al crear una atmósfera densa, cuyo efecto transpira, según Diderot, desde abajo hacia arriba, con una cualidad matérica, táctil, como si los objetos salieran de la sombra, como si la sombra saliera del color, van obteniendo una unidad, armonía de colores y materias que la luz con sus degradados acaba transformando en volúmenes, en cuerpos, en presencia. «Chardin no pinta objetos sueltos: pinta su conjunto, sus relaciones...» (Comte-Sponville 2011, 111). El mono que aparece como frontera pero también como canal de comunicación entre la extensión y el pensamiento, entre lo natural y lo humano. La continuidad espacio temporal, ese *continuum* de la totalidad de los cuerpos con la fuerza que los anima y de los instantes fugaces con la eternidad es lo que pone en relación la

obra de Chardin con el pensamiento de Spinoza. También Diderot concebía la naturaleza como un conjunto de relaciones, de *rappports*, más que como un simple agregado de elementos dispares. Por eso los bodegones de Chardin, como los de Sánchez Cotán, tienen carácter de paisajes metafísicos, solo que en este caso la presencia que hace translucir la divinidad se ha vuelto pura inmanencia, no hay un más allá que la respalde. En lugar de una teología, nos encontramos ante una ontología. Es una pintura para místicos ateos.

Ahora bien, ¿qué clase de presencia se presiente en los bodegones de Chardin? ¿qué tipo de cualidades psicológicas parecen apropiarse de los objetos? Precisamente este recogimiento, esta melancolía pensativa, esta introspección del que está en el mundo sin formar plenamente parte de él, en una actitud de huida. Son figuras del ensimismamiento, estado diferido del cuerpo vacante. Estos objetos se encuentran inmersos en un ensueño, que es, según Bachelard (a quien recordábamos al principio de este ensayo) el estado poético por excelencia. Quien se detiene a contemplar con atención las pinturas de naturalezas muertas de Chardin queda sumergido en esa densa atmósfera, atrapado por su fuerza silenciosa, estupefacto ante una pericia técnica que no pretende «engañar» al ojo sino enseñarle a ver.

Ya sea pintura de objetos o de figuras humanas, Chardin siempre pinta seres inmersos en sí mismos, criaturas humildes, cotidianas, sin pretensiones. Comparemos ahora esta pintura con los bodegones de lujo de la escuela holandesa, digamos, los cuadros de Claesz, cuya función es exhibir ante el mundo los símbolos de la nueva prosperidad mercantil: la copa hecha con la concha de un nautilo repujada de joyas, ostras, naranjas y limones... todos ellos bienes suntuarios muy difíciles de obtener, mientras que Chardin nos enseña el tesoro de la interioridad escondido en cacharros de arcilla, ajos y piezas de caza colgadas. Todo muy trivial, todo muy profundo... Claesz es el maestro imaginero de la alta burguesía de los Países Bajos. Chardin se convirtió en el de una pequeña burguesía francesa que estaba en vías de descubrir lo que Thomas Pavel (2005, 129-146) ha llamado el «encantamiento de la interioridad». Por desarrollar un poco la analogía entre seres animados e inanimados, Claesz hace lo que podríamos considerar el equivalente a la pintura de personajes de Fragonard o Boucher: sus objetos se exhiben ante el espectador, tratan de seducirlo lascivamente con el brillo de sus superficies esmeriladas y sus suntuosas viandas, lo miran fijamente a los ojos para invitarlo a entrar en el mundo lujoso (más o menos como hace la publicidad actual, con un poco más de estilo). Por el contrario, el cesto de fresas, la manta raya o el vaso de agua de Chardin no se preocupan por el espectador, simplemente están allí,

sumergidos en el sueño inconsciente de la materia. Los bodegones de Claesz son obscenos, los de Chardin son espirituales, con una espiritualidad de las pequeñas cosas.

Como decíamos al comienzo, en este capítulo hemos tratado de reconstruir el horizonte de inteligibilidad de una experiencia estética concreta. Hemos querido mostrar cómo la capacidad expresiva del discurso propio de la sensibilidad estética ha ido evolucionando para dar una forma cada vez más precisa a lo que no deja de ser una intuición, un presentimiento imposible de justificar racionalmente, pero que es un pilar fundamental en nuestra forma moderna de disfrutar del arte. Esa «luz que da vida a los objetos» que decía Cézanne, esa impresión de que las cosas inertes tienen una vida propia que puede manifestarse al ser representadas, puede también encontrarse en la literatura asociada al desarrollo de la noción de la subjetividad y el encanto de lo íntimo. Nosotros hemos tratado de abordarla desde distintos ángulos, desgranando algunos de sus elementos: el *aura* que aparece como luz, alma, presencia (eso que sugeríamos en el título: el alma en un cesto de fresas); la *suspensión* que aparece como característica de la duración temporal pero también como una suerte de estado mental y un atributo de la acción (su *pregnancia*); la *promesa* de un *contacto* que aviva la llamada del deseo, deseo de poseer, de tocar, de morder, el *cebo* que se agita en la materia y sobre todo en los objetos dispuestos para el consumo; y por último la *distancia* entendida como separación psicológica con el espectador que lo excluye de la escena, que lo hace mirar desde fuera sin sentirse interpelado directamente. Aura, suspensión, contacto y distancia regulan el espacio de la representación, uno en el que la materia sigue viva aunque sea en una naturaleza muerta.

Ahí está. El cono de fresas que se inflama en la pupila, sencillo y recatado, pero turgente como carne bermeja. Un vaso de agua cristalina y dos claveles blancos atemperan el ardor. El aire crepita a su alrededor. La luz parece emanar de su interior y depositarse en un movimiento quieto; el cesto parece congelado en un gesto inmóvil, plegado sobre sí mismo y al mismo tiempo abierto al mundo. Es una epifanía.



Figura 3. Jean Siméon Chardin, *Cesta de fresas salvajes*, 1750

Bibliografía

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, pp. 10-11 (1ª ed. 1957).
- Benjamin, W. (2010). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid: Casimiro (1ª ed. 1936).
- Certeau, M. D. (2004). *La fábula mística siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana (1ª ed. 1982).
- Comte-Sponville, A. (2011). *Chardin o la materia afortunada. Seguido de Denis Diderot, Chardin; Edmond y Jules de Goncourt, Chardin; Marcel Proust, Chardin y Rembrandt*. Barcelona: Nortésur.
- Diderot, D. *Salones de 1763, 1765, 1767, 1769*. En Comte-Sponville, A. (2011). (Escritos entre 1763 y 1769, 1ª ed. recopilatoria completa 1999, l'échoppe).
- Crary, J (1991). *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/Londres: MIT press (1ª ed. 1988).
- Fried, M. (2000). *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros (1ª ed. 1980).

- Gasquet, J. (2005). *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir.
- Goncourt, E. y J., (1884) *Chardin*. En Comte-Sponville, A. (2011).
- González, A. (2011). Pintura para ateos. Los bodegones de Chardin. *Chardin 1699-1779*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Jouve, P. J. (1972). *En miroir: journal sans date* (Vol. 714). París: Mercure de France.
- Lecerclé, F. (1992). L'apprentissage de la cecité. *Littérature*, nº87, 31-44.
- May, G. (1957). Chardin vu par Diderot et par Proust. *Publications of the Modern Language Association of America*, 403-418.
- Merleau Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Nancy, J.L (1993). *The Birth to Presence*. Redwood City: Stanford U. P.
- Pavel, T (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.
- Proust, M. (1895), *Chardin y Rembrandt*. En Comte-Sponville, A. (2011). (Artículo inacabado escrito ca. 1895, publicado por *Le bruit du temps* en 2009)
- Proust, M. (2015). *En busca del tiempo perdido 2. A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza.
- Ribon, M. (1979). Chardin, une peinture du troisième genre. *Révue de l'enseignement philosophique*, junio-julio, 4-15.
- Stafford, B. M. (1991). *Body criticism: Imaging the unseen in enlightenment art and science*. Cambridge/Mass: The MIT Press.
- Tolstoi, L. (1984). *Ana Karenina*. Barcelona: Planeta.

El dualismo razón-emoción en el ballet del Siglo de las Luces. Noverre, Diderot y otros Ilustrados

IBIS ALBIZU

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1. El cuento del Padre

La teoría de la danza de la Ilustración es un corpus teórico en el que confluyen diversas corrientes de pensamiento. A pesar de que en su teoría fueron interpelados filósofos consagrados como Voltaire, Diderot o Rousseau, sigue siendo una gran desconocida en los estudios de filosofía. Enraizada en un debate sobre las formas de presentación pública del cuerpo y vinculada con los grandes cambios en la noción de drama, se fue alimentando de ideas que no fueron ajenas a los grandes debates del Siglo de las Luces.

Como sucede con otras artes, la historiografía y la historia del arte han ayudado a construir un relato que determina quiénes son sus protagonistas más célebres. El premio de la fama se lo lleva sin duda Jean-George Noverre, en cuyo homenaje se celebra actualmente el Día Mundial de la Danza. Este bailarín y compositor de origen francés, publicó en 1760 sus famosas *Cartas sobre la danza y los ballets* (Noverre 2004) en las que, con un estilo vehemente con el que consigue contagiar con entusiasmo sus ideas, se autoproclama el defensor de las aspiraciones de toda una generación de bailarines.

A lo largo de todo su alegato, en el que se muestra convencido de la necesidad de reformar el arte de la danza, la polémica razón-emoción aparece en primer plano. Tanto es así, que muchos de los manuales de historia de la danza reducen el periodo Ilustrado a un enraizado debate que, explicado de forma abusivamente esquemática, podría traducirse de la siguiente manera: frente a los excesos mecanicistas de la danza cortesana del siglo XVII –caracterizada por el riguroso control del cuerpo sumiso a las leyes Reales– la

danza de la Ilustración habría conseguido liberar a los bailarines poniendo a las emociones por encima del virtuosismo técnico. Frente al «*ballet de Cour*» (ballet de la Corte) del siglo XVII, a este nuevo estilo de danza se le conoce habitualmente como «*ballet d'action*» (ballet de acción), si bien ha adoptado otros términos como «ballet pantomima». Este nuevo género de danza, que habría permitido que las emociones entren por fin en escena, le ha valido a Noverre el apelativo de «Padre del ballet moderno» (Lynham 1950; Guest 1996; Winter 1974) Gracias a sus novedosas ideas también se le atribuye haber alcanzado la tan ansiada autonomía de la danza, un arte que habría conseguido librarse por fin de su pesada sumisión a la ópera y la música.

Ahora bien, todas estas afirmaciones generalistas deben ser meticulosamente contrastadas para entender no solo la importancia de la teoría defendida por Noverre sino, más en concreto, la función que la polémica razón-emoción ocupa en su propuesta y, por lo tanto, en el conjunto de lo que puede llamarse la «teoría de la danza de la Ilustración».

Para acceder al debate razón-pasión en la danza del siglo XVIII conviene abordar, al menos, dos temáticas: por un lado la relación, entendida en un sentido amplio, que Noverre mantuvo con la *Académie royale de Danse* al ser esta la institución más representativa de la danza del Antiguo Régimen; por otro, es importante poner atención al contexto en el que se fraguó la polémica, pues la danza de la Ilustración bebe de un profundo debate en torno a la noción de pantomima que afectó a todas las formas escénicas. En su intento por crear un «nuevo bailarín», los defensores del «ballet pantomima» sitúan el antiguo debate dualista de razón-expresión en un nuevo contexto que, sin embargo, tiene ilustres precedentes.

2. La apasionada máquina de bailar

Hay una atmósfera que inunda toda la obra de Noverre: la necesidad de llevar a cabo una reforma en el arte de la danza. El autor defiende con insistencia que la danza necesita una renovación y, de hecho, toda su obra puede leerse como un intento por establecer las bases para que esta se lleve a cabo. Este argumento de fondo, por lo demás muy utilizado en toda la historia escrita de la danza, sirve para justificar el conjunto de su propuesta:

La danza no necesita más que un buen modelo y un hombre de genio para que los ballets cambien de carácter. Que aparezca el restaurador de la ver-

dadera danza, el reformador del mal gusto y de los hábitos viciosos que han empobrecido el arte, pero que aparezca en la capital. Si quiere persuadir, que abra los ojos demasiado fascinados de los bailarines jóvenes y les diga: «Hijos de Terpsícore, renunciad a las cabriolas (...) abandonad los gestos frívolos para entregaros a los sentimientos (...); dedicaos a la pantomima noble, no olvidéis jamás que este es el alma de vuestro arte (...). Creed para vosotros un género nuevo de acuerdo con los estudios que habéis realizado; copiad, pero únicamente a la naturaleza: es un buen modelo y jamás extraviará a quienes la siguen con fidelidad» (Noverre 2004, 94-5).

Gracias a las investigaciones sobre su biografía (Lynham 1950; Levinson 1927) se sabe que Noverre intentó sin demasiado éxito hacerse conocido en la capital –que, en la mente de un ilustrado, solo podía ser la de Francia– si bien en 1776 logró alcanzar un puesto como maestro en la Academia real de Danza. Este deseo, que había ensombrecido su indiscutible éxito como teórico y compositor de danzas en otros países europeos, se pudo llevar a cabo gracias a una ruptura con las férreas normas que sostenían la institución.

Y es que la Academia estaba regida por unos principios diametralmente opuestos a su reforma y, en gran medida, esta institución representa todo contra lo que Noverre lucha. La *Académie royale de Danse* fue creada por Luis XIV en 1663 al amparo del sistema de Academias que distribuyó en París durante su mandato. Creadas al abrigo de la de Letras, estos centros de estudios fueron concebidos para extender el dominio Real sobre el conocimiento y las artes, y todavía hoy constituyen un símbolo inequívoco del poder que alcanzó la monarquía francesa. El documento histórico que inaugura la Academia real de Danza, considerada el primer Conservatorio, son las conocidas como Cartas Patentes (VV.AA. 1663). En ellas, un grupo de trece académicos de danza hacen apología de la centralización a la que deberá estar sometido el arte, una situación que consideran legítima al estar avalada por el propio Luis XIV. Desde entonces, temas tan diversos como el origen histórico, el significado actual, la forma de bailar, la normativa vigente, las condiciones para la profesionalización y hasta el sentido de los movimientos quedan estipulados según la legislación de la Academia.

Frente a la era del control del monarca absoluto, la historiografía suele situar a Noverre como el hombre de letras ilustrado, el liberador que gracias a la guillotina –simbólica en este caso– habría conseguido zafarse de un modo higiénico del embrujo de la monarquía: así, gracias a un golpe seco y eficaz, las exigencias del «*ballet de Cour*» se habrían esfumado del escenario de la

danza rompiendo para siempre con la sumisión al Rey. Y si bien habrá que ajustar cuentas con este relato, es cierto que las críticas más enfurecidas de Noverre parecen ir en contra de aquella forma de danza que habría enclausurado a los bailarines en la rigidez de movimientos y que les haría parecer simples autómatas al servicio del poder monárquico.

Para entender este relato, conviene recordar que cuando Noverre escribió sus *Cartas*, en la escena europea prevalecían fundamentalmente dos géneros de danza: por un lado, el conocido como «*danse noble*», en ocasiones también llamado «*danse mécanique*», en el que primaba la omnipresencia técnica y en el que se representaban los valores de la aristocracia a partir de divertimentos. Por otro, existía la «*danse pantomime*», difundida principalmente por medio de las representaciones como los espectáculos itinerantes y en los que se imitaban ciertas acciones para diversión del público. Mientras el bailarín noble era estimado en función a la honestidad («*honnête*») que expresa la rigurosidad de su técnica, el de pantomima lo era en función a su capacidad interpretativa.

En la «danza mecánica», desarrollada fundamentalmente en los escenarios de ópera, la evolución de la acción dramática era transmitida por el recital y el canto, es decir, por formas habladas. La danza se limitaba a generar cierta atmósfera, por lo que no se le atribuía capacidad narrativa en cuanto tal (Vallejos 2012, 41-45). La reforma que enarbola Noverre tiene la intención de convertir a la pantomima en una forma de representación que siga la estructura narrativa de una pieza de teatro, pero cuyo relato sea contado a través de las pasiones. La palabra, por tanto, queda desterrada de la escena, aunque se siguen utilizando formas discursivas que la emulan. En su Carta VII, Noverre defiende que «un ballet bien compuesto puede prescindir de la ayuda de la palabra» (Noverre 2014, 129). Sin embargo, de lo que no prescinde el «*ballet d'action*» es de la acción narrativa, cuyo peso se traslada al cuerpo del bailarín.

Esta lucha no solo implica la efectiva desaparición de la palabra en el escenario sino que va más allá apostando por hacer de la danza un lenguaje autónomo. En su búsqueda por encontrar argumentos de autoridad en la antigüedad, en la que Noverre no es muy ducho dada su parca formación, escribe que «Según Plutarco, el ballet es una conversación muda, una pintura hablada y animada que se expresa por medio de los movimientos, las figuras y los gestos» (Noverre 2014, 128). Si el «*ballet d'action*» es una conversación por gestos animados, es decir, una pantomima, la danza se convierte en un arte diametralmente opuesto al que los aristócratas y nobles estaban acostumbra-

dos a ver en la Ópera de París. El ballet pantomima comenzó a interpretarse en los grandes escenarios europeos haciendo posible que, sin necesidad de acudir a la palabra, los relatos tuviesen sentido. Este cambio de paradigma no solo contrasta con la puesta en escena del «*ballet mécanique*» sino que cuestiona una de sus ideas más arraigadas: la consideración de la técnica de la danza como un alfabeto.

Cuando Noverre critica al «*ballet de Cour*» en sus *Cartas* tiene muy presente el éxito del gran sistema racionalista propuesto por Raoul Auger Feuillet. Este coreógrafo publicó en 1700 un libro titulado *Coreografía o el arte de describir la danza por caracteres, figuras o signos demostrativos* en el que propone un método unificado para escribir los movimientos de la danza. En este libro, el autor formula un método de escritura del movimiento que fue usado en diferentes países europeos a lo largo de todo el siglo XVIII. El coreógrafo propone que los movimientos del cuerpo del bailarín, que ya no es solo el de un cortesano o aristócrata sino el de cualquiera que baile, se expresen por medio de una rígida jerarquía metódica que, sin embargo, permita anotar con objetividad ballets al completo. Las enfurecidas críticas de Noverre recaen sobre este tipo de escritura de la danza y sus consecuencias escénicas y, frente a él, propone un cuerpo neutro animado por las pasiones. Mientras que en el caso de Feuillet las pasiones deben ser previamente controladas para poder adaptarse a las condiciones técnicas (es decir, subyacen a la posibilidad de practicar el método coreográfico) con Noverre deben ser estudiadas, sentidas y proyectadas en el escenario siendo que el «catálogo de las pasiones» puede ser finalmente unificado bajo determinados gestos. Si uno articula sus pasos gracias a la férrea matemática, el otro lo hace bajo el estudio de las pasiones y las emociones.

Ahora bien, aunque la mencionada reforma queda claramente recogida en sus escritos, es cierto que Noverre no renuncia a la que constituye la mayor característica de la «danza mecánica»: la técnica. Así se expresa en relación a las características geométricas de la danza en su quinta Carta:

El conocer algunos elementos de geometría no podrá ser sino ventajoso; esta pondrá nitidez en las figuras, justeza en la combinación y precisión en las formas (...).

El ballet es una especie de máquina más o menos complicada cuyos efectos diferentes impresionan y sorprenden por su rapidez y multiplicación. Estas uniones y sucesiones de figuras, estos movimientos que se siguen con rapidez (...) este conjunto y esta armonía que reina en todos los tiem-

pos y en todos los desarrollos, todo ello ¿no os sugiere la imagen de una máquina construida ingeniosamente? (Noverre 2014, 99).

Para entender la polémica entre mecánica y expresión, resulta esencial clarificar el uso que Noverre hace del término «máquina»: cuando se refiere al conjunto del ballet, lo asocia a la idea de «armonía», capaz de ensamblar coherentemente el conjunto de los cuerpos en una representación unificada. Pero cuando se refiere al cuerpo del bailarín, el término «máquina» implica un uso despectivo: aunque reconoce la necesidad de aprehender la técnica del antiguo ballet aristocrático y la belleza de algunas de sus figuras, ve en ella la culpable de la falta de expresividad en la que se ha visto envuelto el arte de la danza (Vallejos 2014). Noverre echa en falta la capacidad expresiva de los bailarines, que habría quedado opacada en un extremo *rigor mortis* del que el virtuosismo técnico es el principal culpable. En este sentido, el autor reconoce las capacidades corporales que permite desarrollar la técnica, pero les achaca falta de alma.

El debate entre razón y pasión no deja de estar presente en la propuesta de Noverre sino que, simplemente, alcanzan un nuevo significado. Este debate, que recuerda al dualismo técnica-expresión tan presente en el arte occidental y que tuvo su correlato en las «artes mecánicas» y las «artes liberales» durante el siglo XVIII, sitúa a Noverre como un reformador que acepta la tradición a la que pertenece: la de la danza escénica. En este sentido, su postura es clara, pues no pretende deshacerse de los aspectos técnicos de la danza (que, en el lenguaje de Feuillet son coherentes con los sistemas racionalistas) sino que los pone al servicio de la expresión de las pasiones (que, en el lenguaje de los reformadores del género, se llama «pantomima» o «acción»).

Noverre no libra una batalla contra la técnica sino a favor de la pantomima. Como el mismo afirma, «Pensar que busco desterrar los movimientos ordinarios de los brazos, todos los pasos difíciles y brillantes y todas las posiciones elegantes de la danza, es interpretarme mal» (Noverre 2004, 208). De hecho, acepta el lenguaje técnico del ballet –que explica sobre todo en su Carta XII– llegando a asumir términos tan arraigados como el «*en dehors*», el giro rotatorio de los pies y brazos hacia fuera que los bailarines mantienen en todo momento y que, nacido al albor de la danza escénica, permite que sean vistos en perspectiva. Este principio, a pesar de su artificiosidad y antinaturalidad, es defendido sin fisuras:

Veis, pues, señor, que para bailar con elegancia, caminar con gracia y presentarse con nobleza es absolutamente necesario invertir el orden de las cosas y obligar a las partes, por medio de una aplicación tan larga como penosa, a adquirir una colocación diferente de la que al principio les fue dada (Noverre 2004, 226).

Ahora bien, esta defensa de la técnica no impide sin embargo que el género del «*ballet d'action*» se desarrolle bajo fórmulas novedosas. Aunque Noverre acepte parte del lenguaje técnico ya presente en el «*ballet de Cour*», también considera que este género implicaba un exceso técnico que debe ser eliminado. Este es precisamente el pistolezado de salida de una crítica que acaba por extenderse al conjunto de la estética barroca y cuya autoría defendió con uñas y dientes frente a algunos de sus contemporáneos (Aimo 2012).

El caso más célebre es la polémica que mantuvo con Gasparo Angiolini, un coreógrafo de origen italiano a quien muchos atribuyen la verdadera autoría del género «*ballet d'action*» (Angiolini 1773). A pesar de sus diferencias, ambos coinciden en señalar que la Academia real de Danza se ha ocupado de la parte mecánica en detrimento de la espiritual. Igualmente, ambos reconocen que el nuevo género de danza es el resultado de una combinación entre la técnica mecánica ligada a la «*belle danse*» barroca y la técnica expresiva fiel a la pantomima.

De esta conjunción nace una nueva jerarquía: aunque haya que mantener la técnica, debe estar al servicio de la expresión. Ambos autores comparten que los bailarines de la Corte, al centrarse únicamente en el virtuosismo, son incapaces de contar relatos y, por lo tanto, han sacado el sentido de la escena. Toda la reforma que propone Noverre se instaura en esta petición de sentido que pasa por el estudio de las pasiones, tal y como explica en su segunda Carta:

Pero la danza de nuestra época es bella (...) Estaré de acuerdo en que la ejecución mecánica de este arte ha sido llevada a un grado de perfección tal que no deja nada que desear (...).

Los pasos, la soltura y el encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos y las piernas: he ahí lo que yo llamo mecanismo de la danza. Cuando todas estas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, cuando el genio no dirige todos estos movimientos y el sentimiento con la expresión no le prestan las fuerzas que serán capaces de conmoverme e interesarme, entonces aplaudo la des-

treza, admiro al hombre máquina, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero este no me hace experimentar ninguna agitación, no me entenece (Noverre 2004, 79).

Siguiendo sus palabras, puede decirse entonces que Noverre no renuncia a la parte «racional» o «mecánica» de la danza, sino que la sitúa en un lugar distinto, concediéndole menos importancia que al gesto, las pasiones o la mimesis de la naturaleza. De ello depende el estatuto del «ballet pantomima» un nuevo género que, sin embargo, no termina por renunciar a la evolución técnica del «ballet de la Corte».

Este es el primer sentido en el que puede decirse que hay un componente racional en el «*ballet d'action*» ese género de danza que se presenta al mundo con aires de rebeldía, cambio y vanguardia. Los Ilustrados como Noverre no quieren quemar la Academia real de Danza a pesar de considerarla una institución representativa del Antiguo Régimen: lo que buscan es ocupar este espacio público para darle ocasión a la Razón de expresarse de una forma nueva.

3. El «ballet pantomima» como género: de Ménestrier a los Enciclopedistas

Frente al relato que presenta a Noverre como el genio capaz de transformar por sí solo el arte del ballet e iniciar la danza moderna, han sido muchos los historiadores que han puesto en su justa medida sus aportaciones (Nye 2005; Michel 1935).

El nuevo género del «*ballet d'action*» no solo tiene a Angiolini como precursor, sino que hunde sus raíces en los cambios que el género dramático experimenta en el siglo XVIII. Aunque su estatuto como escritores varía considerablemente, ya que existen profundas diferencias estilísticas entre ellos, conviene resaltar aquellas aportaciones que han enriquecido el punto de vista del debate razón-emoción.

En este sentido es importante destacar, en primer lugar, a Claude-François Ménestrier. Este jesuita y profuso escritor, publicó un libro titulado *Los ballets antiguos y modernos según las reglas del teatro* (1682) además de varios ballets para Luis XIV (Ménestrier 1658). A pesar de que sus escritos se publicaron en la época de auge de la «belle danse» barroca, y frente a la posturas cada vez más mecanicistas que esta alcanzó, Ménestrier defiende que la

danza es una suerte de «retórica muda» capaz de representar, por medio de las figuras del cuerpo, los estados del alma. Muchas de las cultas referencias históricas que el jesuita maneja aparecen también en el libro de Jacques Bonnet titulado *Historia general de la danza sagrada y profana* (1724).

La teoría de las pasiones, así como su particular punto de vista en relación al papel de la técnica en la danza, también está presente en libros como el de Johh Weaver, titulado *Historia del mimo y la pantomima* (1728). Este autor de origen inglés, escribe en su programa de ballet «The loves of Mars and Venus» (1717) una detallada descripción de las pasiones influenciado por la teoría de Giovanni Paolo Lomazzo, según la cual las afecciones del espíritu se representan en el cuerpo de forma automática (Vallejos 2014, 312).

Aunque los cuatro autores anteriormente citados son los más conocidos, hay otros que la historiografía ha dejado de lado. Es el caso de Marie Sallé, una imponente bailarina y coreógrafa con un papel esencial en la consolidación del ballet pantomima (McCleave 2008; Nye 2008).

Estas convergencias teóricas, difíciles de citar por la naturaleza asimétrica de estos autores, constituyen sin embargo uno de los marcos fundamentales sobre los que pensar la relación entre la técnica y la expresión en el «*ballet d'action*» y demuestran que había una atmósfera partidaria de este cambio. A pesar de las numerosas coincidencias que pueden encontrarse entre los textos de los autores anteriormente citados y la teoría de Noverre, este apenas cita a sus contemporáneos salvo para criticarles de forma expresa. Las únicas excepciones en las que por una vez sus líneas se llenan de elogios, se reducen a Cahusac, Diderot y su amigo el actor David Garrick.

De entre los tres agraciados el primero es el único que dedicó textos completos al arte de la danza. Louis de Cahusac fue un enciclopedista, coreógrafo y dramaturgo que en 1754 publicó el libro *La danza antigua y moderna o Tratado histórico de la danza*. Aunque Noverre elogiará y adoptará de facto muchas de sus ideas, le critica que se haya encargado de definir la palabra «ballet» en la *Enciclopedia Ilustrada* (1751-1780), una tarea que hubiese considerado más adecuada para alguien que conozca de primera mano la parte mecánica del arte. Con esta queja, más allá de demostrar su deseo de formar parte de esta gran obra de la Razón, pone de manifiesto la importancia que le da al hecho de que la danza forme parte de la *Enciclopedia*, así como su plena conciencia del prestigio que le hubiese otorgado.

Noverre concede importancia a Cahusac como historiador, motivo por el que recomienda a sus alumnos la lectura de su libro, e incluso no duda en elogiarle por su defensa de la pantomima: «Si el señor de Cahusac se hubiera

dedicado a los pasos de danza (...) habría corrido el riesgo de extraviarse (...) No pretendió escribir para ellos, pues solo trató de la poética del arte» (Noverre 2004, 303).

Cahusac, aunque con un estilo más culto y académico que el de Noverre, comparte ideas afines sobre la poética de la arte. Ambos coinciden en defender la unidad de todas las artes pero, a su vez, apuestan por la sumisión de todas a la pintura. Aunque pueda parecer contradictorio que un arte como la danza (que solo existe en el inagotable *fluir* del movimiento) se teorice en torno a la pintura (un arte preso de la quietud) lo cierto es que la apelación a la pintura como arte superior es una constante en la historia escrita del baile. En la defensa de esta paradójica convergencia uno de los argumentos que más peso cobra es que ambas artes comparten la «universalidad» posible gracias a la inexistencia del lenguaje oral. Así lo explica Noverre: «La ventaja que la Pintura y la Danza tienen sobre las otras artes, es la de pertenecer a todos los países y a todas las naciones; su lenguaje es universalmente comprendido y causa en todas partes la misma sensación» (Noverre 2004, 92).

A diferencia de los racionalistas como Feuillet, más cercanos a defender que la danza puede convertirse en un lenguaje universal si se expresa por medio de los mecanismos de la razón matemática, los defensores de la pantomima sostienen que es precisamente la falta de lenguaje estipulado lo que permite que se produzca una conexión directa entre el intérprete y el espectador. En un género de danza que busca desterrar a la palabra de la escena, este dato resulta esencial.

Cahusac aporta su particular motivo de la «universalidad» del lenguaje de la danza. Lo hace al preguntarse por el origen de la danza, para lo que se inspira en el «*Essai sur l'origine des connaissances humaines*» de Condillac, concretamente en la segunda parte titulada «*Du langage et de la méthode*»: en ella, el poeta se ocupa de lo que llama «*langage d'action*», de cuya definición se desliga que se entendía como «lenguaje universal» en tanto que es anterior a todas las convenciones sociales, incluida la del lenguaje (Vallejos 2012, 52). Este mismo argumento es defendido por Noverre a lo largo de todas sus *Cartas*, en las que insiste en que la «universalidad» del arte de la danza es posible gracias a que se expresa como una acción:

En materia de danza, la acción es el arte de transmitir nuestros sentimientos y nuestras pasiones al alma de los espectadores por medio de la expresión verdadera de nuestros movimientos, nuestros gestos y fisionomía. La

acción no es otra cosa que la pantomima. En el bailarín todo debe pintar, todo debe hablar (Noverre 2004, 199).

La analogía entre «acción» y «pantomima» es clara, motivo por el que al «*ballet d'action*» también se le ha llamado «ballet pantomima». Al igual que Cahusac, Noverre defenderá que este nuevo género será capaz de expresar todas las pasiones del alma por medio del arte de los gestos. Para llegar a la acción será necesario el estudio de la pantomima, cuyos frutos harán nacer al «nuevo bailarín», pero este aprendizaje, aunque carezca de las pautas estipuladas de la tradición típicas de la Corte, no responde a un libre arbitrio. Bien al contrario, encierra elementos «racionales» en sí misma.

Muestra de ello es el modo en el que se crean los ballets. Para entender el papel que tiene el acto creador dentro de la teoría del «ballet pantomima» merece la pena detenerse en el modo en el que Cahusac define la palabra «entusiasmo» en la quinta edición de la *Enciclopedia* de 1755. En su análisis, y tras señalar la importancia que este término tendrá para las bellas artes, se pregunta por la procedencia de ese furor presente en el entusiasmo, para lo que llega a la conclusión de que ha habido un error terminológico, mantenido durante siglos, que ha terminado por conectar el entusiasmo con un aspecto irracional. Este provendría de una falsa designación de origen pagano, concretamente de la expresión «*fureur prophétique*» que, al haber sido reproducida por los antiguos, habría servido de inspiración a los poetas para poner el nombre de «*fureur poétique*» (Vallejos 2012, 59-61). Cahusac explica que más allá de este caos terminológico es cierto que el «furor poético» está detrás de la creación artística, pero no cree que eso signifique que esta se reduzca a una suerte de frenesí incontrolado. Bien al contrario, el autor sostiene que el furor no es un acceso de locura absolutamente incompatible con la razón, sino que aparece en nosotros como un «*tableau*» (cuadro); según la cuarta edición del *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762) el cuadro es la representación natural y viva de una cosa. El «entusiasmo» del acto creador conecta directamente con la representación natural y viva de las cosas, y el trabajo del artista consistirá en saber traducirla después a gestos comprensibles capaces de entusiasmar al público. Como puede verse, en el acto de creación mismo hay una conexión con la naturaleza que no procede de un acto irracional, sino de una capacidad de captar, como en los cuadros, la esencia del estado.

Desde el momento en el que la razón es aceptada como parte del origen del acto de creación (por medio del entusiasmo o furor inicial) el trabajo de los artistas en su conjunto deviene un ejercicio racional y es entonces cuan-

do puede pedirse que se ponga a la altura de otros como la pintura. Gracias a ello, desaparece el prejuicio que los asocia al mundo irracional que, en el contexto del Siglo de las Luces, era un defecto insalvable.

Pero las referencias pictóricas van más allá de la génesis del acto creador, inundando toda la escena del «*ballet d'action*». A lo largo de todas sus *Cartas*, Noverre defenderá en reiteradas ocasiones que la danza es un «*tableau*» por las condiciones de inmediatez con las que representa las emociones:

El ballet es la imagen de un cuadro bien compuesto, si no es su original. Me diréis, quizá, que el pintor únicamente necesita un solo rasgo y un solo instante para caracterizar al sujeto de su cuadro y que el ballet es una continuidad de acciones y un encadenamiento de circunstancias que deben ofrecer gran cantidad. En ello estaremos de acuerdo, y para que mi comparación sea más exacta, estableceré un paralelo entre el ballet de acción y la galería de Luxenburgo, pintada por Rubens; cada cuadro representa una escena y esta escena conduce con naturalidad a otra. De escena en escena se llega al desenlace y los ojos leen sin dificultad y sin molestia la historia (Noverre 2004, 88).

La inmediatez de los diferentes cuadros que componen el ballet no impiden sin embargo que las acciones representadas sean también captadas de forma inmediata, pues hay un relato común que permite la unidad de acción. El espectador del ballet pantomima deberá leer una historia en el cuerpo del bailarín, cuya técnica ha canalizado ideas propias de la pintura como la gradación, el contraste o el claroscuro. La conjunción entre bailarín y espectador se establece así por medio de una correcta lectura que ha sido expresada por medios que carecen de palabra. Esta teoría tiene ilustres precedentes.

4. Diderot y la danza

Noverre también elogia el pensamiento de Denis Diderot, y lo hace sin fisuras. Dada la terminología que usa en sus *Cartas* todo indica que no era ajeno al gran cambio de paradigma que estaba teniendo lugar en el drama, del que Diderot era uno de sus protagonistas más destacados. Pero además, ambos autores utilizan diversos conceptos en un sentido muy similar. En estos términos se dirige al filósofo en su *Carta* de 1760:

El señor Diderot es filósofo amigo de la naturaleza, es decir, de lo verdadero y lo bello con sencillez; ha procurado igualmente enriquecer la escena francesa con un género inspirado menos en su imaginación que en la humanidad; quisiera sustituir las maneras convencionales por la pantomima (...); el señor Diderot quisiera, repito, que la Comedia Francesa mereciera el título glorioso de Escuela de Costumbres (Noverre 2004, 301).

Aunque la exprese con la vehemencia propia de un hombre de teatro, Noverre comparte en esencia la noción de pantomima de Diderot hasta el punto de que puede decirse que, entre los filósofos consagrados, este es la principal influencia del «*ballet d'action*».

Aunque sus ideas sobre la pantomima y el drama están dispersas en sus obras, los dos textos fundamentales en los que Diderot recompone la función del drama y la pantomima son *Conversaciones sobre el hijo natural* de 1757 (en el que escribe expresamente sobre danza) y su *Carta sobre los sordomudos para uso de los que hablan y oyen*, publicada de forma anónima en 1751. Esta última, en la que escribe sobre la noción de pantomima, comparte aires de familiaridad con su *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, publicada en 1749 (Diderot 2002).

En este último texto, Diderot parte de un dislocación fundamental: se pregunta cómo es posible que conceptos que provienen de la vista estén presentes en personas ciegas de nacimiento. Este supuesto, es decir, la pregunta por la relación entre los objetos y los conceptos, implica una ruptura que ya anunció Descartes en su archicitado artículo 23 de *Las pasiones del alma* (1625). En él, el filósofo señala que cuando se cree ver una vela eso no significa necesariamente que el objeto esté presente, sino que únicamente indica que se han producido ciertos impulsos mecánicos en el sistema nervioso que han llegado al cerebro gracias al encomiable trabajo de la «glándula pineal», que hace posible que se traduzca por el objeto «vela». Más allá de lo inverosímil que pueda resultar esta definición para la física actual, Descartes está defendiendo una ruptura de la que la Modernidad no ha conseguido zafarse: el filósofo sostiene que las imágenes son algo puramente mental (del alma) y que son esencialmente distintas del cuerpo, ese espacio que, como ocurre con los animales y el conjunto de la física, puede medirse, calcularse y numerarse gracias a la precisión matemática que la ciencia moderna ha alcanzado. Cuando Descartes articula esta escisión deja a las imágenes huérfanas de sentido oficial y presas de la posibilidad de error, una duda que invadirá a toda la modernidad y que está en la base de preguntas como la que años después se hace

Diderot: ¿cómo aprende un ciego conceptos como la extensión, sino puede verlos? O, más en concreto, si un invidente ha aprendido nociones como la de extensión con medios distintos, ¿cómo estar seguro de que interpreta lo mismo que las personas que ven?, dicho de otro modo, ¿cómo se comunican las esencias?

Diderot es hijo de esta confusión que ya no relaciona de forma automática «lo que se ve» con «lo que es» y que ha sembrado la duda en la relación entre el mundo sensible y el mundo inteligible, entre las cosas y las apariencias o, en fin, entre el entendimiento y los sentidos. Por eso resulta lícito preguntarse, ¿cómo se forma las ideas un ciego de nacimiento?

Si alguna vez un filósofo ciego de nacimiento hiciera un hombre a imitación del de Descartes, os puedo asegurar, señora, que situaría el alma en la punta de los dedos; porque es ahí de donde le vienen sus principales sensaciones y todos sus conocimientos. ¿Y quién le advertiría de que la cabeza es la sede de sus pensamientos? (...) Las sensaciones que habrá adquirido a través del tacto serán, por así decirlo, el molde de todas sus ideas (Diderot 2002, 23).

La procedencia de las imágenes, por tanto, queda desarticulada. Diderot expresa con la gracia de su escritura cómo una mujer ciega de nacimiento aprende conceptos típicamente asociados a la visión, para concluir que lo hace por medio del tacto. A pesar de que responde dentro de una teoría sensualista acorde con el materialismo, acepta que la falta de visión de esta mujer no parece ser un aliciente para sembrar confusión en el terreno de la abstracción geométrica, aunque sí cambia la procedencia del Juicio:

El ciego juzga muy bien las simetrías. La simetría, que tal vez es un asunto de pura convención entre nosotros lo es, en muchos aspectos, entre un ciego y los que ven. A fuerza de estudiar, mediante el tacto, la disposición que exigimos entre las partes que componen un todo para calificarlo de hermoso, él no juzga, simplemente aplica el juicio de los que ven (Diderot 2002, 11).

El problema no viene dado entonces en el plano del lenguaje estipulado o abstracto, sino en el «convencional». En este terreno, Diderot se resiste a otorgar al sujeto una homogeneidad universal al estilo cartesiano, inclinándose a favor de una pluralidad más difícil de unificar pero más fiel a la natu-

raleza de las emociones. En su análisis sobre los códigos del lenguaje y sus relaciones, el filósofo sigue la estrategia de la privación de los sentidos para provocar una reflexión en torno a las ideas que lo sostienen. Si para preguntarse por las condiciones de la visión se ha valido de un ciego, imagina a un sordomudo para preguntarse por el origen del lenguaje. En su *Carta sobre los sordomudos para uso de los que hablan y oyen* el tema principal es nuevamente la comunicación: en este caso, la del pensamiento y las palabras.

Para ello Diderot imagina a un hombre que, tras verse privado del lenguaje, habría creado un discurso capaz de ser traducido al francés mediante gestos. Con ello, el filósofo busca encontrar las verdaderas nociones de la formación del lenguaje:

Al examinar los discursos provocados por la sensación de hambre o de sed en diferentes circunstancias, se ha tenido a menudo la ocasión de percibir que para reproducir aspectos del espíritu que no eran los mismos se empleaban las mismas expresiones (...) El estado del alma en un estado indivisible fue representado por una multitud de términos que la precisión del lenguaje exigía y que distribuyeron una impresión total en partes: y como esos términos se representaban sucesivamente y solo se entendían a medida que se pronunciaban, se tuvo tendencia a creer que las afecciones del alma que representaban tenían la misma sucesión; pero no es así. Otra cosa es el estado de nuestro alma, otra cosa las cuentas que rendimos (...) otra cosa la atención sucesiva y detallada que nos vemos forzados a dar para analizarla, manifestarla y hacérsela oír. Nuestra alma es un cuadro viviente a partir del cual pintamos sin cesar: empleamos mucho tiempo en reproducirlo con fidelidad, pero existe entero y a la vez: el espíritu no avanza a pasos contados como la expresión. El pintor solo ejecuta a la larga lo que el ojo del pintor abarca de golpe (Diderot 2002, 105).

Efectivamente, aunque a la hora de crear un lenguaje por signos sea necesario tener una serie de convenciones estipuladas (caracteres reconocibles por todos) ello no significa que la pasión esté fielmente representada en ellos. Si un teórico del siglo XVII tenía que representar los distintos estados del alma en caracteres claros y distintos, y por eso asociar a cada gesto un signo como ocurría en la *Coreografía* de Feuillet o como se hace en la partitura musical con el sonido, Diderot apuesta porque las pasiones se *pinten* de forma directa. Las pasiones no pueden traducirse a un lenguaje claro y distinto, ni mucho menos terminar por expresarse por medio de un método matemático y uni-

versal. Su universalidad no radica entonces en la objetividad de su condición matemática, sino en la efectiva capacidad humana de sentir. El artista (pintor, compositor o bailarín) será aquel capaz de hacer llegar al otro (el público) las pasiones: y el medio para hacerlo, la pantomima.

Antes de analizar en qué sentido se refiere Diderot a la pantomima en el caso de la danza conviene detenerse en su defensa de la necesidad de pintar las pasiones, una expresión ya presente en Cahusac e insistentemente reflejada en las *Cartas* de Noverre. La alusión a la necesidad de pintar las pasiones no solo se corresponde fielmente con las exigencias de la reforma de Noverre, sino que está plenamente relacionada con la noción de «*tableau*», a la que se ha aludido anteriormente, es decir, tal y como se define en la *Enciclopedia ilustrada* (1751-1780). Gracias a Diderot se puede añadir un matiz más en lo que respecta a la idea de esa inmediatez en la expresión de las emociones que comparten tanto la pintura como la danza: su defensa es tal, que les mueve a rechazar la escritura del movimiento, que había sido otro de los mecanismos de comunicación habituales de la «*belle danse*» barroca.

Ese «cuadro» que deben representar los actos de la pantomima contrasta frontalmente con la escritura en tanto que esta es incapaz de ser leída con la inmediatez con la que se experimentan las pasiones. Este es el motivo por el que la escritura o el lenguaje siempre falsean las emociones cuando intentan reproducirlas. Según esta visión, el problema no se relaciona tanto con la exactitud del signo escogido para representarlo, pues sin duda debe haber sistemas de escritura mejores que otros, sino con la veracidad e impacto emocional que pueda producir, por lo que los signos estipulados resultan falsos, rebuscados y propios de una artificiosidad típica del barroco. En este sentido, Diderot defiende que «El pintor, que solo tenía un momento, no ha podido reunir tantos síntomas mortales como el poeta pero, en cambio son muchos más llamativos. El pintor muestra la cosa misma; las expresiones del músico y del poeta son solo jeroglíficos» (Diderot 2002, 127).

Noverre se expresa en términos similares en lo que respecta a la escritura de la danza y, por eso, se encarga de alejarse de la «coreografía». Aunque comúnmente se entienda por este término el arte de componer danzas, él recupera su sentido etimológico según el cual «coreografía» es la escritura («grafía») del conjunto o coro («choreo»). En su significado original «coreografía» es sinónimo de «notación». Siguiendo esta lógica, Noverre defiende la diferencia entre el compositor de ballets y el notador para renegar directamente de este último por considerarlo demasiado apegado al pasado. Y es que no puede dejar de acordarse del título del que había sido el libro más afamado

en el máximo momento de esplendor del pomposo «*ballet de Cour*»: la *Coreografía* de Feuillet era precisamente una traducción de los movimientos a signos o, lo que es lo mismo, una propuesta de escritura de la danza. Noverre, aunque reconoce la utilidad de este método para el tipo de danza mecánica, detesta las formas habituales de escritura del movimiento:

La Coreografía de (la cual) deseáis, señor, que os hable, es el arte de escribir la danza por medio de diferentes signos, del mismo modo que se escribe la música por medio de figuras o caracteres designados con el nombre de notas, con la diferencia de que un buen músico leerá doscientos compases en un instante y un excelente coreógrafo no descifrará doscientos compases de danza en dos horas. Estos signos representativos se conciben con facilidad, se aprenden rápidamente y se olvidan en la misma forma (Noverre 2004, 249).

Siguiendo las mismas ideas, Diderot reconoce en su *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* que los signos estipulados están hechos para la vista y que tienen un valor convencional que puede resultar útil en determinados contextos pero que, sin embargo, no son fieles:

La unidad pura y simple es un símbolo demasiado vago y demasiado general para nosotros. Nuestros sentidos nos remiten a signos más análogos a la extensión de nuestro espíritu y a la conformación de nuestros órganos: incluso hemos hecho de manera que tales signos puedan ser comunes entre nosotros y que sirvan, por así decirlo, de almacén mutuo de comercio de nuestras ideas. Hemos constituido algunos para los ojos, son los caracteres, para el oído, son los sonidos articulados (Diderot 2002, 25).

En este esfuerzo por explicar la comunicación del pensamiento por medio de las palabras, Diderot insiste en que a un hombre al que se le hubiese privado de la capacidad de hablar se expresaría por medio de gestos. De hecho, gracias a la sucesión de sus gestos, podría incluso estudiarse cómo habrían aparecido las ideas en los primeros humanos. De forma análoga, el método que debe seguir el nuevo bailarín en Noverre necesita del estudio los gestos, pues en ellos aparecen concentrados cada una de las pasiones. Así lo explica en su décima Carta:

Las pasiones varían y se dividen hasta el infinito; por tanto, serían necesarios tantos preceptos como variaciones hay en ellas (...)

El gesto extrae su esencia de la pasión que debe representar: es un dardo que parte del alma, que debe provocar rápido efecto y dar en el blanco cuando es impulsado por el sentimiento.

Instruidos por los principios fundamentales de nuestro arte, sigamos las transiciones de nuestra alma; esta no puede traicionarnos cuando siente intensamente, y si en estos instantes arrastra el brazo a tal o cual gesto, este será siempre tan exacto como correctamente dibujado y su efecto será seguro. Las pasiones son los resortes que hacen funcionar a la máquina: sean cuales fueren los movimientos resultantes, no pueden dejar de ser verdaderos. Según esto, deben deducirse que los preceptos estériles de la Escuela deben desaparecer de la danza en acción para abrir paso a la naturaleza (Noverre 2004, 201).

Aunque dado su estilo anti-academicista resulta imposible determinar el sentido específico que Noverre le otorga a la palabra «gesto», es cierto que las consonancias con la teoría de Diderot están justificadas. No obstante, el filósofo tampoco es del todo claro cuando se refiere al papel que el gesto tiene en la danza, de la que habla expresamente en *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757) con ideas cercanas a las que defiende sobre el teatro y que están fundamentalmente recogidas en *El padre de familia* y el *Discurso sobre la poesía dramática* (ambas publicadas en 1758). Noverre tampoco hace un exégesis del nacimiento de los gestos que, al estilo de Diderot, le hubiese convertido en un materialista confeso, sino que se limita a explicar de forma vaga el modo en el que estos aparecen en los bailarines.

Lo que ambos tienen claro es que los gestos, esa forma de lenguaje no hablada y más cercana al cuadro que a la escritura, deben ser expresados a través de la pantomima. Pero su representación no se reduce a un código de signos mudos que funcionan de la misma manera que el discurso, sino que es la consecuencia directa del estado del personaje o, lo que es lo mismo, de la «*nature*» (naturaleza). Mientras que en autores como Descartes la naturaleza se reconoce como parte de la «*res extensa*» o la física y como tal puede ser calculada y medida, la naturaleza en Noverre y Diderot queda directamente reflejada en la escena si los actores o bailarines se han centrado en expresar las emociones. El arcaico prejuicio que asocia pasión o emoción con naturaleza prevalece en la teoría de las pasiones del siglo XVIII. El nuevo bailarín es natural sobre el escenario a pesar de tener una consolidada técnica y de llevar

sobre sí un artificio retórico y gestual. Así defiende Noverre un «arte que no parece arte»:

El arte está en saber disimular el Arte. Yo no preconizo el desorden y la confusión, al contrario, deseo que se encuentre regularidad dentro de la misma irregularidad. Pido grupos ingeniosos, situaciones fuertes pero siempre naturales; una manera de componer que esconda a los ojos el esfuerzo del compositor (Noverre 2004, 71-72).

A diferencia del cortesano, que fingía un arte descuidado como parte de la retórica de ocultación típica del lenguaje de la Corte, el nuevo bailarín estudiará durante años para poder expresar sin esfuerzo una verdad profunda: la de sus pasiones, sentimientos o emociones. No obstante, ello no significa que los «ballets pantomima» carezcan de técnica ni de orden general, pues están sujetos a orden discursivo y, por eso, pueden distribuirse en actos y escenas. Nuevamente, esta idea coincide con Diderot, pues la enraizada defensa que hace de la relación entre pantomima y discurso no reduce a toda la danza a una forma de discurso, aunque le concede aspectos narrativos. En su *Conversación con Dorval* defiende que la danza es esencialmente una expresión medida de las pasiones, pero capaz de presentarse bajo la forma de una narración distribuida en actos y escenas. Y aunque de hecho *El hijo natural* comienza criticando los elementos de la unidad del teatro clásico (tiempo, lugar y acción, lo que en realidad es una crítica a Voltaire), Diderot coincidirá con Noverre en dos ideas centrales; por un lado, apuesta porque para poder transmitir las pasiones, más que un código estipulado, es necesario sentir las. De esta manera, acepta que elementos no discursivos estén en escena. Por otro, entiende la pantomima como una forma elevada de lenguaje que, sin embargo, no carece de elementos racionales, es decir, no deja de estar sujeta a orden discursivo.

Una de los aspectos más llamativos de las *Cartas* de Noverre es que a pesar de su insistencia en la necesidad de crear un nuevo bailarín y en la importancia que le otorga a la figura del maestro de danza, no propone formas concretas de enseñanza. No ofrece, por ejemplo, un catálogo de gestos. En realidad, Noverre estaba más preocupado por hacer de la danza un arte reconocido en la República de las Letras que por dejar por escrito sus trucos como maestro de danza, y seguramente fue en sus clases presenciales donde dejó constancia de sus conocimientos específicos como profesor. Aunque quizás este sea el motivo por el que su texto carezca de reglas específicas,

sí se esfuerza por explicar las reglas generales por las que debe regirse la pantomima; el motivo fundamental es que, si no está sujeta a reglas, es imposible reconocer el relato que quiere contar. Las conclusiones a las que llega, a partir de una mención a una supuesta teoría de Aristóteles, coinciden con las de Diderot:

Según Aristóteles, el ballet de cualquier género, así como la poesía, debe componerse de dos partes diferentes, a las que él llama parte de cualidad y parte de cantidad. (...) Veis así como los ballets se subordinan en cierto modo a las reglas de la poesía; sin embargo, se diferencia de las tragedias y de las comedias en que no están sujetos a la unidad de lugar, de tiempo y de acción.; pero el ballet exige terminantemente una unidad de propósito, a fin de que todas las escenas se relacionen y conduzcan al mismo fin (Noverre 2004, 130).

El arte de la pantomima impone el análisis de los estados del personaje y sus acciones, que deben estar sujetos a unidad que para que el ballet al completo pueda transmitir la idea de armonía. El mismo papel le otorga a la música, un arte destinado a ordenar las escenas y a fijar la unidad de contenido. Si Diderot defiende que el arte de la música es el lenguaje originario del hombre (Fubini 2002), Noverre defiende que «la música es a la danza lo que las palabras son a la música; este paralelo solo significa que la música de baile es o debería ser el poema escrito que fija y determina los movimientos y la acción del bailarín» (Noverre 2004, 139).

5. Coda

La «teoría de la danza» de la Ilustración no es un corpus teórico homogéneo, de la misma manera que no lo fueron las prácticas que se asociaron a ella. El debate razón y pasión, expresado con más o menos conciencia por sus diferentes protagonistas, tampoco lo fue. Afrontar el estudio de esta teoría por medio de un dualismo ampliamente instaurado en la filosofía, no solo respeta una preocupación manifiesta en los protagonistas de la danza, sino que aporta al plano conceptual una riqueza inédita, pues aquellos que ponen sus cuerpos en movimiento en el escenario optan por tapar, como hacen con su esfuerzo, las enormes dicotomías que subyacen a su práctica.

Esta llamada a la unión que enfatiza los elementos pasionales intenta reconstruir una escisión que ha estado presente en la modernidad al menos desde Descartes. El filósofo abrió una herida, pero también permitió una liberación. Por primera vez, el artista se convirtió en aquel capaz de suscitar pasiones. La autonomía del artista aparece directamente reflejada en esta posibilidad dentro de un campo concreto, el de la imaginación, que aparece liberado del peso de la tradición y abierto a experimentar una gama de pasiones que pronto se quedó limitada. Los ilustrados como Noverre abogan por liberar todavía más el campo de las emociones y por conceder al artista la autonomía total del arte.

El «ballet pantomima» recoge esta aspiración, y lo hace en una incansable lucha por intentar ocupar el centro de una escena hasta entonces reservada a la aristocracia. En medio de ideas sensualistas del lenguaje, de la teoría de las pasiones propiamente dicha y de la crítica al logocentrismo de la tradición clásica, este nuevo género está protagonizado por burgueses que, como Noverre, apuestan porque sea el hombre educado, inscrito en el orden social, el encargado de transmitir emociones o pasiones al público. Esta búsqueda por intentar producir un efecto en el espectador aparece en el momento que vio nacer la idea de opinión pública y de espacio público, y no puede desligarse de la añoranza por formar parte de un discurso que pueda ser universalmente comprendido. En este sentido, el «*ballet d'action*» se crea al albor de la Razón moderna.

Bibliografía

- Aimo, L. (2012). *Mimesis della natura e Ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*. Roma-Pisa: Fabrizio Serra Editore.
- Angiolini, G. (1773). *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Milán: Bianchi.
- Bonnet, J. (1724). *Histoire générale de la danse sacrée et profane, ses progrès et ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent avec un supplément de l'histoire de la musique, et le paralele de la peinture et de la poésie*. París: Chez d'Houry.
- Cahusac, L. (1754). *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. La Haya: Jean Neaulme.
- (2004) *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*; edición de Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, París: Desjonquères-Centre national de la danse.

- Descartes, R. (2005). *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf.
- Diderot, D. (2002). *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*. Valencia: Pretextos.
- (2008). *Conversaciones sobre el hijo natural*. Madrid: ADE.
- (2009). *El padre de familia. De la poesía dramática*. Madrid: ADE.
- Fabbricatore, A. (2017). *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*. Rennes: Pur.
- Feuillet R. (1700). *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs*. París: Chez l'auteur et Michel Brunet.
- Fubini, E. (2002). *Los enciclopedistas y la música*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Guest, I. (1996). *The ballet of the Enlightenment. The establishment of the ballet d'action in France*. Londres: Dance Books.
- Levinson, A. (1927). Vie de Noverre. En Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*. París: Editions de la Tourelle.
- Lynham, D. (1950). *Le chevalier Noverre. Father of modern ballet*. Londres: Sylvan Press.
- McCleave, S. (2008). Marie Sallé and the Development of the Ballet en action. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 3.
- Menestrier, C.F. (1682). *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. París: Chez René Guignard.
- *L'Autel de Lyon consacré à Louys Auguste..., (seguido de Remarques pour la conduite des Ballets) (1658)*. Lyon: Jean Molin.
- Michel, A. (1935). Le ballet d'action avant Noverre. *Archives internationales de la danse*, 2, 4.
- Noverre, J-G. (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Librerías Esteban Sanz.
- *Nouveau Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy, (1762)*. París: Chez Brunet.
- Nye, E. (2005). De la similitude du ballet-pantomime et de l'opéra à travers trois dialogues muets. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Oxford: Voltaire Foundation.
- (2008). L'allégorie dans le ballet d'action: Marie Sallé à travers l'écho des parodies. *Revue d'histoire littéraire de la France*. París: Presses Universitaires de France (PUF.)
- Weaver, J. (1728) *The History of the Mimes and Pantomimes*. Londres: J. Roberts and A. Dod.

- *The Loves of Mars and Venus*, Londres, (1717). Printed for W. Mears at the Lamb, and J. Browne at the Black-Swan, without Temple-Bar.
- Winter, M. (1974). *The pre-romantic ballet*. Nueva York: Pitman.
- Vallejos, J. I., (2012). *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*. (Tesis Doctoral). París: EHESS.
- (2014). La técnica de las pasiones del ballet-pantomima. *Cuadernos dieciochistas*, 15, 297-320.
- VV.AA., (1663). *Lettres patentes du roy pour l'establissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris, vérifiées en parlement le 30 mars 1662*. París: Chez Pierre le Petit.
- VV.AA., *Encyclopédie Méthodique. Arts Académiques, Equitation, Escrime, Danse, et Art de Nager* (1786). París, Lieja: Chez Panckoucke y Chez Plomteux.
- VV.AA., *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et, quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert* (1751-1780). París: Briasson.

El combate de las emociones: el Platón de Victor Cousin frente a los herederos de Condillac

JOSÉ MARÍA ZAMORA CALVO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Cuando en 1815 Pierre-Paul Royer-Collard asciende en el plano político, su discípulo y sucesor Victor Cousin se instala en la universidad, enfrentándose a los que considera responsables de los errores de los filósofos del siglo XVIII, particularmente a Condillac y sus herederos.

Entre 1822 y 1840 Cousin publica la primera traducción francesa completa del corpus platónico. Tanto en sus cursos como en sus preámbulos, calificados de «argumentos filosóficos», Cousin busca en los diálogos de Platón un aliado para combatir las propuestas filosóficas de Condillac, para quien todas nuestras ideas nacen de nuestras sensaciones. Así, por ejemplo, en el «argumento filosófico» del *Teeteto*, Cousin trata de demostrar que Platón refuta, antes de Kant y siguiendo la misma metodología, los fundamentos del empirismo y del sensualismo del siglo XVIII. Sobre esta misma propuesta confecciona el programa del curso de filosofía, impartido en 1818, «Sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo Verdadero, de lo Bello y del Bien»¹, donde, según su interpretación, el *Teeteto* anticipa la *Crítica de la razón pura*, y, paralelamente, el *Filebo*, la *Crítica de la razón práctica*.

¹ *Cours de philosophie, professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818: par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*, publicado bajo su autorización y según las mejores redacciones de este curso, por A. Garnier en 1836 y, posteriormente, en 1853.

1.

Tal como escribe en una carta remitida a su amigo Christian-August Brandis², en noviembre de 1821, Cousin se embarca en una aventura que se propone «hacer para Francia lo que Schleiermacher había hecho para Alemania»³, es decir, ofrecer una traducción original y directa de todos los diálogos, acompañada de una introducción de su propia autoría. De este modo, Platón se convierte en la mejor arma para oponerse a la filosofía del siglo XVIII. En el *Prospectus* de su traducción francesa de Platón, publicada en ese mismo mes de noviembre, aparece por primera vez el término «sensualismo»:

Sería demasiado osado afirmar que la filosofía del último siglo habría conseguido popularizar menos fácilmente el materialismo y el sensualismo, si una traducción de Platón, tal como la conservamos, hubiera estado allí para protestar a favor de la razón humana (Cousin 2016, 13)⁴.

Este mismo término, «sensualismo», Cousin volverá a utilizarlo en el «Argumento» que precede a *Teeteto*, publicado en 1824, al asignar a Protágoras la tesis de que «la sensación es toda la ciencia» y confrontarla a las refutaciones aportadas por Platón y por Kant.

En una «Carta de París», fechada el 18 de diciembre de 1824, publicada en el *London Magazine*, remitida por Stendhal, que firma como «nieto de Grimm», señala: «El joven escritor que debute en la carrera y quiera ser considerado en París, y quizás adquirir algo de gloria, debe poner por la nubes a Platón, Proclo, Kant, Schelling, etc., y denigrar a Condillac y Cabanis, e intentar publicar sus artículos en *Le Globe*»⁵.

El impacto de este artículo se hará sentir al otro lado del canal de la Mancha, al aparecer publicado en *Le Globe*, la revista de los «cousinistas», firmado con la letra «W» y redactado por el mismo autor: «Las buenas personas de *Le Globe* poseen una seriedad que podríamos denominar puritana. Son los

² La Academia real de las ciencias de Berlín encarga a Christian-August Brandis y a Immanuel Bekker visitar las bibliotecas de Europa con el fin de recopilar los trabajos preliminares para elaborar la primera edición crítica de las obras de Aristóteles (Bekker 1831-1870).

³ Carta a Brandis, 12 de noviembre de 1821 (Cousin 1822-1840, I, 93, 329; 2016, 9).

⁴ El jueves, 1 de noviembre de 1821, aparece publicado el *Prospectus* de la edición de la traducción de las *Œuvres de Platon*. Cf. Daled 2005, 174-176.

⁵ «Letters from Paris, by Grimm's Grandson», carta firmada por P.N.D.G. y fechada el 18 de diciembre de 1824, publicada en el *London Magazine* de enero de 1828, reeditada por Martineau (1935-1936); Stendhal (1983, 112): «Lettres de Paris, 1825».

sectarios fanáticos de la filosofía espiritualista de Platón, etc., mientras que los otros son volterianos y no tienen más dios que el sarcasmo»⁶.

2.

En el siglo de las Luces Platón fue poco leído y estudiado. La única edición de este siglo aparece en 1781, cuando se publica el primer volumen de la edición «bipontina» (Tiedemann 1781-1787). El único modo de acceder a los textos de Platón para los que no conocían el griego eran las traducciones latinas de Marsilio Ficino (1491), de Janus Cornarius (1548) o la bilingüe, con el texto griego establecido por Henri Estienne⁷, de Jean de Serres (1578). Para encontrar la primera publicación de una traducción francesa completa de los diálogos de Platón hay que esperar a Victor Cousin, cuyo primer volumen aparece en 1822.

La primera traducción completa del corpus platónico a una lengua moderna es la italiana de principios del siglo XVII, llevada a cabo por Dardi Bembo (1601). La inglesa, a cargo de Floyer Sydenham y Thomas Taylor, aparece publicada en 1804, y la alemana de Friedrich Schleiermacher, entre 1804-1809. En español debemos esperar a Patricio de Azcárate, quien publica en la Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo de Madrid, de la Casa Editorial de Medina y Navarro, los 11 volúmenes de las *Obras completas de Platón, puestas en lengua castellana por primera vez*, entre 1871-1872.

En el siglo XVIII en Francia solo se posee un conocimiento fragmentario de la obra platónica⁸. En su prefacio a *Pensées de Platon sur la religion, la morale, la politique*, Joseph-Victor Le Clerc señala que no se dispone nada más que de «algunos pasajes de la *República*, la *Apología*, los últimos discursos de Sócrates [...] Platón gana al ser leído en extractos» (1819, ii). Por ello, Le Clerc aconseja que no se debe traducir todo Platón al francés, sino solo una selección de «lo que hace de Platón un genio, como teólogo, moralista, legislador» (1819, ii). El proyecto de Cousin se enfrenta claramente al de su colega en la Escuela Normal, Le Clerc, cuya obra aparece publicada tres años

⁶ *Le Globe*, 27 de enero de 1825, fechada el 15 de enero de 1825, y firmada por «W». Cf. Vermeren 1995, 23-34.

⁷ La paginación de la edición de Henri Estienne, publicada en Ginebra en 1578, es la que se emplea aún en la actualidad como referencia en las ediciones y traducciones de los diálogos de Platón.

⁸ Sobre la versión francesa de Platón en la Edad Moderna, véase el estudio de Pralon 2013.

antes. Cousin, en efecto, se dirige al filósofo, y no al escritor, ya que lo que caracteriza precisamente a Platón no es la «ingenuidad», sino la simplicidad.

En enero de 1822 el *Journal de Savants* publica el anuncio de la traducción francesa del primer volumen de las *Obras 'completas' de Platón*. Para el joven profesor de filosofía de la Escuela Normal este proyecto era doblemente necesario: (1) por no existir hasta la fecha ninguna traducción completa al francés de los diálogos de Platón; y (2) aunque no niega el mérito de algunas de las traducciones parciales, era preciso reexaminarlas a la luz de los progresos filológicos y filosóficos recientes para lograr una mejor comprensión tanto del espíritu como de la letra de los textos platónicos.

El primer volumen de la colección servirá de introducción a la obra completa, y contendrá aproximadamente todas las investigaciones importantes de las que Platón puede ser objeto, a saber [...] los trabajos de todo tipo referentes a Platón, desde la Antigüedad hasta nuestros días, [...] sobre la vida de Platón, [...] sobre la autenticidad de los diálogos, el orden en el que se puede suponer que fueron compuestos, y en el que se los puede publicar hoy en día, [...] sobre la filosofía de Platón, extraída de sus propias obras [...] sobre la historia del platonismo, etc. (*Journal de Savants*, enero de 1822, 60-62)

Con su proyecto, según sus propias palabras, Cousin trata de «contribuir en cierto modo a la rehabilitación de Platón en la patria de Henri Estienne y de Descartes» (*Journal de Savants*, enero de 1822, 60-62). En su primer volumen se propone recoger el testigo de la empresa científica filológica alemana. Cousin realiza dos estancias en Alemania en 1817 y 1818. Así, de Schleiermacher y de Tennemann retoma el objetivo de considerar la filosofía de Platón «en sus obras mismas» y el de prestar atención a la cronología y a la autenticidad de los diálogos. Sin embargo, este ambicioso proyecto no verá la luz. Del primer volumen, que incluía varias disertaciones sobre la vida de Platón, el orden y la autenticidad de los diálogos, el propósito de su filosofía, solo se publicará esto último (Janet 1885, 361). En su lugar, Cousin regresa a la tradición predominante en las ediciones desde el establecimiento del texto llevado a cabo por Estienne: el orden en tetralogía, que corresponde al primer conjunto de diálogos, atribuido a Trásilo (s. I d.C), según Diógenes Laercio (III, 57-61 Dorandi).

En el *Prefacio* a su *System der platonischen Philosophie*, Tennemann, haciendo propia la idea de Leibniz⁹, define los diálogos como «la fuente más segura y más digna de crédito» para el conocimiento del platonismo (1792-1794, I). Los autores más tardíos no interesan para lograr este fin. El propio Aristóteles «no puede ser una guía para acceder a la filosofía platónica» (Tennemann 1792-1794, I). La única guía válida para este acceso es la obra de Platón, a partir de sus escritos, en tanto que constituyen la única fuente de su filosofía. Aunque los escritos de Platón no tuvieran nada de sistemático, Tennemann (1792-1794, I, vii) se propone buscar en ellos una disposición que permita caracterizar la filosofía de Platón y descubrir su unidad. El hilo conductor que posibilita ordenar el pensamiento platónico queda expresado en la siguiente tesis: «la razón es la fuente propia de todo conocimiento».

Siguiendo a Tennemann, Cousin defiende la existencia de un «sistema» platónico, fundado en el principio de la razón como fuente propia de todo conocimiento (Vermeren 2009, 122). Cada argumento, que precede en la edición francesa la traducción de cada diálogo, actualiza las cuestiones filosóficas de los debates de la Antigüedad y los instituye como paradigmas en la crítica moderna contra el empirismo. De este modo, el Platón de la nueva filosofía francesa aporta una interpretación característica y peculiar de la teoría de las ideas que, según su lectura, subsisten bajo diferentes nombres en la filosofía moderna, bien como las verdades eternas de Leibniz, los principios del sentido común de la filosofía escocesa (1864), el esquematismo, las categorías y las ideas de la razón pura de Kant o las verdades absolutas de Cousin (1828).

3.

El tomo II, publicado en 1824, incluye la traducción del *Teeteto* y del *Filebo*, acompañada de sus correspondientes argumentos. Los temas de estos dos diálogos, el conocimiento y el Bien, respectivamente, ofrecen a Cousin la oportunidad de difundir nuevamente, desde una nueva perspectiva, las ideas expuestas en el curso impartido en 1818: «Sobre los fundamentos de las ideas absolutas de lo Verdadero, de lo Bello y del Bien», publicado como *syllabus*

⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Carta a Remond*, Hannover, 11 de febrero de 1715: «Si alguien redujera Platón a un sistema, realizaría un gran servicio al género humano (...)». (Gerhardt 1887, III, 637).

por sus estudiantes en 1836, y que dio lugar a la obra: *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1853).

En su curso, Cousin se opone no solo al empirismo de Locke y al sensualismo de Condillac, sino también al criticismo kantiano que, frente al empirismo, sostiene que existen leyes del entendimiento independientes de la experiencia, pero no propone una fuente diferente al propio entendimiento. Por ello, Cousin considera al kantismo valioso para desprenderse del sensualismo, pero a su vez ha de ser superado por la demostración de la existencia de ideas que no nacen de la razón, sino que se imponen a ella y generan las formas o categorías (2016, 113).

Cousin establece un paralelismo entre el argumento del *Teeteto* y los empiristas del s. XVIII: la sensación es toda la ciencia, la ciencia no es más que la sensación, es decir, «todas las ideas de las que se compone la ciencia humana» solo proceden de «metamorfosis de la sensación» (2016, 108-109).

En su curso de 1818, Cousin coincide con Kant en considerar la necesidad y la universalidad los criterios de la verdad, pero le objeta hacer derivar la universalidad de la necesidad. La razón recibe de su relación con la verdad, a la que denomina “intuición espontánea” de la verdad (1836, 122), las formas que generan la lógica. Esta “intuición espontánea” Platón no la expone en el *Teeteto*. En efecto, para denominar la actividad judicativa de la razón emplea, como veremos, el término δόξα.

4.

En el verano de 1817 Cousin viaja por primera vez a Alemania, donde constata la oposición entre los kantianos y Jacobi. En el transcurso de su estancia conoce a Hegel, del que se hace amigo, y a su regreso, al año siguiente, imparte el citado curso «Sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo Verdadero, de lo Bello, del Bien» que impacta en la escena filosófica francesa. En este curso defiende por primera vez, siguiendo la estela de los alejandrinos y Leibniz, la herencia del eclecticismo y ratifica su adhesión, por razones filosóficas, a la Carta constitucional (Narcy 2013).

Durante este primer viaje a Alemania, Cousin se encuentra con Schleiermacher, y mantiene con él una relación epistolar fructífera. No obstante, Cousin se propone no solo ofrecer una traducción completa, que permitiera un conocimiento lo más exacto posible –tanto histórico como filológico– del texto de Platón, sino también un instrumento que, a través de los «argumentos»

que preceden a la traducción de cada diálogo, haga posible la difusión de las tesis que exponía desde 1815 en la cátedra de la Sorbona en la que sustituye a Royer-Collard con un curso dedicado a la filosofía escocesa.

En su formación Cousin (1826-1838, prefacio a la segunda edición de 1833) reconoce la influencia de tres maestros: (1) Laromiguière, (2) Royer-Collard, de quienes fue alumno en la Escuela Normal, y (3) Maine de Biran, quien organizaba reuniones filosóficas en su propia casa a las que asistía con asiduidad. Estos tres maestros mostraban una clara oposición al sensualismo y al empirismo de los «Ideólogos», defendido por los sucesores de Condillac.

Al final de la Revolución la filosofía que se mantiene viva en Francia es una teoría del origen de las ideas, de donde recibe el nombre de «ideología», seguidora de Condillac, y basada en el principio de que todas nuestras ideas proceden de nuestras sensaciones (Damiron 1828, 36-39).

Contra esta tesis, los tres maestros de Cousin –de manera firme y marcada Royer-Collard y más moderada Laromiguière y Maine de Biran– reivindican que la observación de la consciencia no nos libera solo de las sensaciones procedentes del mundo exterior, sino también de los hechos de consciencia que son independientes de él, como la atención que dirigimos a ese mundo exterior y, en consecuencia, la voluntad y el esfuerzo inseparables de la atención –facultades activas, espontáneas, que no surgen de las influencias recibidas–. De estas enseñanzas Cousin elabora su propia doctrina, presente desde el primer curso dedicado a la filosofía escocesa, que imparte en la Sorbona en 1815, sustituyendo a Royer-Collard, basada en una metafísica que se fundamenta en la psicología y que sigue el método de la observación de los hechos de consciencia.

Según se desprende de la lectura de los argumentos incluidos en los siete primeros volúmenes publicados de las *Obras de Platón*, el objetivo de Cousin se centra en continuar la difusión de las doctrinas consecuentes que, por la prohibición, ya no podía enseñar.

Ahora bien, muy probablemente, la traducción francesa de las obras completas de Platón no habría aparecido si la enseñanza de Cousin no se hubiera visto interrumpida. En 1820, el asesinato del duque de Berry precipita la caída del gobierno de Élie Decazes, Royer-Collard es apartado de sus funciones –miembro del Consejo de Estado, presidente del Consejo de Instrucción pública y director de la librería– y Cousin retirado de su suplencia en la Sorbona. La cátedra permanece vacante durante ocho años. La proximidad, tanto filosófica como política con Royer-Collard, provoca la interrupción de

su docencia, lo que le permite consagrarse a tareas de erudición, como la traducción del texto platónico.

El proyecto de Cousin no solo implica al profesor suplente de historia de la filosofía, que sufre el ser apartado de su cátedra, ni al filólogo riguroso que sigue la estela alemana de Schleiermacher, ni siquiera a un (neo)platónico de principios del s. XIX, sino también al discípulo que piensa con y contra sus maestros: Royer-Collard, a quien sustituye en el puesto de historia de la filosofía moderna de la Sorbona, Laromiguière, en la Escuela normal, y Maine de Biran, en los encuentros de salón, todos ellos opuestos a la escuela sensualista. La filosofía de Platón le sirve en su propósito de oponerse a una filosofía de la sensación.

5.

Tal como expresa en una carta remitida a Schleiermacher, con su traducción de Platón Cousin trata de poner de manifiesto en los diálogos especialmente «problemas y soluciones» a los que la filosofía contemporánea le vendría bien consagrarse¹⁰. Ante el estado de los estudios filosóficos de su época, la carta está redactada en el verano de 1826, Cousin recomienda someter el orden de publicación de la traducción francesa de los diálogos a la actualidad de los debates filosóficos vigentes. No obstante, el debate vigente se centra en el emprendido por el propio Cousin (1856) contra el materialismo y el sensualismo del siglo XVIII, pero bloqueado por las medidas dirigidas contra él. Probablemente por ello, como sugiere Nancy (2016, 41), Cousin altera el orden de la publicación previamente establecido para otorgar una primacía a los diálogos cuyos temas coincidan con el programa de la enseñanza impartida. De este modo, el *Alcibiades I* aborda cuestiones cercanas al curso de 1817 sobre la actividad del yo; y, asimismo, los temas del *Teeteto* y del *Filebo*, por su parte, incumben al curso impartido en 1818, publicado por los estudiantes y editado por Adolphe Garnier en 1836. El propio Cousin retoma las notas de este último curso, publicándolas con el título *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1853), texto que conoció diferentes versiones hasta 1867, fecha en que fallece su autor.

Cousin aplica la siguiente estrategia hermenéutica en dos pasos: (1) trata de encontrar un aliado en la filosofía contemporánea –Biran en el *Alcibiades*

¹⁰ Carta a Schleiermacher, 19 de agosto de 1826, citada por Saint-Hilaire (1895, I, 196).

I, Kant en el *Teeteto* y el *Filebo*—; (2) regresa contra el que había elegido previamente como aliado para mostrarle cómo Platón lo completa y supera con las tesis expuestas en los respectivos diálogos. Así, por ejemplo, señala que aquello que «hace honor a Hume [...], ya lo encontramos en el empirismo jonio, tal como está expuesto en el *Teeteto*.» (1822-1840, II, 9-10). Desde la perspectiva de Cousin, la tesis del interlocutor que da nombre a este diálogo: «la ciencia no es otra cosa que sensación (οὐκ ἄλλο τί ἐστὶν ἐπιστήμη ἢ αἴσθησις)» (*Teeteto*, 151e2-3) contiene todo el empirismo del siglo XVIII. El estatuto de ciencia parece que le viene otorgado por su infalibilidad. La sensación es una facultad exenta de error (ἀφευδής), verídica, libre de fraude, en el sentido que dice necesariamente lo que es: las cosas *son* tal como ellas son percibidas, dado que todo sentir trata de lo que es (152c). Las cosas son lo que son en tanto tales no por sí mismas, sino en cuanto determinadas por la sensación.

Según Cousin, las dos últimas definiciones de la ciencia que propone Teeteto solo forman una, por lo que el diálogo se resume en dos puntos capitales: (1) la explicación de la ciencia por la sensación, y (2) por los procedimientos lógicos (1822-1840, II, 5). De este modo, según se desprende de su lectura, la segunda parte del *Teeteto* y la *Analítica trascendental* de Kant dicen lo mismo. En esta segunda parte del diálogo, Sócrates se refiere a «un poder de conocer no sensible», donde muestra que la ciencia no es la sensación, porque la ciencia tiene por objeto la esencia, mientras que la sensación no es capaz de darnos acceso a ello. Precisamente, para exponer la manera en que se ejerce el poder de conocer no sensible, Sócrates recurre a una serie de verbos cuya serie culmina en «juzgar (κρίνειν)» (186b8). Por tanto, Cousin descubre en el *Teeteto* los dos elementos constitutivos de la definición kantiana de entendimiento.

La actividad judicativa que reconocen en el alma Sócrates y Teeteto «no tiene nada que ver con esos juicios de otro tipo... que llegan a la verdad por una intuición a la vez inmediata y absoluta» (1822-1840, II, 4).

La δόξα de los griegos es más o menos el juicio de los modernos, bajo esa relación permanece por debajo del razonamiento; pero no tiene nada que ver con esos juicios de otro orden que, lejos de estar por encima del alcance del razonamiento, lo sobrepasan y alcanzan la verdad por una intuición a la vez inmediata y absoluta. (Argumento filosófico, *Teeteto*, o de la ciencia [Cousin 2016, 107])

Para Cousin esta última clase de juicios se caracteriza por la necesidad y universalidad, y la δόξα, en cambio, es contingente y arbitraria (1822-1840, II, 4).

Cousin es el primero en interpretar la δόξα del *Teeteto* como un juicio. De este modo, marca la lectura predominante del *Teeteto* hasta la segunda mitad del s. XX, basada en los siguientes dos presupuestos: (1) la investigación sobre la ciencia solo resulta errónea al volverse sobre las ideas, y (2) el auténtico significado del diálogo radica en que no hay verdadero conocimiento a excepción del de las ideas.

6.

Siguiendo esta misma línea hermenéutica, Cousin sostiene que el *Filebo* es «verdaderamente el complemento del *Teeteto*» (2016, 117)¹¹. Así, en el *Teeteto* Platón aborda la refutación del sensualismo en su principio fundamental, i.e., la identificación del conocimiento con la sensación. En el *Filebo*, por su parte, se ocupa de la consecuencia que deriva de este principio, i.e., para una doctrina de este tipo el bien y el mal solo pueden ser sensaciones placenteras y penosas. «El placer es el bien, y el fin único de la existencia» (1822-1840, II, 245). Contra esta doctrina, Sócrates sostiene que nadie escogería una vida privada de todo placer, pero tampoco escogería una vida de puro placer de la que quedaría eliminada toda huella de intelectualismo. Por ello, es preciso «mezclar el placer con la razón», donde los caracteres componentes de esta mezcla sean la verdad, la medida y la belleza, i.e., la razón, que sigue siendo el «elemento fundamental» con el que estos caracteres se interconectan (1822-1840, II, 273).

En este análisis del *Filebo* Cousin establece también un paralelismo con Kant, esta vez con la *Crítica de la razón práctica*. Para el traductor y comentarista francés, en esta segunda crítica Kant ha discernido en el bien moral la misma dualidad entre obligación racional y aspiración a la felicidad que Platón en su diálogo entre placer y razón (1822-1840, II, 279).

¹¹ «El *Filebo* es verdaderamente el complemento del *Teeteto*. Tras haber establecido que la ciencia humana no se reduce a la sensación y al razonamiento apoyado en la sensación, los sofistas eran demasiado consecuentes para no concluir que la sensación, agradable o dolorosa, explica la vida moral completa; que el mal está en el dolor, y que el placer es el bien, y el fin único de la existencia. El *Teeteto* está consagrado a la refutación del principio, el *Filebo* a la de la consecuencia.» (Argumento filosófico del *Filebo*, o del placer [Cousin 2016, 117]).

«¿*Das reine*, τὸ εἰλικρινές, lo puro y lo abstracto no es a la vez el fin y el lema de ambos filósofos?» (1822-1840, II, 276). Pero, para Cousin, el *Filebo* nos remite especialmente a la *Crítica de la razón pura práctica*, ya que Kant discierne en el bien moral la misma dualidad entre obligación racional y aspiración a la felicidad que la que establece Platón en el *Filebo* entre placer y razón.

El tema del *Teeteto* es la ciencia y su fundamento. Se trata con ello de determinar no cuáles son los objetos de la ciencia, ni cuáles son las diferentes ciencias, sino lo que es la ciencia considerada en sí misma lo que la caracteriza y la constituye. El adversario de Sócrates propone tres soluciones a este problema. Primero, responde que saber es sentir. Vencido en este punto, recurre a una solución un poco más amplia, y adelanta que saber es juzgar; reemplazando ya una operación de los sentidos con una operación de la inteligencia. Al parecer esta operación aún demasiado circunscrita para abarcar toda la ciencia, se dirige al razonamiento, a la definición, al análisis. Ahora bien, estas dos operaciones, juzgar o hacerse una opinión inmediatamente y sobre la simple apariencia, y razonar o hacerse una opinión por un procedimiento reflexivo y por vía discursiva, se denominan en la lengua de la filosofía antigua *δοξάζειν* y *λογίζεσθαι*. (Argumento filosófico, *Teeteto*, o de la ciencia [Cousin 2016, 107])

Ahora bien, si en cierto modo todo Kant ya está contenido en Platón, todo Platón, en cambio, no lo está en Kant. En los *Fragmentos filosóficos* (1817, 254) Cousin afirma que la metafísica consta de dos partes: (1) la psicología y (2) la ontología. El *Filebo*, al articular entre sí estas dos partes, presenta un sistema completo de metafísica, pero donde el análisis ontológico precede y anticipa el análisis psicológico. Así, señala Cousin, en el *Filebo*, justo antes del análisis psicológico de la mezcla de la que está hecha la vida humana, Sócrates aborda aquello que supera los límites de la observación interior y de la psicología, de lo que no halla un equivalente en la *Crítica de la razón práctica*: lo finito, lo infinito y su mezcla, a la que se suma necesariamente la causa de esta mezcla (*Filebo*, 23-31), i.e, por la deducción de las categorías que determinan toda existencia. De este modo, en estos pasajes el enfoque del *Filebo* traspasa los límites del método puramente psicológico, basado únicamente en la observación de los fenómenos presentes en la consciencia, y elabora una ontología que aporta una «solución *a priori* al problema de la superioridad del placer y de la inteligencia» (Cousin 1822-1840, II, 288).

7.

La traducción francesa de Cousin mantiene su dominio en el ámbito académico al menos hasta el final de la Gran Guerra. En 1920 aparece publicado en la «Collection des Universités de France», denominada «Collection Budé», el primer volumen de la nueva traducción francesa de Platón, basada en una nueva edición del texto griego, colocado al frente de cada página (Croiset 1920). Esta nueva edición lleva a cabo por primera vez en Francia una colación de los manuscritos, la discusión de las lecturas, el establecimiento de dicho texto y de su correspondiente aparato, cuyo rigor filológico se mantiene consolidado y prácticamente intacto hasta nuestros días, casi cien años después.

Sin embargo, los traductores de esta nueva colección –Maurice Croiset, Léon Robin, Octave Hamelin– están alejados de la corriente espiritualista que inaugura Cousin. Precisamente, para sortear la prohibición de enseñar filosofía en 1820, su traducción francesa de Platón logra hacer perdurar la vía espiritualista, que se mantiene viva incluso en aquellos con quienes se confronta (Narcy 2016, 47). En efecto, tanto en los cursos que imparte en 1817 y 1818, como en los argumentos que anteceden al *Alcibiades I*, al *Teeteto* y al *Filebo*, Cousin fomenta la instauración del espiritualismo francés, entre cuyos seguidores destacan Jean Nabert, Louis Lavelle y René Le Senne. Estos últimos fundan la colección «Philosophie de l'esprit», en la editorial Aubier, donde Paul Ricoeur publicará en 1950 su primer volumen de la trilogía *Philosophie de la volonté*, en el que aborda la elección y los motivos de la decisión, la moción voluntaria y los poderes de actuar, el consentimiento y la necesidad.

Bibliografía

- Azcárate, P. de (1871-1872). *Obras completas de Platón*. 11 vols. Madrid: Medina y Navarro (Imp. de la Biblioteca de Instrucción y Recreo).
- Bekker, I. (1831-1870). *Aristotelis opera*. 5 vols. Berlín: Reimerum (Academia Regia Borussica).
- Bembo, D. (1601). *Tutte l'opere di Platone, tradotte in lingua volgare*. 4 vols. Venecia: Nicolini.
- Cornarius, J. (1548). *Jani Cornarii medici physici Zuiccaviensis de Conviviorum veterum Graecorum, et hoc tempore Germanorum ritibus, moribus ac sermonibus: Item de amoris praestantia, & de Platonis ac Xenophontis dissensione, libellus. Item Platonis Platonis philosophi Atheniensis Symposium, eodem Jano Cornario*

- interprete. Et Xenophontis philosophi Atheniensis Symposium, ab eodem latinè conscriptum.* Basilea: Oporinus.
- Cousin, V. (1822-1840). *Œuvres de Platon*. 13 vols. París: Pichon y Didier.
- (1826-1838). *Fragments philosophiques* (1826, prefacio; 1833, prefacio a la segunda edición; 1838, advertencia a la tercera edición). París: Ladrangé.
- (1828). *Nouveaux fragmens philosophiques*. París: Pichon y Didier.
- (1836). *Cours de philosophie professé pendant l'année 1818, sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*. Editado por Adolphe Garnier. París: Hachette.
- (1853). *Du Vrai, du Beau et du Bien*. París: Didier.
- (1856). *Philosophie sensualiste au dix-huitième siècle* (3ª edición revisada y corregida). París: Librairie nouvelle.
- (1864). *Philosophie écossaise*. París: Michel Lévy.
- (2016). *Platon. Textes réunis et présentés par C. Mauve, M. Narcy, R. Raghianti et P. Vermeren*. París: Vrin.
- Croiset, M. (1920). *Platon. Œuvres complètes. Tome I, Introduction, Hippias mineur, Alcibiade, Apologie de Socrate, Euthyphron, Criton*. París: Les Belles Lettres.
- Daled, P. F. (2005). *Le matérialisme occulté et la genèse du sensualisme: écrire l'histoire de la philosophie en France*. París: Vrin.
- Damiron, J. P. (1828). *Essai sur l'histoire de la philosophie en France, au dix-neuvième siècle*. París: Ponthieu.
- Dorandi, T. (2013). *Diogenes Laertius: Lives of Eminent Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ficino, M. (1491). *Platonis Opera*. Venecia: Bernardinu[m] de Choris de Cremona et Simone[m] de Luero.
- Gerhardt, C. J. (1887). *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz* Vol. 3. Berlín: Weidmann (Reimpresión en Hildesheim: Olms, 2008).
- Janet, P. (1885). *Victor Cousin et son œuvre*. París: Calmann Lévy.
- Le Clerc, J.-V. (1819). *Pensées sur la religion, la morale, la politique*. París: Delalain.
- Martineau, H. (1935-1936). *Stendhal. Courrier anglais*. 5 vols. París: Le Divan.
- Narcy, M. (2013). Le Platon libéral de Victor Cousin. *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 37(1), 35-57.
- (2016). L'inventeur du Platon français: Victor Cousin. En R. Calin, J.-L. Périllié y Olivier Tinland (Eds.), *Platon et la philosophie française contemporaine: Enjeux philologiques, historiques et philosophiques* (pp. 27-50). Bruselas: Ousia.

- Pralon, D. (2013). Platon en France à l'époque moderne (1453-1820). En A. Balarsard e I. Koch (Eds.), *Lire les dialogues, mais lesquels et dans quel ordre? Presentation* (pp. 149-171). Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Ricoeur, P. (1950). *Philosophie de la volonté*. Tome 1, *le volontaire et l'involontaire*. París: Aubier.
- Saint-Hilaire, J. B. (1895). *M. Victor Cousin, sa vie et sa correspondance*. 3 vols. París: Hachette y F. Alcan.
- Serres, Jean de (1578). ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΑΠΑΝΤΑ ΤΑ ΣΩΖΟΜΕΝΑ. *Platonis opera quae extant omnia*. Ginebra: Henr. Stephanus.
- Schleiermacher, F. (1804-1809). *Platons Werke*. 3 vols. Berlín: Realschulbuchhandlung (Reedición del vol. 1 en Berlín y Boston: De Gruyter, 2016).
- Stendhal (1983). *Lettres de Paris par le petit-neveu de Grimm*. París: Le Sycomore.
- Sydenham, F. y Taylor, T. (1804). *The Works of Plato, viz. his Fifty-Five Dialogues, and Twelve Epistles, translated from the Greek; Nine of the Dialogues*. 5 vols., Londres: Taylor y Wilks.
- Tennemann, W. G. (1792-1794). *System der platonischen Philosophie*. 2 vols. Leipzig: Barth.
- Tiedemann, D. (1781-1787). *Platonis philosophi qua exstant, graece ad editionem Henrici Stephani accurate expressa cum Marsilli Ficini interpretatione. Praemititur I. III Laertii de vita et dogm. Plat. cum notitia literaria... studii societatis bipontinae*. 12 vols. Dos Puentes: ex typ. Societatis.
- Vermeren, P. (1995). Les têtes rondes du Globe et la nouvelle philosophie de Paris. (Jouffroy et Damiron). *Romantisme*, 25(88), 23-34.
- (2009). *Victor Cousin: El juego político entre la filosofía y el Estado*. (Trad. M^a. del P. Díaz Castañón). Rosario: Homo Sapiens (Original en francés, 1995).

Lessing: fábula y ortopedia humanista¹

RICARDO GUTIÉRREZ AGUILAR

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Behold, after above six months warning, I cannot learn that my book hath produced one single effect according to my intentions. I desired you would let me know by a letter, when party and faction were extinguished; judges learned and upright; pleaders honest and modest, with some tincture of common sense [...] abounding in virtue, honour, truth and good sense; courts and levees of great ministers thoroughly weeded and swept; wit, merit and learning rewarded [...] These and a thousand other reformatations, I firmly counted upon by your encouragement; as indeed they were plainly deducible [...] yet so far have you been from answering my expectation.

(Swift, J. *Gulliver's Travels*²)

¹ Este trabajo se enmarca dentro de los resultados científicos e intereses de investigación generados por los proyectos PRISMAS - *Prismas filosófico-morales de la crisis: hacia una nueva pedagogía sociopolítica* (FFI2013-42395-P) y WORLDBRIDGES - *Philosophy of History and Globalisation of Knowledge. Cultural Bridges between Europe and Latin America* (F7-PEOPLE-2013-IRSES:PIRSES-GA-2013-612644), dirigidos por la Prof. Concha Roldán Panadero (Instituto de Filosofía – CSIC); por el *Proyecto de Innovación Educativa (Innova-Docencia)* de la Universidad Complutense titulado *Emociones políticas y virtudes epistémicas en el siglo XVIII: Innovación en la enseñanza de Humanidades* (PIMCD-60), a cargo de la Prof. Nuria Sánchez Madrid (Universidad Complutense de Madrid), y el *NEW TRUST-CM. Programa en Cultura de la Legalidad*, a cargo del Prof. Jose María Saucá (Universidad Carlos III de Madrid).

² «Observo que, tras más de seis meses de atenta vigilancia, no me ha llegado noticia alguna de que mi libro haya producido el menor de los efectos de acuerdo a las que eran mis intenciones. Desearía que me hicieras saber por carta, ese momento en que partidos y facciones

1. Introducción. La fábula y otros pecados de juventud (o de vejez)

La suerte que se le ha deparado a las ediciones en castellano de la parte más teórica de la obra de Lessing es variopinta. No ha sido por lo general buena. De este hombre que se doblaba y triplicaba en mil cuitas ha gozado de gran popularidad su faceta en el ámbito de la Estética y la teoría de las Artes principalmente. Estas sin aquella otra faceta no se entienden. Es un dominio editorial en el cual, si acaso, contamos con una ingente cantidad de versiones de más a menos cuidadas de la que se puede considerar su obra capital, su *Laookon* (1766). Su obra señera, siendo la preparada y traducida por Eustaquio Barjau en 1977 una de las que más aceptación ha tenido en sus múltiples ediciones³. Vino esta —no demasiado rauda a lo que se ve— a sustituir a la preparada los no pocos veinte años antes por Enrique Palau⁴. Del resto de sus tratados estéticos, los editores españoles se han deslizado ya de lo plástico a lo literario, y con la serie de artículos que componen la *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*, Mayo de 1767–Abril de 1768) han dado por finalizado todo lo que Lessing tenía que decir en este terreno⁵. De esta hay también alguna que otra edición, pero siempre como en los márgenes y en editoriales menores o de poca difusión⁶. No hay muchas más traduccio-

se hayan extinguido, en que los jueces se hayan tornado doctos y rectos; en que los que hacen de abogados defensores, se hayan vuelto honestos y modestos, con alguna mácula colorida de sentido común si acaso [...], que abundaran en virtudes ambos, en honor, verdad y buen sentido; que las cortes y besamanos en que hallamos a los grandes ministros fueran librados de tan mala hierba y barridos, que el ingenio, el mérito y la instrucción a su vez fueran recompensados [...] Esto y mil cosas más fueran reformadas, cosas con las que contaba yo ya firmemente por tus animados comentarios, como de hecho eran deducibles llanamente [...] y que, sin embargo, tan lejos has estado de poder ofrecerme hasta la fecha en respuesta a mis expectativas» (Mi traducción de la carta del Capitán Gulliver a su primo Simpson en (Swift 1994, 2-3).

³ Lessing (1977).

⁴ Lessing (1957).

⁵ Téngase en cuenta que no hay manuscrito como tal de la *Hamburgische Dramaturgie*. En una primera edición de los textos lo que se nos ofrece son dos volúmenes de 415 y 410 páginas respectivamente. Impresos por J. H. Cramer en Bremen el año 1769. La primera edición completa como tal data de 1794 y es ejecutada por su hermano. La siguiente edición en alemán es la preparada por Lachmann (Lessing, G. E. (1838-1840) *Sämtliche Werke in 24 Bände*, Berlin). Revisada posteriormente por Muncker, F. como tercera edición, y publicada entre Stuttgart y Leipzig entre los años 1886-1924. Es relativamente fácil acceder a la edición crítica facsímil de dichos textos y por ellos nos guiaremos. Se hallan contenidos en su totalidad y digitalizados en http://www.lessingdatenbank.de/php_skripte/inhalt.php

⁶ Con dos de estas traducciones hemos trabajado el presente texto en su volcado en castellano. La primera que pasó por nuestras manos es una selección de fragmentos con muy

nes de ensayos, tratados, cuentos morales críticos, o prólogos a otras obras, artesanías que Lessing cultivó como teórico y filósofo del Arte durante toda su vida. No las hay en el presente. De su obra para las tablas no se puede decir mucho más ni de mejor forma tampoco. Hay favoritas. De doce dramas nos ha dado por trabajar apenas cuatro. Lessing tiene tendencia a fraguar heroínas con predilección. Quizás porque como veremos movilizan no solo las potencias del discurso sino que presentan como un complemento necesario las tensiones emocionales propias de la presión social y comunal que la fémina debe enfrentar en el siglo XVIII. Moviliza pasión y razón con semejantes personajes. El conflicto y la trama. *Miß Sara Sampson* (1755), de sus tiempos de vecino brandenbúrgués en Potsdam, y *Minna von Barnheim* (1767) son acompañadas en fortuna por su *Emilia Galotti*, representada por primera vez en Braunschweig, en 1772. No puede faltar, desde luego, su *Nathan der Weise* [*Natán el Sabio*] del 83. Canto a la tolerancia (religiosa). Poco o nada se puede decir, sin embargo, del cariño editor que han recibido sus textos más abstrusos sobre Teología y Filosofía. Al menos en cuanto a popularidad. Se los debemos únicamente a la labor puntillosa y erudita de Agustín Andreu entre los años 1982 y 1992. De él también podemos decir que es el que justo en dichos años nos regaló una monografía sobre nuestro autor de Kamenz que no ha vuelto a tener parangón⁷.

¿Y a todo esto, qué hay de las fábulas? ¿Qué se ha hecho con esas fábulas que traducía Hartzzenbusch en España hace siglo y medio?⁸ Pues lo que se ha hecho es bien poca cosa. Y lo que se ha hecho está hecho a medias cuando no recuperado del olvido sin añadidos, y, por si esto fuera poco, lo que se ha hecho es de difícil noticia⁹.

poco rigor en cuanto al aparato crítico y que amalgama igualmente recortes del *Laokoon* y otros textos estéticos, amén de a los que aquí nos referimos de la *Dramaturgie*. Es la edición de Lessing (2007). Infinitamente mejor preparada y conteniendo la *Hamburgische Dramaturgie* entera se presenta una edición tres años anterior de la Asociación de Directores de Escena de España. Es sin lugar a dudas una muy buena edición, con un aparato de notas y bibliografía colmado que no decepciona en absoluto (Lessing 2004).

⁷ Andreu (1992).

⁸ Juan Eugenio Hartzzenbusch tiene el honor de ser el primer traductor de Lessing en lo que a actividad fabulística se refiere. En 1848 edita un volumen propio de unas 102 fábulas que incluye traducciones de 30 de las de Lessing. Hartzzenbusch, no obstante, obra un cambio en los textos originales: se decide a versificar por completo la sobria prosa lessingiana (Hartzzenbusch 1848).

⁹ Hasta donde tengo noticia, *La Estatua de Bronce* (2007) de Francisco Manuel Mariño para la editora de la Universidad de Valladolid es lo más cercano a una actualización sobre el tema. Mariño ni siquiera traduce. El volumen parece prometer algo que no da: una nueva edición de las fábulas y una nueva traducción. Ambas cosas son prestamos. Solo aporta

La pregunta fundamental para desentrañar este misterio debería responderse primero en lo que toca a la utilidad como instrumento narrativo del género fabulístico. ¿Es la fábula como género uno agotado? Es decir, es nuestra sensibilidad moderna completamente ajena a cómo la fábula comunica. Véase que decimos ‘cómo’, pues replantearse el ‘qué’ es peligroso cuando no absurdo: que somos refractarios al motivo tenido por soberano en el género, *la transmisión de contenidos morales en general*. En segundo término, ¿en caso de que su ciclo haya concluido, por qué ha sido y qué lo ha venido a sustituir en esta especie de educación estética y moral?

Desbrocemos primero la segunda cuestión. Decía el recientemente fallecido Giovanni Sartori que el niño moderno que la cultura audiovisual amamanta va perdiendo como consecuencia de ello por el camino cierta capacidad abstractiva constitutiva de esa actividad que llamamos pensar, y que tanto cuesta definir. Sin abstracción no parece haber pensamiento. Más que perderla, Sartori lo que sugiere es que esta facultad es desplazada y colonizada por la hipertrofia de otra: *la imaginación*¹⁰. Lo que pierde una en largura se lo calza la otra. La facultad de las representaciones más intuitivas se malcría. Claro que, las maneras de sugerir y motivar a la imaginación no se reducen a lo visual, a los *world media*, que nos situarían pasivos como espectadores –nos tranquilizaba Sartori. No, la imaginación es representativa, y como tal puede recuperarse a un estadio anterior de evolución por medio de la palabra –podríamos hacer así continuar las condiciones del problema de Sartori–, pues la palabra es *lenguaje significativo, simbólico*, y, por tanto, puede tomar distancia de las immediateces de la imagen para dar un paso atrás y regalarse más bien *todas las posibilidades de las imágenes*. Interpretaciones que dan que pensar. Repetimos cierta coda de hace un momento al hilo de esto, y es que la escuela de la inmediatez debe aprender de nuevo las mañas del juego de la mediación, el juego en el que es el sujeto el que está en medio y participa como *ju(z)gador* de las imágenes que se le dan. Crítico primitivo a la búsqueda de razones del porqué de su disfrute. El equilibrio entre *inmediatez-mediatez* respecto de la representación es delicado. Si nos pasamos en la distancia que media, os desconectamos de la ilusión. Si nos acercamos dema-

algo novedoso el estudio introductorio al volumen que funciona de compendio de algunos avatares –no todos– de las fábulas de Lessing en España. ¿Pero por qué habría de haberse hecho otra cosa, qué tienen unas cuantas fábulas que hacer en el panorama editorial español? (Mariño 2007).

¹⁰ Sartori (2002).

siado, reducimos el gusto estético a placer descerebrado. O intelectualizamos, o sensitivizamos fragmentariamente.

Para hacer frente a todo esto como problema antropológico-narrativo dice Lessing que está más que lista la *fábula*, la narración corta y el *mito*.

En un mundo fragmentado y desarticulado, episódico, que se nos da en veces o al instante, de comunicaciones aceleradas, en un mundo al mismo tiempo dado de inmediato en porciones de 140 caracteres, *jpg's* y *likes*, se nos pide construir un yo que importe y con ayuda de todo ello. Hacernos un *carácter*. Es pedagogía entonces el encontrar algo de valioso en atribuir el anterior éxito de la *fábula* como especie narrativa «a la consistencia [o unidad] de sus caracteres y al hecho de que nos resulten familiares a todos. Aún en el caso de que nos fuera igualmente sencillo el encontrar un ejemplo histórico que sirviera para ilustrar esta o aquella verdad» –nos quiere desvelar Lessing¹¹. La *fábula* nos es familiar y con ello nos hace sentir en casa. Una morada –de *mos-mores*, costumbre. La *fábula* es consistente. Cerrada sobre sí misma. Y lo es por la representación de sus protagonistas. Ejemplos de vida o acción que juzgar de golpe sin distracciones y complejidades. La *fábula* cifra su éxito en ser un instrumento de sentido total. Sentido sobre los múltiples sentidos en que se divide el niño telemático, estirado en mil direcciones y diversiones. Para todo esto tiene respuesta Lessing en su fina crítica de qué es lo que hace a la clase narrativa funcionar.

La Ilustración ha pasado. Cierto. Fue la *fábula* su género favorito sin temor a exagerar en este juicio. Pero el ser humano ha fabulado antes desde poco después de caminar sobre dos piernas, y, aún a día de hoy, fabula a su manera entre gateos cuando aún no ha aprendido a andar sobre ellas. No resulta una temeridad suponer que, como constante, el ser humano fabulará en el futuro que le queda sobre el planeta.

Aquí seremos más humildes en objetivos. Se planteara entonces algo parecido al desvelamiento del motivo que propició el inicio de esta singladura intelectual en Lessing. Dentro del territorio de las narrativas breves, una recuperación parcial como introducción de lo que Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) pensó era la necesaria atención a dedicar a la *fábula* como género literario. A su éxito. No es poco lo que el de Kamenz ha divagado sobre el tema. Hay una enorme y enjundiosa batería de textos –tanto los abundantes inéditos como los no del todo bien editados– referidos a la cuestión, y que comprenden los años de 1749 a 1782. Más de 30 primaveras ininterrumpidas.

¹¹ Lessing (1886-1924, 450).

Pero Lessing no solo analiza y teoriza sobre la especie literaria bajo la lente del anatomista crítico. Lessing compone. Se dedica a componer fábulas durante gran parte de su vida. Mientras está enfrascado en otros proyectos, desvía su atención y garrapatea una alegoría en los márgenes de un cuaderno, pone en verso una imagen, desgrena un aforismo habitado por mágicos animales parlantes, piezas que va acuñando como un relicario de ideas. Cápsulas. Las primeras fábulas de Lessing están escritas, sí, en verso. Pecados líricos de juventud al mirarse en los clásicos latinos. Son las fábulas del *período de Leipzig* (1747-1751)¹². De ese mismo período data su despunte crítico sobre el asunto: a la reseña de la obra anónima *Neue Fabeln und Erzählungen in gebundener Schreibart* (1749) la secunda una reseña de la obra de su maestro Johann Friedrich Christ, *Fabularum veterum aesopiarum libri duo* (1749)¹³, que ha traducido nada menos que a Esopo. ¡Esopo ha sido al fin traducido! Pero es en verso... Las fábulas que va escribiendo Lessing mutan. Lo que al joven Lessing cautiva de su profesor, en una segunda navegación es arrojado sin miramientos por la borda. Y es que no hay que hacerle ascos a la prosa. Desde unas primeras influencias en que sigue la norma del verso y el ornato, virgiliano, vira a una decidida apuesta por la sobriedad de Esopo más adelante. Son las aventuras adentro del bosque de los faunos del año 59, sus fábulas del primer *período de Berlín* (1759-1760). Sus *Fabeln. Drey Bücher: Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts* (1759)[*Fábulas. Tres libros: Seguido de una serie de tratados que con dicho género poético se relacionan en cuanto a contenido*]. Cinco tratados en total, sobre la esencia del género y los secretos de su utilidad, componiendo y trabajando la teoría completa sobre la fábula y su papel pedagógico¹⁴. No contento con esto, anónimamente se reseña a sí mismo hablando de esta obra poco después. Puede considerarse así que Lessing escribió un sexto tratado sobre la fábula enton-

¹² La colección completa de fábulas, canciones y cuentos cortos de Lessing la encontramos en el primer volumen de los *Sämtliche Werke* editados por Muncker. Para la parte de las fábulas *vid.* Lessing (1886-1924, 137-234).

¹³ Ambas reseñas se encuentran respectivamente en Lessing (1886-1924, 20-22 y 27).

¹⁴ Los cinco tratados llevan por sugerentes títulos los de «Von dem Wesen der Fabeln» [*De la esencia de la Fábula*], «Von dem Gebrauche der Thiere in der Fabeln» [*Del empleo de animales en la Fábula*], «Von der Eintheilung der Fabeln» [*De la composición de la Fábula*], «Von dem Vortrage der Fabeln» [*De la presentación de la Fábula*] y «Von einem besondern Nutzen der Fabeln in der Schulen» [*De un uso especial de la Fábula en las Escuelas*] (Lessing 1886-1924, 418-479).

ces¹⁵. Se muele poco a poco el propio juicio reseña tras reseña. Fábula a fábula. Pues crítico no se nace, se hace.

¿Pero, qué le hace cambiar de estilo? En esta pregunta hay inserta cierta clave hermenéutica. Una suposición muy sencilla en que cifrará también su crítica a los malos dramas: su idea de *que la prosa es más acorde para la transmisión de máximas morales*. El lenguaje de una supuesta comunidad moral se transmite bajo la forma de representaciones, sí. Puede transmitirse así. Pero tiene también la forma de la proposición. Su preocupación e instrumentalización de lo narrativo como portador de sentido y pedagogía moral es tal que, una vez tenemos ante los ojos todas sus fábulas, descubrimos que las ha modificado. Sobre el molde de las clásicas, las mismas fábulas inmortalizadas por la tradición que todos conocemos son modificadas sutilmente para que sean más significativas a sus lectores presentes. Propone en ellas.

Lessing pasará el último período de su vida entre Hamburg y Wolfenbüttel, y las fábulas de este período irán publicándose poco a poco, incluyendo así y todo una remesa aparecida ya póstumamente (1767-1782).

2. Malos tiempos para la lírica

No ha podido escapar siquiera la honorable *République des Lettres* en el dominio de sus territorios a las veleidades de las modas. En esta consolidada por siglos República universal de doctos y eruditos no van y vienen las tendencias con menor frecuencia que en otros gobiernos más telúricos. Hasta las cosas del espíritu se duelen y sufren de ligerezas y *manierismos*. Y es que ni siquiera en su elevación logran quedar al parecer por encima de los materiales que el espíritu quiere —y cree que puede— colocar fuera del alcance del devenir y del cambio. Intangibles aquellos pero pretendidamente por ello más duraderos ante el peso del tiempo. Los géneros van y en ocasiones regresan. Al menos así sucede cuando están de temporada...

En lo particular ya, *la République* vivió nada más entrar por la puerta el siglo XVII un decidido *revival* del género fabulístico. Los Esopo, Virgilio o Fedro fueron en su momento animados con savia nueva insuflada directamente en las vetustas nervaduras que unían sus páginas recién traducidas, e invitados a salir a danzar en esta *sociedad galante* de literatos. Otros, más contemporáneos les siguieron raudos en sus mañas. Con sus florilegios pla-

¹⁵ Lessing (1886-1924, 415-417).

gados de asnos, zorros, monas, cuervos y mil y una fieras parlantes se les indica a los clásicos del género el camino de la pista para saltar a la arena de la *Querelle des Anciens et des Moderns* como un miembro más de las tropas alistadas en ambos bandos. Este pequeño género es tratado además sorprendentemente con la mayor de las seriedades. Es ficción, pero una ficción de importancia. Caricatura, pero caricatura grave. La *fábula* trasplantada al siglo en que se empieza a desperezar la Ilustración oficia de instrumento de la máxima utilidad: cuentos, historias cortas, historietas, aforismos y fábulas se prodigan por doquier. Codificado en esa selva literaria que abunda en animales y objetos que no lo son y por ello son animados, lo que puede parecer cosa de broma descarga toda su potencia de fuego sobre los usos y costumbres del pueblo llano. La distancia entre lo que es y su rebajamiento cómico apunta a un juicio radical. La *fábula* esconde un código inscrito de *mores*. Maneras de conducirse y lo que de ellas cabe esperar. Ambas facciones, ambos partidos, cifran entonces todo su valor en convertir la especie literaria en artefacto orientado a colmar sus respectivas aspiraciones de cara a su tan ansiado *programa de educación para el ciudadano*. A ser un ciudadano se aprende. Se hace, no se nace. Pues, como se suele poner en boca del Viejo Catón, ¿de qué nos sirve la moral si son vanas nuestras costumbres? La *fábula* no se agota así en el mero juego retórico. Decir esto de ella sería tan peligroso como falso. Lo sabían ya los antiguos. En ellas muestra un pueblo su *minima moralia* intuida. Una *moralia* ofrecida por añadidura a los más pequeños en primer lugar, a las mentes tiernas y en formación. Regresarla a la actualidad tiene pues todo el sentido. Otra cosa y consideración sería falsa puesto que obviaría las potencias de aquella más allá del mero divertimento, siempre sospechoso este por trivial. Por ligero. Esopo sabía más y mejor. Y, sería peligroso como consecuencia derivada de esto mismo ya que ocultaría que la *fábula* vela en su fondo categorías de verdad. Categorías para la vida práctica. Es un repositorio codificado de praxis social. Son categorías que, como lenguaje expresivo, y —más allá y por ello— como lenguaje conativo, presentan consecuencias más esenciales que el indolente entretener. '*Fábula*' es útil de larga trayectoria. Un clásico de lo narrativo mientras haya asnos, cuervos y fieras salvajes poblando la Tierra, y mientras sea el habla cualidad humana por antonomasia. No es poco. Por todo esto es universal —diacrónicamente. Pero no solo por esto se torna clásica, perenne en sus utilidades, porque es también de larga trayectoria como instrumento que vincula a las edades, a los menores y a los mayores, *antiguos y modernos* en aras de una pedagogía avistada a lo lejos. La virtud

se puede enseñar -sincrónicamente. El relato es su cápsula. El juicio se puede cultivar por medio la ficción.

A través del juego de los roles y los modelos el discernimiento moral se ejercita en un estricto *learning by doing* mancomunado que se representa de nuevo, una y otra vez, con cada fábula concreta: (i) cada personaje se identifica y se lo juzga primero y eminentemente por dicha identificación. Este que aquí vemos es así-y-así *porque es* tal-y-tal. El zorro es de tal manera, y actuará como lo que es entonces... la identificación de los caracteres es el ejercicio de una *moral sustantiva*. Descriptiva. *Es lo que debe ser*. Este es *así-y-así* y se lo juzga astuto o obtuso, bondadoso o taimado de acuerdo con ello (ii) Pero es por ello que la acción misma del personaje se nos anticipa y sus consecuencias tienen el peso también de sentencias a dicha anticipación. Es la parte normativa del juicio moral donde la otra era descriptiva. Puesto que *lo que ha debido ser* ahora se sigue en su rutina desde *lo que ha sido*. En sentido contrario. Huelga decir que las enseñanzas morales del fabulador tienen un no sé qué de fatalismo. Sabemos qué hemos de esperar del zorro taimado, lo mismo que del asno atrabiliario. Son lo que son, y no dan para más. Si aquel primero era un juicio moral sustantivo, este lo es de utilidades. De la mona sabemos más de lo que la fábula nos ha enseñado, y la liebre lleva ya en el nombre desvelado al niño a la luz del candil la mismísima celeridad de sus patas. La *fábula* es un mecanismo pedagógico. Funciona solo. Pónganselos a todos estos caracteres sobre el papel, y, como si de un microcosmos se tratase ellos solos se ordenarán en una historia completa y redonda. Como la historia tiene consecuencias, como hay cosas que se siguen de las acciones, la moraleja llega para rendirle a estas las cuentas que les pertenezcan en voz alta. La moraleja es la sentencia que hace del juicio moral más intuitivo una puesta en palabras que lo resuelve en asunto del Derecho. Jurídico casi. Así de seria está la cosa. De lo moral a lo legal. El balance cuadrará, sí o sí, y tiene obligaciones contractuales. El contratista es la comunidad moral a la que se vendría a pertenecer.

¿Y quién es aquel que llegará para dirimir justas las disputas sobre legitimidades en los juicios a estas narraciones? ¿Qué es una buena fábula? ¿Qué una buena costumbre? A todo esto, *anciens*, *moderns*, tienen detrás la autoridad de Aristóteles como en otras cosas por indiscutible. Así que si distan, en lo que van a distar es en la clase de Sibila que cada uno pretende hacer del pobre del Estagirita. Distan en lo que interpretan en un texto tan determinante en estos casos como puede ser la *Poética* [Περὶ Ποιητικῆς]. Sea como fuere, si de *poética(s)* hablamos, si de composiciones narrativas nos ocupamos, to-

dos nos tendremos que poner a pesar gravedades y seriedades relativas. Sea «en sí o de sus especies, y de cómo es preciso construir el argumento si se quiere que la composición resulte bien [pues no es parte pequeña en dicha construcción el atender a] la potencia [o fuerza] de cada una» de estas clases¹⁶. Cada género, cada especie, cuenta como arma una vez se atiende a sus haberes narrativos. Tales haberes, tales efectos. No es lo mismo atacar con el relato poderoso de la Épica que entrar en liza con el arte vivido del dramaturgo. Da igual si la forma es la prosa o es el verso. El *quid* es que cada género y especie posee una '*potencia*', posee una *fuerza* particular¹⁷. Es más, no es detalle pequeño el resaltar como apunte antropológico que en el supuesto en que las *poéticas* se vuelven hacia ese '*en sí*' al que hace mención el de Estagira, la *Poética* en general *tiene fuerza*. Tiene fuerza performativa. Su efecto es que se hacen y se pueden hacer cosas *con palabras*. Las palabras son útiles y tienen influencia. «También los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamamos elemento» de una elocución, es elemento sin embargo aquella voz de la que se forma naturalmente una *convención* (Aristóteles 1974, 1457a, p. 198). Una costumbre. El ser humano, como constante antropológica de su natural, instituye convenciones por medio de palabras. Esto es, puede generar un compromiso en lo esperable. Que la palabra humana, la voz articulada humana es –en definitiva– significativa en tanto voz. No son las voces –fonemas articulados– mero embeleo y distracción. Y si lo fueren, se los juzgará por lo que les falta y lo que dejan desear. Producen costumbres, usos, compromisos con la expectativa. Son objetos morales sustantivos en ocasiones. Tampoco las narraciones a que dan lugar dichas vo-

¹⁶ En lo que sigue habremos de utilizar –entre otras referencias principales– el texto clásico que a la *Poética* dedica Aristóteles. Será este el texto central a muchos de los planteamientos del diálogo que aquí pretendemos tenga lugar, viniendo a asistirlo de manera testimonial en una de sus derivaciones al final del capítulo el correspondiente a la *Retórica*. En este sentido, para las citas extraídas del primero y central a este trabajo, el de la *Poética*, recurriremos en lo sucesivo a la edición preparada por Valentín García Yebra en Aristóteles (1974). En su uso, hay que apuntar que incluiremos determinadas adiciones y giros en las citas del mismo de que nos valgamos, además de pequeñas correcciones que creemos conservan de mejor modo la idea que redondea el Estagirita en su sentido genuino. Para la otra obra de Aristóteles nos hemos decidido por la edición para el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales a cargo de Antonio Tovar (Aristóteles 1999), que cuenta con la ventaja de ser bilingüe. En todos los casos se citará por el fragmento en su edición crítica –número de fragmento y letra– y la paginación correspondiente en su edición en castellano. Para la cita de Aristóteles recién empleada la referencia canónica en la edición es (Aristóteles 1974, 1447a, 126).

¹⁷ Alicia Villar Lecumberri, en su estupenda edición para Alianza, traduce por '*fuerza*' la traducción de García Yebra de '*potencia*' vd. Aristóteles (2013).

ces escapan a estos juicios. Con el orden correcto entre dichas palabras, al menos. Bien construido el discurso, la trama, el guión, y la historia aquí en estas especies, la composición funciona. Resulta bien. El espectador atiende interesado al relato, lo mismo que el oyente atiende interesado a la voz que es significativa. Tiene efectos palpables en el ánimo, efectos en la atención del público. Interpela. Pide algo. Cosa que vale tanto como decir que tiene efectos en el mundo. Produce y representa acciones. La *Poética* tiene nada menos que importes ontológicos, compromete a las acciones en su aparición y en el juicio epistémico a dicha aparición, según sugiere el mismísimo Aristóteles ¿Y qué importe, fuerza, puede ser el que se aplique específicamente a nuestra fábula? ¿Cómo se juzga al género?

Veamos cómo se juzga al género mayor: como hace unas páginas hemos dejado entrever,

ni la primacía temporal, ni la originalidad, ni siquiera esa tan misteriosa y rara cualidad de lo que a día de hoy llamamos *genio* tenían importancia alguna [en el siglo XVII] a diferencia de lo que opinamos en la actualidad [...] [Si de esto no pudo librarse ni] Homero, cuya recepción podría caracterizarse por una falta total de entusiasmo y, no sin razón, calificarse incluso de cierto rechazo de su poesía épica como condena (Labio 2004, 37).

¿A qué juicio sumario no estaría sometida la tierna especie de la fábula? Cuelga inerte el mérito del derecho del primero cuando de lo que se trata es de vincular épocas, generaciones, a algo más que al sustentar acrítico de autoridades. Si esto se obviara la *Querelle* misma se resolvería de forma trivial y desaparecería como superflua. No tiene fuerza aquello o, ahí no residiría esta. Asimismo lo hace la cuestión de la *originalité*, concepto no tan veterano como podríamos esperar y que fue de hecho acuñado allá por el siglo XIV por vez primera, refiriendo entonces al linaje y la extracción social de un individuo particular. Mismo juicio que lo anterior podríamos reservarle pues. En el desliz semántico del término se encuentran las esencias de la *genialidad*, sí, pero esto solo tardíamente: únicamente con el entrar del siglo XVIII hallamos registro de una aproximación de *lo original* a lo singular o lo peculiar (Labio 2004, nota 5, p. 37). Entendiéndose tales cosas como caracteres de *lo único e irrepitable*. De esto al privilegio del *genio* hay nada. Pero el sentido del *decorum*, de las *maxima moralia* y las *boni mores*, salva en lo literal a Virgilio y no así al genio Homero. Algo habrá que hacer. Porque ¿cómo vamos a hacer un modelo de comportamiento al colérico Aquiles? ¿Qué ejemplo íbamos a

dar para el buen gobierno, la mancomunidad de los iguales y a la prudencia que necesita el buen estadista? No buscamos héroes, hacemos ciudadanos. Pronto en el genio, violento, implacable, arrogado de todo derecho de conquista tenemos a Aquiles... pero ¿qué decir de los dioses vacuos, débiles en su carácter y propensos a las más variadas de entre las tentaciones? La idea en esos siglos XVII y XVIII de los que cedían su favor al padre de la Épica era que sus obras contenían una sabiduría esotérica más bien. Había que interpretarlas. Contra las causas de *la corruption du goust* que se le achacaban el remedio que recomendaba el médico era «por lo tanto que había de ser alegorizado» (Labio 2004, p. 41). La *alegoría*, el tropo que hace de lo sensible de la representación una guarida de un contenido simbólico moral, de las virtudes nada menos, es el arma principal en esta batalla por salvar a Homero. La forma de darle crédito. El manantial de la *Iliada*, de la *Odisea*, se purga alejado de su fuente y colma los deseos de *politesse*, *galanterie* y *bon goust* que granjean todo mérito social y de ciudadanía. Pues, *si hay que elegir uno solo de los efectos de la narración en concordia con las intenciones del autor, ¿a qué no seleccionar aquellas mejores?*

3. El animal que fabula

«El sentido de todo poema es proporcionar instrucción [...] no hay fábula que exista sin tener una moralidad como fundamento». La alegoría hace de la acción *ipso facto* acción moral, «si la *Iliada* y la *Odisea* fueran entonces *contraires aux bonnes moeurs*, entonces Homero no podría ser defendido. Ha de ser en ese caso alegorizado, *convertido en una versión pagana de un La Fontaine*» (*Ibid.*)

Nótese que nada menos que al género narrativo principal, al mayor, se le pide que se mire en el ejemplo del género menor. ¿Pero no habían de ser las potencias distintas como distintas eran las especies de lo narrativo? Homero debe mirarse a tenor de esto en *La Fontaine*. Sófocles quizás debería hacer lo propio de tener dudas existenciales, puede que con Esopo. Y es que no hay coartada que valga para el que pone en peligro las sanas costumbres e instituciones. La Literatura debe ser defendida *en sí* sobre fundamentos morales y un buen poema será un poema moral, *con necesidad*. Un poema que tenga en cuenta el *sentido de lo apropiado*, la *bienséance*. De hecho, si no hubiera sido por las alabanzas de Aristóteles es más que probable que el *muy eminente* Homero no hubiera sido objeto de atenciones por parte de nadie en el XVIII.

Y «puesto que los que así imitan, imitan a individuos que actúan, estos serán bien virtuosos, bien dados al vicio [...] bien los representarán mejores de lo que somos nosotros, bien peores, bien iguales, lo mismo que hacen los pintores...» (Aristóteles 1974, 1448a, p. 131). No hay muchas más combinatorias. Lo que hay son distancias entre *lo que somos* y *lo que* según el drama *deberíamos ser*. La realidad y la representación de la misma.

Para cierto moralista ilustrado la medida de esa distancia, el juicio que la mide, debe ejercitarse mecánicamente, sin lugar a dudas. Y tiene efectos inmediatos en el mundo representado. No hay diferencias. Por eso la Literatura es asunto serio. Pero es que además y por esto, dicha ejercitación debe conducir a la asunción de obligaciones universales. Estamos en la *educación por géneros de otro género, el de lo humano*. La actividad de medir distancias respecto de la virtud es en sí un *preventivo moral*, pero, más allá es a la misma vez un *deber contractual* para con toda la Humanidad. Vea usted lo que le falta para llegar, obre en consecuencia. La distancia hay que andarla y querer de corazón además andarla. Como decíamos, no es esto poca cosa. Esta es la clase de *educación moral* de gran parte del programa ilustrado. El cosmopolitismo es asunto de *deberes ciudadanos universales*. Todo uso indirecto de las palabras, todo artificio, debe sopesarse meticulosamente. Mirarse con lupa de aumento. Pero –nos advierte Lessing que ya se nos cuele de nuevo como parte en esta conversación– siendo honestos

admitamos que ni *El Avaro* de Molière ni *El Jugador* de Regnard han corregido jamás ni a un avaro ni a un jugador [...] Pero [no se nos entienda mal, pues] si bien aquí [a la comedia] no le es dado poder curar de estos males desesperados, no es menos cierto que le basta con fortalecer a los sanos en su salud. Es así el avaro aleccionador para el que es pródigo; y también para el que no juega resulta instructivo el jugador (Lessing 1886-1924, 9 Band, 303).

Esta y no otra es la clase de preventivo moral estimable como contrapartida. Una educación de muy otra laya. No es desde luego una cura. Tampoco una vacuna. El *preventivo moral* indica sin embargo un *phármakon* que no es neutro. Donde unos apelan a la razón de la orden y del comando, otros enarbolan ante los ojos más que *ley*, instancia de la misma. *Ejemplo*. No *mandato*. Este es Lessing. Óbrese después con este convencimiento. Lessing delata aquí algo que podríamos calificar de *falacia naturalista de lo literario*: una vez establecido que la actividad del narrador tiene peso ético tanto como esté-

tico, existe la idea por lo apuntado de *que se ha de deducir un deber ser de un así se es representado*. Si afecta a la moral, hay que juzgar contra el trasfondo del más alto estándar moral. Esa sería su *fuerza y potencia*. Lessing viene a denunciar semejante salto. El drama, la acción *en representación*, no está hecho para eso. Y lo hace en perfecta sintonía con Aristóteles:

es prueba de [que esto no es así] lo que sucede en la práctica [representativa]; puesto que habiendo seres cuya aparición real puede llegar a desagradarnos, sucede que puede gustarnos ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible (Aristóteles 1974, 1448b, 136).

Puede gustarnos degustar lo desagradable. Sin contradicción. Podemos ‘disfrutar’ observando los secretos quehaceres morales de un malvado en escena. No por eso somos émulos del mismo –estamos haciendo maldades morales desde la butaca– ni deseamos serlo –aprendemos las maneras del malvado para ejercitarlas en acabar la función. Y aquí tenemos a Lessing: hablando de comedias

todo absurdo, todo contraste entre el defecto y la realidad son ridículos [como puede corresponder si al género ‘comedia’ nos estamos refiriendo]. Pero ‘reír’ y ‘reírse de’ son dos cosas bien distintas. Una persona nos puede provocar la risa, su forma de ser puede producirnos hilaridad, sin que por ello nos riamos de ella en absoluto. Tan indiscutible y conocida es esta diferencia como también es cierto que recientemente [...] no se ha tomado en su debida consideración (Lessing 1886-1924, 9 Band, 302).

A saber, que se nos puede haber olvidado que *una representación es una representación*. Es una forma peculiar de referencia. No una relación directa con lo representado. Es una relación mediada. Que es una delegación vicaria. Del *goust français* hemos aprendido el regodeo de la forma y la presunción, del ornato y la pose. *A disfrutar de*. ¡Pero cuidado con que el verso melifluido y delicado de la *Court* no nos haga incorregiblemente franceses! Del *goust allemand*, aprendemos a brindarle el favor a la instrucción aleccionadora, a la moraleja clara, abundante este en *promitios* y *epimitios* demasiado evidentes, en *excursus* doctrinal, la admonición que presenta los fundamentos más razonables para el actuar y que nos invita vigilante. A veces se injerta uno en el otro. Hay una *voz en off* como personaje adicional que se cuele en escena y nos explica lo que debemos hacer. Nos explica el estándar de la *utilidad*

moral, en definitiva, que no puede dejarse al descubrimiento azaroso del intelecto. ¡Ay Voltaire! Es deber del dramaturgo recalcarla. Pues... ¿cómo vamos a suponer que hay comunicación alguna entre las sustancias intelectuales que facultan el disfrute y las que facultan el raciocinio? Hay que poner las cosas en claro. En palabras y no imágenes. *Hay mucho que desaprender de ambos 'goust' antes de volver a aprender.*

Lo primero es aprender que para el *drama* —la comedia, la tragedia—, el agrado y el desagrado, su *potencia* y *fuerza*, está en remover en el espectador y favorecer algo que Aristóteles llamaba *reconocimiento* [ἀναγνώρισις]. Esto es el *qué*. Del *cómo* hay que decir que depende de la secuencia de los hechos. Se trata por las descripciones del mismo de una facultad intelectual que dinamizan ciertas representaciones. Tengo por mi parte mis sospechas teóricas, mis dudas, respecto a que este concepto sea unívoco para el de Estagira. Pues si *anagnórisis* [*reconocimiento*] es el «cambio [anímico] de la ignorancia al conocimiento» (Aristóteles 1974, 1452b, 164) no es menos cierto que, del mismo modo en que uno puede *reír* y *reírse de*, puede '*reconocer*' y '*reconocerse en*'. Se dan dos especies de este género de cambio, una de las cuales tiene dos objetos estéticos transitivos, una reflexivo: (i) hay un 'reconocimiento₁' de este o *esto* siendo *tal-y-tal* —al que ya nos hemos referido más arriba como el acto de identificar a alguien o algo como *lo que es*, como determinado *carácter* o personaje. Es un reconocer sustantivo. Particular. Reconocemos así individuos. *Esta representación* se corresponde con este/esto. Hay de igual manera un 'reconocimiento₂' derivado del éxito y cumplimento, o de la sorpresa y fracaso, en que puede caer la predicción de consecuencias de actos que se llegan a cumplir o no se cumplen en absoluto. '*Peripecia*' [*agnición*] lo llama Aristóteles. Que a *tal-y-tal* le siguen de manera deducible y esperable *tales-y-tales* cosas. De forma *necesaria* o *verosímil*. Más o menos cierta. Según *lo que es* y *lo que podría llegar a ser*. Esto es, según una trama —una *macrorepresentación* de una acción— y guión y lo que con ella se corresponde. Expectativas. Así, a estas intuiciones en relación a la correspondencia y transitividad las avalaría el que Aristóteles sostenga que

la tragedia es imitación no de personas [y por tanto, no necesariamente de los caracteres] sino de acción y de vida [que son términos intercambiables aquí], y la felicidad y la infelicidad [la dicha y el infortunio, lo que se juegan] están en la acción (Aristóteles 1974, 1450a, 147).

Esto que se juegan, las consecuencias y su identificación, es lo que tiene realmente *fuerza o potencia*. Apelación y performatividad. Pues cabría hablar también de un ‘reconocimiento’, reflexivo, que es el que realizaría la identificación no ya de este como *tal-y-tal*, sino del espectador *con este*. Un ejercicio de compasión o empatía. Reconocimiento es, según la propia definición recién dada «un cambio de la ignorancia al conocimiento [...] *de los destinados a la dicha y el infortunio*» (Aristóteles 1974, 1452b, 164) ¿Y quiénes son estos? Son una hipotética comunidad estético-moral creada entre los personajes del drama y los espectadores, que se conduelen de lo que les sucede a aquellos como si les fuera algo propio en ello. La Estética es una Ética primitiva. Esto es también *educación moral*. Una mediada por lo sentimental, claro.

«Así pues, no actúan los personajes *para* revestir los caracteres, sino que son encarnados *al* revestir las acciones» (Aristóteles 1974, 1450a, p. 146). El papel y rol que le toca a cada actor no viene dado por el nombre del carácter que le toca en suerte. Una etiqueta que lo determina. Viene dado por las acciones que se echa a las espaldas. *De las acciones* se liga el *carácter*. No hemos aprendido nada de darse la línea de acción del dramaturgo en sentido contrario. Por ello dice Lessing del Orosmano de Voltaire —un mal Oteló para *Zaira*— que

cuando lo escuchamos pronunciarse, lo que escuchamos es al celoso [un carácter], y lo vemos de hecho pensar y actuar entonces de manera arrebatada *como tal*; *pero de los propios celos acabamos sabiendo lo mismo que sabíamos al principio* (Lessing 1886-1924, 9 Band, 245).

No hay *reconocimiento*. Nos quedamos como estábamos. Por eso como personaje nos falla Orosmano. Racine, Corneille, no son mejores por ser más vitoreados —se queja Lessing.

La manera de expresarse [lo que Aristóteles llama *manera de pensar*, que no es sino las acciones dramáticas de palabra], el tono que se emplea [...] cuando no se quiere decir otra cosa que aquello de lo que se puede dar cuenta ante el sobrio sofista y el crítico frío [es decir, el que lo que pide son razones y argumentos, y no representaciones] *es típico del estilo cancelleresco* (Lessing 1886-1924, 9 Band, 244).

Del cual Voltaire es epítome glorioso. Un estilo indirecto desde lo que ya es de por sí indirecto. Delegado de lo delegado. Que te saca de la ilusión re-

presentativa. Al volver el metajuego de la representación del revés, apareces por el otro lado de nuevo. Doblas la distancia. Es un *excursus ex machina*... «es evidente que, el resultado del argumento debe resultar *del argumento mismo, y no como en la Medea, de una máquina* [...] ya que *a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama*» (Aristóteles 1974, 1454a-1454b, 150). Y sucede fuera del drama la explicación, el discurso razonado y las andaderas del juicio. El *epimitio*, la *moraleja* en el drama, es una clase de las máquinas. Si la trama de los hechos es atractiva, es entonces consistente. No hace falta ponerle contrafuertes parafrásicos a la estructura, elementos alienos. Dice Aristóteles que de todos los dramas son los *episódicos* los peores. Los que desgranán los acontecimientos como desconectados entre sí. Deslabazados. *En ellos a cada uno de los episodios se recurre como si sucediera por fuera de los anteriores*. La admonición y discurso abstracto del canciller hace de episodio *por fuera*.

Claro que, no se nos entienda mal. Lo que es un mal drama puede ser una muy buena fábula.

4. Éranse una vez cuervos, zorros, estatuas y fábulas que nos hablan...

Volvamos para abordar la conclusión a este trabajo a los presupuestos más básicos sobre Poética. *Fábula*, es la traducción que se ha hecho por costumbre frecuente del término griego ‘μῦθος’ [*mythos*] en su volcado al castellano. ‘Mito’, relato, es *fábula*. Instrumentalmente, sin embargo, *fábula* es sustituible siguiendo la heurística aristotélica por el término de ‘argumento’, como también lo es por el de ‘trama’ si es que nos ponemos literarios. Lo es igualmente por el más genérico de ‘narración’ si nos fijamos como objetivo el aproximar lo que hoy en día es especie –la fábula, el género chico de la fábula– a su género más universal. Como las relaciones significativas entre la parte y el todo.

Es *fábula*, así, el «conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción que se imita [que se representa] en el poema», a saber, en la composición, en lo producido (Aristóteles 1974, nota 5, 240). Y por eso, también le conviene el decir de ella que es el equivalente a la ‘historia’ y acaso al ‘cuento’. Dándole la vuelta, *si el género fabulístico debe ser digno de representación (imitación), entonces le conviene ser una articulación de sucesos o momentos esenciales*. «Tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no solo debe tener orden en estas, sino también una magnitud que no puede ser

cualquiera, pues *la belleza consiste en magnitud y orden*» (Aristóteles 1974, 1451a, 153). Debe haber una extensión, un número de episodios —trivialmente para que algo pase— y, además, cualquier ordenamiento de estos no nos sirve. La *fábula* como tal desarrolla una acción. Se desarrolla un episodio si acaso, que *como tal no tiene trama alguna*. Esto que puede llamar la atención —¿Cómo es eso de que no tiene trama?!, ¡pero si suceden cosas aunque sean pocas!— se explica bajo la visión aristotélica de lo que una trama o argumento es: si bien en las fábulas se juega la dicha y el infortunio y hay acción, *no hay como tal peripecia, ni se obra reconocimiento puesto que ya sabemos quién es quién del mismo modo que sabemos lo que va a suceder*. Del zorro, del cuervo, *terminamos sabiendo lo mismo que sabíamos al principio* —podría repetirse Lessing. Yerra pues —critica Lessing— aquel que cuenta su éxito por el acontecimiento de *lo portentoso* [*das Wunderbare*], como sostienen Bodmer (1698-1783) y sobre todo Breitinger (1701-1776). Si no hay *agnición, peripecia*, como si tampoco hay *reconocimiento*, no hay maravillarse de lo portentoso. Da lo mismo que se quiera hacer pasar al animal parlante como milagroso. *Ya damos por hecho que el animal hablará. Nos quedamos sabiendo lo mismo*. Tampoco busca la *fábula* educar nuestros sentimientos a través de la trama. No hay en ella tampoco ni *educación sentimental* ni edificación. Pero hay claramente una clase de instrucción. *Promitios y epimitios* son parte constituyente del género, ahora sí. No le vienen de fuera. Se apela a otra cosa. Para transitar al motivo, pensemos en el elemento del que sí podemos atestiguar presencia. Pensemos en los personajes, y en *qué personajes*, para aproximar este *qué*:

el verdadero motivo (o el que yo entiendo que es el verdadero) de que el fabulista considere a los animales más adecuados para sus propósitos que a los seres humanos [...] lo atribuyo a *la consistencia de sus caracteres y al hecho de que nos resulten familiares a todos* (Lessing 1886-1924, 7 Band, 450).

Las fábulas con humanos no funcionan bien. Los personales *son tales o cuales según su carácter*. ¿*Qué carácter representa un ser humano?* Pregunta clave también de la Ética aristotélica: ¿qué fin tiene un ser humano? Pero en ausencia de trama que *hacer consistente*, y por tanto, de *caracteres que revistan en las acciones vueltas trama su sustancialidad*, la consistencia es atributo de salida de los protagonistas ya. Aquí se deja entrever el sustituto de aquel *reconocimiento*. ¿Y para el espectador, no queda nada? Por supuesto

que queda. Los animales hablan y actúan *como humanos*. Facilitan la compasión. La identificación. Pero

si la puntualización en este asunto de Aristóteles que refiere a ‘un igual nuestro’ concerniera únicamente a la similitud que existe entre el espectador y el personaje por *pertenecer ambos a la especie humana* [...] *entonces parecería más bien una puntualización superflua* (Lessing 1886-1924, 7 Band, 451).

Ante lo que estamos es ante *un reconocimiento parcial de iguales* más bien. Es justo que sea parcial este *reconocimiento*,³ lo que empuja al espectador a completar con las propias consecuencias imaginadas a la acción lo que por otro lado es un personaje redondo y consistente. Predecimos acciones para *el ser humano incompleto que es el animal parlante*. Racional, porque habla, pero incapaz de completar el ciclo razonable de tantas de sus acciones. *Humano, demasiado humano o humano, pero no suficientemente humano*.

«Por lo cual, no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios)» (Aristóteles 1974, 1451a, 153).

«También es placentero completar las cosas incompletas, pues se convierten ya en obra de los tales que las terminan» (Aristóteles 1999, 1371b, 63).

Bibliografía

- Andreu, A. (1992). *La Ilustración y la Muerte: Dos Tratados*. Madrid: Editorial CSIC.
- Aristóteles (1974). *Poética* (Edición trilingüe de V. G. Yebra). Madrid: Editorial Gredos.
- (1999). *Retórica* (Introducción, traducción y notas de A. Tovar). Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

- (2013). *Poética* (Traducción, introducción y notas de A. V. Lecumberri). Madrid: Alianza Editorial.
- Hartzenbusch, J. E. (1848). *Fábulas puestas en verso castellano*. Madrid: Imprenta de la Sociedad de Operarios.
- Labio, C. (2004). *Origins and the Enlightenment. Aesthetic Epistemology from Descartes to Kant*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Lessing, G. E. (1886-1924). *Sämtliche Werke in 24 Bände* (F. Muncker, Ed.). Stuttgart y Leipzig.
- Lessing, G. E. (1957). *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía* (E. Palau, trad.). Barcelona: Iberia.
- (1977). *Laocoonte, o sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (Edición preparada por Eustaquio Barjau). Madrid: Editora Nacional.
- (2004). *Dramaturgia de Hamburgo* (F. Formosa, trad.). Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- (2007). *Crítica y dramaturgia* (V. M. Sanz Esbri, trad.). Castellón: Ellago Ediciones
- Mariño, F. M. (2007) *La estatua de bronce: las fábulas en prosa de Lessing y la traducción de Hartzenbusch*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Sartori, G. (2002). *Homo videns: la Sociedad Teledirigida*. Barcelona: Taurus.
- Swift, J. (1994). *Gulliver's Travels*. Londres: Penguin Books.

II. PATOLOGÍAS DE LA CONCIENCIA

Mentira, publicidad y ocultamiento en la filosofía práctica de Kant¹

GUILLERMO VILLAVERDE LÓPEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

El objetivo de este trabajo es analizar el papel que desempeña la mentira en el sistema de ejemplos de la ética de Kant y, al hilo de ese análisis, precisar una vez más algunas peculiaridades de su filosofía práctica. Partiendo de la pretensión estrictamente kantiana de que el imperativo categórico constituye de hecho un criterio de enjuiciamiento de la conducta, analizaremos en qué consiste esta pretensión y el tipo de estrategias argumentativas que –en este punto– han solido utilizar los comentaristas para justificarla. Por razones que consideramos estructurales, defenderemos que este tipo de estrategias son inválidas y que deben ser descartadas en su totalidad, y trataremos de esbozar una vía alternativa de reconstrucción del imperativo categórico y de su funcionamiento interno. Precisamente en esta vía re-aparecerá la “mentira”, si bien con un sentido por entero diferente, como un elemento clave de la arquitectura de la ética kantiana y en general de la filosofía práctica de Kant. La parte final del trabajo explora algunos aspectos de la mentira en este sentido, tanto en sí misma como en relación con Kant².

¹ Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación *Naturaleza humana y comunidad III* (FFI2013-46815-P).

² Exceptuando la *Crítica de la Razón pura* [KrV], todas las obras de Kant se citarán, como es habitual, por la edición académica: *Kants gesammelte Schriften*, editada por la Preussischen Akademie der Wissenschaften (después Akademie der Wissenschaften der DDR, y actualmente Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften), en Berlín, desde 1900. Tras el título correspondiente y la abreviatura AA (Akademie Ausgabe) indicamos el número de volumen y el de la página en esta edición, ambos en arábigos. En el caso de la KrV se indica el número de página de la primera (A) y la segunda (B) edición. En cuanto a las abreviaturas de las obras, utilizamos las recomendadas por la revista *Kant-Studien*, y figuran entre corchetes –y junto al título original– en su primera aparición en el texto. En todas las apariciones posteriores utilizamos solo la abreviatura. Las traducciones (de Kant

1. El imperativo categórico como criterio de enjuiciamiento

Que un criterio de enjuiciamiento de la conducta «funciona», es decir, que es un verdadero criterio de enjuiciamiento, significa que a) su alcance se extiende efectivamente tanto como se extienda la conducta, esto es: que no deja nada fuera (porque, si no, no sería un criterio de enjuiciamiento *de la conducta* y b) es efectivamente un criterio, es decir, un patrón capaz de distinguir algunas conductas como válidas y otras como inválidas (porque, si no, no sería un *criterio de enjuiciamiento* de la conducta). Esto último significa a su vez, trivialmente, que posee algún mecanismo de exclusión de al menos algunas conductas: un criterio que reconociese invariablemente como válidas todas las conductas que se pueden enfrentar a él no sería criterio alguno ni sería, de hecho, nada más que un puro espectro.

La pretensión de Kant es que el imperativo categórico (de aquí en adelante, IC) constituye un verdadero criterio de enjuiciamiento de la conducta, que se aplica a todas las posibles conductas y discrimina –por medio de una «prueba de universalizabilidad»– al menos algunas de ellas como incorrectas³. ¿Está justificada esta pretensión? ¿Alberga el IC un auténtico criterio de enjuiciamiento de la conducta? Comenzaremos haciendo algunas consideraciones sobre el proceder general de los comentaristas en este punto, y sobre la estructura interna de ese procedimiento.

Por lo pronto, para demostrar que el imperativo categórico efectivamente «funciona»⁴ (=discrimina), se ha tendido a pensar muy a menudo –y es un hábito mental en el que incurrió también el propio Kant– que lo que debe hacerse es mostrar su eficacia *en un caso particular*. En efecto, ¿qué otra prueba de su efectividad se puede pensar que no sea una prueba concreta, singular, material, de que funciona? Si el imperativo categórico funciona en un caso concreto, significa que *puede* discriminar conductas, y el problema quedaría

y de los demás autores citados) son todas nuestras allí donde no se cite por la edición en castellano.

³ Véase, por ejemplo, *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* [GMS], AA 04, 403.

⁴ No estamos hablando del problema de la deducción de la ley moral, es decir, del problema consistente en mostrar la «validez objetiva» (*Kritik der praktischen Vernunft* [KpV], AA 05, 46) y la «realidad y necesidad objetiva» (GMS, AA 04, 449) de la ley en el sentido de su presencia innegable en la conciencia de todos los actuantes, ni mucho menos estamos hablando de su efectivo cumplimiento. Por el momento nos referimos solamente a la validez del imperativo categórico en el sentido de que pueda ser realmente lo que pretende ser, a saber: un criterio autónomo de enjuiciamiento de la conducta en el sentido arriba indicado.

resuelto. Además, algo de esto hay también –y no hay por qué negarlo– en ciertos modos de proceder del propio Kant en algunos pasajes, y en general en su uso de ejemplos (sobre todo en *GMS*). Así lo entiende, desde luego, la gran mayoría de intérpretes, que pueden llegar a dedicar muchísimas páginas al análisis de los ejemplos de Kant⁵.

Intentaremos mostrar a continuación que esta estrategia no es viable y que, de hecho, muchos de los ejemplos de Kant no «funcionan» en el sentido de lo que los intérpretes y el propio Kant esperan de ellos. De hecho coincidimos con W. Kersting en que «los cuatros ejemplos de la ‘Fundamentación’ deben ser considerados fallidos»⁶. Sin embargo, a diferencia de W. Kersting, consideramos que su «carácter fallido» como ejemplos no radica en que no cumplan las condiciones de aplicabilidad del imperativo categórico, sino en que no cumplen las condiciones para provocar realmente una contradicción. No todos los ejemplos de *GMS* funcionan, pero su no-funcionamiento reside en que no hacen saltar una contradicción (y por tanto, no son moralmente incorrectos), no en que el imperativo categórico no pueda aplicarse a ellos. Lo único que sucede con los ejemplos de *GMS* es que no concluyen, pero para poder decir que no concluyen hemos aplicado ya el imperativo categórico sobre ellos. Sin embargo, la cosa no acaba aquí. No se trata solamente de que *estos* ejemplos concretos no «funcionen», sino que la cuestión es –creemos– mucho más grave.

En efecto, supongamos por un momento que estos intérpretes tienen razón y que la única manera de mostrar la validez del imperativo categórico sea ofrecer un ejemplo concreto en el que imperativo hace a la vista de todos lo que se espera de él (=discriminar). Si esto así, entonces los ejemplos concretos aportan algo indispensable para la consecución de la «prueba» de la validez de imperativo categórico, y la mentada prueba no puede llevarse a cabo sin la ayuda de ejemplos concretos. Ahora bien, ¿qué aportan los ejemplos

⁵ Como botón de muestra, a esta problemática se dedican los siguientes artículos: J. Kemp, «Kant’s Examples of the Categorical Imperative», *Philosophical Quarterly* 8 (1958), pp. 63-71; K. Cramer, «Depositum – Zur logischen Struktur eines Kantischen Beispiels für moralisches Argumentieren», en Gerhardt, Horstmann y Schumacher (eds.) 2001, vol. 1, pp. 116-130; J.C. Joerden, «Was leisten Kants Beispiele bei der Anwendung des Kategorischen Imperativs? Zugleich eine Besprechung von: Christian Schnoor, «Kants Kategorischer Imperativ als Kriterium der Richtigkeit des Handelns», *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*, 79 (1993), pp. 247-258; H. Schöndorf, «“Denken-Können” und “Wollen-Können” in Kants Beispielen für den kategorischen Imperativ», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 39 (1985), pp. 549-573, y G.M. Hochberg, «A Re-Examination of the Contradiction in Kant’s Examples», *Philosophical Studies*, 24 (1973), pp. 264-267.

⁶ Kersting (1983, 415).

concretos frente a las consideraciones *a priori*? Lo que aportan son evidentemente contenidos empíricos, determinados, materiales (en cada caso contenidos distintos, pero en todos los casos alguno).

No obstante, si la posibilidad de encontrar una contradicción (y por tanto la eventual validez de un patrón de discriminación de la conducta) *dependiese* de la presencia de *determinados* contenidos empíricos, entonces no podría asegurarse de ningún modo que la norma es apta para enjuiciar *toda* mi conducta, y entonces no cualificaría como una verdadera norma. Si la posibilidad de encontrar una contradicción dependiese del *tipo* de máxima que se evalúa, significaría que para cierto subconjunto de máximas (las que son de ese tipo) el criterio es verdaderamente una norma, pero que podría no serlo para otro subconjunto de máximas. Dicho de otro modo: la norma sería efectivamente un patrón de enjuiciamiento para cierta región de mi conducta, pero no para mi conducta en general y en cuanto conducta.

Para que la norma lo sea verdaderamente, por tanto, *debe ser* posible generar la contradicción que se busca *sin* recurrir a contenidos empíricos. Tiene que poder mostrarse que la contradicción es viable a partir de la mera forma de máxima, es decir, independientemente de que la máxima o máximas a evaluar sean estas o aquellas o las de más allá. Evidentemente, el que *de hecho* surja o no surja una contradicción dependerá enteramente de cuál es el *contenido* de la máxima en cuestión (y el que surja o no surja será lo que decide el estatuto práctico de la máxima); pero la *posibilidad* de que surja tal contradicción tiene que estar ya asegurada *antes* de que entren en juego las diferencias materiales entre máximas. Debe ser posible hacer que la contradicción aflore a partir de la *mera forma de la decisión* y sus posibilidades *a priori*, y si no se consigue tal cosa, el imperativo categórico no podrá constituir verdadera norma. Esta exigencia es una exigencia sistemática fortísima y, si se asume radicalmente, como creemos que debe hacerse, entonces echa por la borda gran parte de las estrategias utilizadas para interpretar la filosofía práctica de Kant en la bibliografía especializada, como veremos un poco más adelante.

En efecto, de las consideraciones anteriores resulta que el problema de demostrar la «realidad» del imperativo categórico como criterio de enjuiciamiento –esto es, el problema de demostrar que efectivamente es un patrón de discriminación de la conducta– *no* puede jugarse, como tienden a afirmar la mayoría de los intérpretes, en el terreno de los *ejemplos concretos*, sino en un estrato anterior. De hecho, si tuviésemos que acudir a ejemplos concretos para mostrar su efectividad, entonces el imperativo categórico estaría ya sentenciado y condenado. Los intérpretes que hacen depender la eficacia del

imperativo categórico de la viabilidad de ejemplos concretos han condenado ya de entrada el proyecto que tratan de salvar. Si el imperativo categórico es viable, su viabilidad debe mostrarse *antes* de acudir a ejemplos concretos. Lo cual, por cierto, tiene relación con ciertas características de la arquitectónica general del sistema kantiano que deben tenerse en cuenta, pues el problema de exponer y entender correctamente la efectividad del imperativo categórico es un caso particular del problema general de cómo presentar *in concreto* (materialmente) lo estructural: para exponer algo *in concreto* es necesario algo empírico, pero lo estructural *no* es empírico, sino racional-puro⁷.

2. El problema de la contradicción

Hasta el momento nos hemos limitado a tratar de refutar ciertas estrategias de comprensión del problema de la validez del imperativo categórico, y hemos señalado que, si el imperativo categórico es válido, entonces su validez debe poder demostrarse en un estrato *anterior* al de los contenidos empíricos. Sin embargo, no hemos dicho nada acerca de la demostración en sí misma. No hemos dicho nada, en definitiva, sobre *si* el imperativo categórico es o no es, según los términos del problema, válido, es decir, sobre si cualifica o no efectivamente como un criterio de enjuiciamiento de la conducta. En definitiva, no hemos abordado aún el problema de la *contradicción* en el imperativo categórico⁸. En ello nos centramos a continuación.

Nótese de entrada cuáles son las exigencias formales a las que nos enfrentamos: se trata de generar un mecanismo de exclusión de ciertas conductas

⁷ En este sentido, el problema de los ejemplos y de probar la efectividad del imperativo categórico se puede poner en relación con el problema de determinar el lugar sistemático de la noción de «objeto trascendental».

⁸ Sobre esta polémica, que arranca ya de Hegel, pueden verse Ch. Schnoor, *Kants kategorischer Imperativ als Kriterium der Richtigkeit des Handelns*, Tubinga, 1989; N. Hoerster, «Kants kategorischer Imperativ als Test unserer sittlichen Pflichten», en M. Riedel (ed.), *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, vol. II, Friburgo, 1974, pp. 455-75, O. Höffe, «Kants Kategorischer Imperativ als Kriterium des Sittlichen», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 31, 3 (julio-septiembre de 1977), pp. 354-84 y W. Kersting, «Der Kategorische Imperativ, die Vollkommenen und die Unvollkommenen Pflichten», *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 37, 3 (1983), pp. 404-21. En castellano, véase el debate que mantuvieron J.M. Palacios y J.J. García Norro en *Revista de Filosofía*: J.M. Palacios, «La esencia del formalismo ético», *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol. IV (1991), núm. 6, pp. 335-349, y J.J. García Norro, «Consideraciones en torno a la esencia del formalismo ético», *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol. VI (1994), núm. 11, pp. 305-315. Véase también F. Martínez Marzoa, «Lo ético y la “mera lógica”», *Isegoría*, 20 (2004), pp. 55-66.

y además generarlo sin tomar en consideración otra cosa que no sea la mera forma de la decisión. Solo si conseguimos hacer tal cosa, dijimos, la afirmación de la validez del imperativo categórico podrá integrarse en el lugar que le corresponde, a saber, en la estructura *a priori*. Por de pronto podemos deducir, del análisis de estas exigencias, todavía algunas cosas más acerca de lo que estamos buscando.

Para empezar, si tiene que integrarse en el sistema de lo *a priori*, el elemento en cuestión tiene que expresar alguna posibilidad *estructural*, y no meramente fáctica. En efecto, para poder resistir el huracán abstractivo que supone pasar de las (infinitas posibles) máximas concretas al concepto de máxima, el elemento en cuestión, sea cual sea, tendrá que hacer referencia a alguna posibilidad estructural implícita en el propio concepto de decisión. Así pues, si la validez del imperativo categórico puede probarse, entonces tiene que haber algo en las propias posibilidades esenciales de la acción que articulado de cierta manera produzca una contradicción.

Ahora bien, en el concepto formal de decisión (en la «forma» de la decisión) no puede quedar nada que pertenezca de suyo al *contenido* de la decisión. En la forma de la decisión no puede quedar ninguna diferencia empírica, nada que no esté presente de algún modo en todas las decisiones. ¿Hay alguna posibilidad esencial de la acción que satisfaga todos estos requisitos?

Creemos que sí la hay, y además que esa posibilidad es la única posibilidad que satisface todos los requisitos. Dicha posibilidad de la acción es la *mentira*⁹. La mentira no se refiere en este contexto solo (ni de manera principal) a lo que trivialmente se entiende por mentir, a saber, algo así como decir algo distinto de lo que uno piensa, sino que expresa una posibilidad estructural inherente a la acción entre hombres. La posibilidad estructural «mentir» se puede concretar en muchas y muy distintas figuras empíricas, entre ellas la que corresponde a lo que trivialmente se entiende por mentir, como es natural, pero en sí misma no se agota en ninguna de ellas. Como primera caracterización operativa, que después irá perfilándose, podemos dar la siguiente: la mentira, en cuanto posibilidad esencial de la acción, designa aquel uso de las convenciones sociales-semióticas que solo consigue lograr su objetivo si su

⁹ En este punto seguimos y desarrollamos una indicación de F. Martínez Marzoa, que aparece en varias de sus obras sobre la filosofía de Kant: *De Kant a Hölderlin*, Madrid, 1992, pp. 71-73, *Historia de la Filosofía II*, Madrid, 1994 (1973), p. 132, y sobre todo «Reconsideración del concepto de ética autónoma», *La Ortiga. Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, Santander, año VII, nº 33-35, otoño 2002, pp. 39 y ss.

objetivo permanece oculto. En otras palabras, definiremos como mentira, en sentido estructural amplio, *toda aquella acción que necesariamente tiene que fracasar (=no alcanzar su objetivo) si revela públicamente sus intenciones*. Para definir esta posibilidad, como puede verse, no hemos tenido que recurrir a nada que no esté presente en todas las acciones, es decir, a nada que no pertenezca a la forma de la acción. Tanto las intenciones como la frustración de esas intenciones, como el carácter socio-semiótico de la acción, son elementos que pertenecen –en la comprensión de Kant– al terreno de la acción en cuanto tal. Así pues, la mentira –entendida en este sentido– es una configuración posible de elementos inherentes a la acción. La *mentira* no es por tanto un *ejemplo*, sino una posibilidad inherente a la propia estructura de la acción¹⁰.

Hemos afirmado que la mentira así entendida es la única posibilidad práctica que satisface los requisitos establecidos. Fundamentar esta afirmación implica dos cosas: en primer lugar, a) mostrar que efectivamente la mentira *no* supera la prueba del imperativo categórico, y en segundo lugar, b) mostrar que todo aquello que no supera la prueba del imperativo categórico pertenece de algún modo al ámbito de la mentira. A continuación trataremos de mostrar ambas cosas.

1. Que la mentira no supera la prueba del imperativo categórico significa que no es pensable sin contradicción una situación de mentira generalizada. ¿Cómo y por qué se produce esa contradicción? Porque la mentira –entendida como hecho estructural– tiene su condición de posibilidad en una excepción, mientras que «ley universal» comporta la exclusión de excepciones. La mentira, por tanto, no se deja pensar jamás en términos de ley universal. «Ley universal» implica siempre la nota de «ausencia de excepciones», y mentira implica siempre «excepción». He ahí la *contradicción*. Para precisar exactamente de qué tipo de contradicción se trata tenemos que abordar aún otra cuestión, pero nótese ya que la contradicción en cuestión es efectivamente eso, una contradicción en el sentido técnico kantiano: un tipo de imposibilidad para cuya detección no hace falta acudir a la construcción en la intuición, sino que se detecta en la mera manipulación y examen de las notas del concepto. La contradicción generada por la «universalización» de la mentira es efectivamente una contradicción en sentido técnico kantiano (es decir,

¹⁰ En este sentido, está al mismo nivel sistemático que el objeto trascendental, entendido como representación inherente a la propia estructura del objeto de experiencia.

una imposibilidad «analítica»), meramente lógica, porque el concepto de una «mentira universalizada» posee simultáneamente las notas de «validez en todos los casos» y «validez solo en este caso».

2. Para demostrar, por otro lado, la parte b), es decir, para mostrar que toda transgresión se reduce en último término a una mentira en el sentido mencionado tenemos que dar por un momento un paso atrás. Dijimos que la viabilidad del imperativo categórico como patrón de enjuiciamiento tenía que poder ser demostrada *a priori*, antes de toda experiencia particular, y que dicha demostración es absolutamente indispensable para que la sistemática kantiana pueda sostenerse sin venirse abajo. En consonancia con ello, dijimos también que todas las contradicciones que puedan detectarse al enfrentar máximas concretas con el imperativo categórico son en el fondo figuras empíricas de una sola y única contradicción. O, dicho en otros términos, que todas las contradicciones que pueden llegar a excluir conductas son casos particulares de un mismo tipo de contradicción. Esto implica a su vez que todos los casos empíricos de algo así como «conductas incorrectas desde el punto de vista moral» son en realidad manifestaciones particulares de una misma cosa, y hemos dicho que esa cosa es la mentira.

Así pues, si el edificio conceptual de la ética autónoma kantiana debe sostenerse, entonces debe ser posible caracterizar y determinar en un plano estrictamente *a priori* el mecanismo de exclusión de conductas, la contradicción de la que se trata y también, por tanto, la figura general de la transgresión. Nuestra afirmación de que toda transgresión del deber es en el fondo una manifestación de la mentira quedará, por tanto, probada si conseguimos mostrar que la *forma general* de la transgresión está relacionada *a priori* con la mentira.

¿Hay en el texto de Kant alguna pista en este sentido? ¿Es posible extraer de él alguna indicación sobre cuál es la «forma general de la transgresión»? ¿Hay en el *corpus* kantiano algún lugar del que pueda extraerse una caracterización de este tipo? Contestamos: sí, la hay; es posible extraer de los textos de Kant una caracterización de la figura general de la transgresión del deber, pero esa caracterización no se deriva de la discusión de los famosos ejemplos de GMS, como parecen pensar muchos de los intérpretes, ni tampoco se desprende de la derivación material de deberes en MS. La caracterización de la transgresión que importa realmente a nivel sistemático (la caracterización *a priori*) no se encuentra en la discusión del matrimonio, de las instituciones paterno-filiales, ni en nada que por asomo se le parezca, ni tampoco podría

obtenerse jamás generalizando cosas de ese tipo; se encuentra, explícita y claramente formulada, en GMS, precisamente después de la primera aparición de los famosos cuatro ejemplos:

Ahora bien, si en cada transgresión del deber reparamos en nosotros mismos, lo que encontramos es que realmente no queremos que nuestras máximas se conviertan en una ley universal, pues eso nos resulta imposible, sino que [queremos que] más bien que lo contrario de nuestra máxima permanezca universalmente como ley; solo que nos tomamos la libertad de hacer una *excepción* para nosotros o (incluso solo por esta vez) en provecho de nuestra inclinación¹¹.

En este texto Kant afirma que lo característico y específico de toda transgresión del deber es que: a) aunque no pueda en ese caso quererse que la máxima se convierta en una ley estrictamente universal (puesto que la máxima es en sí misma imposible de universalizar sin contradicción), b) en ella sigue latiendo sin embargo una pretensión de validez universal. Esto tiene sin duda un lado paradójico. ¿Qué necesidad tiene el transgresor de mantener esa pretensión de universalidad? ¿No es más esperable, de entrada, que el transgresor prescinda completamente de la universalidad, una vez que ha transgredido ya el deber? ¿No sería más lógico que el infractor hiciera oídos sordos a los mandatos de universalización del deber? ¿Qué interés podría tener él todavía en la universalización, una vez que ha puesto a un lado el interés moral? ¿Por qué en la máxima transgresora pervive, en definitiva, una pretensión de universalidad?

La respuesta a todas estas preguntas es una y la misma, y empieza a vislumbrarse cuando reparamos en cuál es el verdadero asunto que está tratando aquí Kant. Lo que está en juego en este pasaje no son meras observaciones psicológicas sobre la conciencia de la transgresión; lo que está en juego en este pasaje es la descripción de la estructura esencial, *a priori*, de la incorrección moral. Una vez entendido esto, se ve clarísimamente el sentido de aquella pretensión de universalidad: la estructura esencial de la incorrección moral es la mentira (como ya hemos repetido varias veces), y la mentira, en su sentido más general, designa aquel tipo de conducta que tiene *el secreto y la excepcionalidad como condiciones de posibilidad de su éxito*. Si aquí Kant está describiendo, entonces, la estructura esencial de lo moralmente incorrec-

¹¹ GMS, AA 04, 424.

to, y lo esencial y primeramente incorrecto es la mentira, no es de extrañar que hable aquí también de una pretensión de universalidad (si bien atenuada). La pretensión de universalidad está en la máxima contraria al deber no por un deseo de contrastar su moralidad (pues por definición ya sabemos que es moralmente incorrecta), sino como un *requisito indispensable para su éxito*. Todo verdadero querer, toda intención, a diferencia del mero desear, implica como algo inherente a él mismo una pretensión de éxito y, por tanto, una posibilidad de fracaso¹². Pues bien, lo que sucede en las máximas moralmente incorrectas es precisamente que la no-universalidad es una condición del éxito de su intención, y por tanto la universalización *garantiza* su fracaso¹³. Por lo tanto, el interés del agente en que lo contrario de su máxima siga pasando por ley general (ese «*das Gegenteil derselben soll [...] allgemein ein Gesetz bleiben*») es un interés puramente estratégico y responde a una condición muy clara: solo si su máxima no es universalmente reconocida puede alcanzar los fines que se propone. Toda transgresión del deber, por tanto, tiene la forma de un «*für uns*», de un «*nur für diesesmal*»; toda transgresión o incorrección moral tiene, en definitiva, la forma de *excepcionalidad*. G. Patzig ha caracterizado, muy correctamente, la clase de las acciones excluidas por el imperativo categórico en los siguientes términos:

Actúa de manera moralmente incorrecta quien se propone o lleva a cabo algo que solo es posible si todos los demás hombres no la consideran de la misma manera [...] Una acción moralmente incorrecta se caracteriza esencialmente porque su posibilidad está basada en una disciplina que los miembros de la comunidad observan al menos de manera general, y de la cual, sin embargo, el agente se libera¹⁴.

Pero también el propio Kant ha formulado explícitamente esta vinculación en varios lugares. Uno de ellos es la propia *Fundamentación*:

¹² Por lo que podemos saber, G. Prauss es el comentarista que con más fuerza ha subrayado la vinculación entre el concepto kantiano de querer [*Wollen*], en cuanto algo activo e intencional, y la necesidad de su éxito o fracaso. Véase Prauss (1983, 23-24).

¹³ Así también se pronuncia W. Kersting: «Una máxima no puede ser pensada como ley cuando los conceptos utilizados para su descripción exigen, como condición de posibilidad suya, la no-universalidad» (Kersting 1983, 411).

¹⁴ Patzig (1956, 84).

la universalidad de una ley que afirmase que cada cual, tan pronto como crea estar necesitado, puede prometer lo que se le ocurra con el propósito de no cumplirlo, haría imposible la promesa y *el fin mismo que con ella se pudiera tener*, ya que nadie creería que se le ha prometido algo¹⁵.

Una situación tal tendría como consecuencia, dice en KpV, «la completa destrucción de la máxima misma y de su *propósito*»¹⁶. Pero el texto que con más claridad recoge lo que, en nuestra interpretación, aparece como centro absoluto de la incorrección moral quizás no esté en ninguna de las obras críticas (aunque lo que aparece en ellas sea más que suficiente para sostener, creemos, nuestra interpretación), sino en los escritos de la fase *x* (fecha en torno a 1772) de las *Reflexiones*. En una de ellas escribe Kant:

Una acción es incorrecta en la medida en que resulta imposible si otros presuponen en mí dichos principios [los principios que subyacen a ella], *e. g.*, la mentira. Es imposible engañar a alguien que sabe que le quieren engañar, o la deslealtad en los contratos. Es asimismo imposible querer y aprobar una acción de ese tipo como un permiso universal. Es insociable quien tiene una máxima tal que, si otros tuviesen la misma máxima, haría imposible el trato con ellos¹⁷.

En definitiva, la contradicción que detecta el imperativo categórico es una *contradicción lógica*, pero lógica en *el querer*. Precisemos esto. La oposición entre *Denken-können* y *Wollen-können* aparece en GMS¹⁸ (y solo en esta obra¹⁹) como principio de división y clasificación de los deberes en «deberes perfectos» y «deberes imperfectos». Algunos intérpretes²⁰ han querido ver en esta oposición un elemento esencial para la comprensión del imperativo categórico. Pues bien, el modo mismo en que hemos reconstruido el nervio del argumento kantiano nos obliga a contradecir a estos intérpretes, y en cierta manera a apartarnos del propio texto de Kant de 1785: afirmamos, por el contrario, que ambos criterios coinciden, y que la oposición entre *Denken-können*

¹⁵ GMS, AA 04, 422; la cursiva es nuestra.

¹⁶ KpV, AA 05, 28; la cursiva es nuestra.

¹⁷ Reflexión [Ref] 6734, AA 19, 144.

¹⁸ GMS, AA 04, 424.

¹⁹ Puesto que en la *Metaphysik der Sitten* el modo de división y clasificación es otro. Véase en *Metaphysik der Sitten* [MS], AA 06, 217, el «System der allgemeinen Pflichtenlehre».

²⁰ Como, por ejemplo, O. Höffe (1977, segunda parte).

y *Wollen-können* no tiene importancia sistemática para la constitución de la contradicción del imperativo categórico. En este sentido, nos reconocemos en las interpretaciones de autores como F. Martínez Marzoa²¹ y W. Kersting²², y en cualquier caso en una tradición de lectura de los textos que se remonta al menos a G. Krüger²³.

De acuerdo con esta línea de interpretación, y en oposición al sentido de la distinción *Denken-können* / *Wollen-können*, hay que decir que todas las decisiones comportan ya querer, y que en todos los casos la dimensión volitiva es esencial para determinar su valor moral. Máximas moralmente incorrectas son precisamente aquellas máximas que tienen en la no-universalidad una de las condiciones de su éxito. Desde este punto de vista, nunca se podrá insistir demasiado en que *todos* los fines de la voluntad provienen del amor propio, como muy bien ha señalado G. Krüger²⁴. No se trata por tanto de suministrar fines puros, ni de introducir en el mundo sensible los objetos del querer específicamente morales, sino de *re-estructurar* los fines dados de acuerdo con un nexo sistemático distinto a su nexo natural. Se tratará solamente de comprobar si la ordenación de esos fines propios posee o no una cierta propiedad estructural a la que se llama precisamente «corrección moral». Ello quiere decir que, en el planteamiento kantiano, no hay lugar para delimitar un conjunto de fines materiales específicamente morales.

²¹ Véase Martínez Marzoa 1989, IX.3, 105-108.

²² W. Kersting, por ejemplo, escribe: «pensar una máxima como ley y quererla como tal no son cosas [...] diferentes, pues pensar una máxima como ley significa pensarse a sí mismo como legislador en relación con ella, pensarse a sí mismo como queriendo que la máxima se convierta en ley» (Kersting 1983, 407).

²³ En efecto, Krüger escribía acerca de las distinciones que dan lugar a la tabla de deberes de GMS, y en general, acerca de su principio ordenador, lo siguiente: «Estas diferencias sin embargo han de ser (y tienen que ser) de poca importancia, solamente sirven a la ordenación de los ejemplos [...]. [La diferencia que hay entre] que yo simplemente no pueda querer mi máxima como ley natural y que no pueda en general pensarla como tal (que es lo que distingue los deberes amplios de los deberes estrictos) no puede desempeñar, por razones fundamentales, ningún papel, por muy importante que pueda ser negativamente para evitar malentendidos» (Krüger 1967, 115).

²⁴ En un pasaje, por ejemplo, como este: «El mandato no concierne a la acción, sino a la determinación de la voluntad. Por eso es evidente que los *fines* de la voluntad provienen del amor propio. El mandato no afecta a la materia de estos fines, sino a su forma, pero esto quiere decir: al libro arbitrio como tal. Lo que se 'deriva' no es el fin, en la medida en que es representación de un objeto del arbitrio, sino el carácter de esta representación como deber» (Krüger 1967, 113). Véase también este otro texto: «no se trata de que [la ley de la razón pura práctica] se convierta en otra según la materia (no se trata de que yo imagine fines sobrehumanos), sino de que yo estructure mis fines humanos *de tal manera* que *también* pueda querer que sean leyes» (Krüger 1967, 77).

Después de haber fundamentado, creemos que suficientemente, la afirmación de que la mentira es el elemento estructural que está detrás de todos los casos de incorrección moral, podemos preguntarnos *por qué* precisamente la mentira (y no otras opciones en principio pensables) ha resultado ser la posibilidad elegida. En efecto, ¿qué tiene la mentira que no tengan otras posibilidades de la acción? ¿Qué es lo que hace de la mentira un elemento destacado desde el punto de vista moral?

Una vez que se ha conseguido plantear estas preguntas, no es difícil ver su respuesta. La mentira, tal como aquí ha sido caracterizada, resulta ser la posibilidad estructural destacada porque ella es la negación del núcleo más íntimo de los conceptos de máxima y de ley: la *universalidad*. La mentira atenta frontalmente contra el concepto de universalidad sin excepciones, porque vive precisamente de *excepciones* a normas universales vinculantes, y en este sentido tenía que ser la posibilidad destacada. La mentira —en este nivel— expresa la forma general de la transgresión moral porque formula, en general, lo más característico del modo de actuar al que llamamos «actuar por inclinación», a saber, la violación oportunista de normas universales, el apartarse de una ley en casos particulares porque nos conviene hacerlo.

Por otro lado, era *necesario* que la contradicción se dirimiese en este nivel. En efecto, si la moral se fundamenta en un examen y enjuiciamiento de la *intención* [*Gesinnung*], y si la permanencia militante en el ámbito de la intención es lo más característico de ella, entonces era *necesario* que este ámbito tuviese en sí mismo todo lo que se requiere para emitir un juicio moral. Tenía que haber algo en la mera intención (más exactamente: en la forma de determinadas intenciones) que pudiese hacer saltar la contradicción *sin tener que esperar a datos de otros ámbitos*. Y, particularmente, sin tener que esperar a ver si la *acción* resultante de aquella intención es compatible o no con las acciones similares de otros, o si el estado producido por la universalización de la acción es (*à la* Stuart Mill) deseable o no. En la mera forma de determinadas decisiones, en la mera forma de un determinado *modo* de decidir, se encuentra ya los elementos que producen una contradicción cuando se piensan en sentido universal.

3. Sobre los contenidos de la moral kantiana

Este modo de lectura de Kant, además de ser internamente más fuerte, tiene en nuestra opinión la virtud de desconectar toda una serie de referentes que

se activan casi de manera automática cuando se oye hablar de «moral», ofreciendo además la razón sistemática de tal desconexión. En el uso habitual al que nos referimos, «moral» viene de la mano de «moralista» y la moral es un conjunto de preceptos que establecen qué debe hacer uno con su vida, y además con especial hincapié en algo así como la salvaguardia de la «decencia». Hemos intentado mostrar que el núcleo de la moral kantiana o, lo que es lo mismo, la moral kantiana en cuanto figura esencial de la Modernidad, no tiene, sin embargo, ninguna relación especial con la decencia de las costumbres, ni con las costumbres sexuales, ni con nada que se le parezca. El núcleo de la moral kantiana está situado mucho más atrás, y solo porque está mucho más atrás puede aspirar al tipo de validez a la que aspira.

En efecto, de las consideraciones anteriores se desprende que el único «contenido» de la moral kantiana, es decir, el único precepto que pertenece de suyo a la forma de la determinación práctica, y no a su aplicación empírica, es *no mentir* (donde «mentir» significa lo que dijimos que significa en este contexto). En el nivel de la forma, lo único que hay es esto²⁵. Por lo tanto, expresado de manera positiva, el único «mandato» que pertenece a la estructura formal de la moralidad (y no a su aplicación a situaciones empíricas dadas) es un imperativo de *sinceridad*, donde sinceridad no significa trivialmente «decir la verdad», como hemos indicado antes, sino más bien algo así como

²⁵ Por la propia delimitación de este trabajo, no podemos entrar de lleno en MS y en el análisis de lo que en ella sucede. Para indicar, no obstante, por dónde irían nuestras opciones, valga en este punto lo siguiente. Como es bien sabido, en la *Sittenlehre* de 1797 aparece el concepto de «un fin que es a la vez un deber» (MS, AA 06, 384) y la «fundamentación» de una tabla de deberes aparentemente «materiales». De hecho, gran parte de los intérpretes saludaron estos pasajes como la «ética material» de Kant, la ética de contenidos tanto tiempo esperada (así, por ejemplo, A. Heller, *Crítica de la Ilustración*, Barcelona, 1984, pp. 21-96), la cual, por otro lado, reflejaba muy fielmente el *ethos* concreto de su época. Sobre esto, puede verse el parágrafo 5.3.1. del «Estudio preliminar» de A. Cortina a la traducción castellana de MS en Tecnos (Madrid, 1989). Para la correcta intelección de estos pasajes de Kant creemos sin embargo que debe precisarse muy claramente: a) hasta qué punto y en qué medida lo que hay en MS y en la supuesta «ética materia» de Kant es o no el despliegue necesario de los contenidos de la «forma» práctica, y si no es más bien la exposición de determinadas consecuencias cuando se *asumen* (no se derivan) determinados contenidos empíricos; b) hasta qué punto y en qué medida los fines que al mismo tiempo resultan ser deberes («la felicidad ajena» y la «perfección propia», MS, AA 06, 385-386) son realmente lo que los comentaristas antes mencionados esperan de ellos, y si no son más bien fines «formales» de algún modo relacionados con la estructura, a tenor de lo que se puede leer en textos como el siguiente: «el que la ley [moral] solo pueda ordenar la máxima de las acciones, pero no las acciones mismas, es un signo de que el cumplimiento (la observancia) deja un margen (*latitudo*) para el libre arbitrio, es decir, que no puede indicar determinadamente cómo y cuánto se debe obrar con la acción con vistas al fin que es a la vez un deber», MS, AA 06, 390.

no manipular la estructura de la comunicación con fines privados. Esto permite reinterpretar muchos de los filosofemas de Kant en una clave ligeramente distinta a la habitual. Veamos en qué sentido.

4. Sinceridad, publicidad y comunicación

Una consideración sistemática de la cuestión de la sinceridad y el problema correlativo de la mentira en Kant tendría que hacerse cargo, en nuestra opinión, y al margen de las observaciones sueltas (a veces muy importantes) que hay en toda su obra, de un conjunto relativamente amplio de textos²⁶.

Una vez situados dentro de ese conjunto de textos, para delimitar correctamente el asunto del que se trata se debe distinguir en primer lugar entre *decir la verdad* y *ser veraz*. La diferencia entre ambas cosas tiene que ver con la posibilidad de su garantía: nunca puedo garantizar plenamente que lo que estoy diciendo sea verdad (pues siempre puedo equivocarme), pero sí puedo garantizar absolutamente si estoy siendo o no veraz, puesto que de esto último soy «inmediatamente consciente»²⁷. En efecto, en este segundo caso lo único que se compara es la afirmación con el propio sujeto que la hace, y aquí no hay lugar a error, puesto que aquí se trata solamente de si doy o no mi asentimiento [*Fürwahrhalten*] a un determinado juicio, y el *Fürwahrhalten* se reduce a la relación subjetiva que yo establezco con ese juicio: «la relación

²⁶ Que incluye al menos los siguientes: a) las ilustraciones acerca de la ley moral mediante la mentira en la *Fundamentación* (GMS, AA 04, 403 y 433) y la *Crítica de la razón práctica* (KpV, AA 05, 60, 87 y 92); b) la crítica kantiana del uso de juramentos (*der Eid*) en *La religión...* (AA 06, 159, nota) y en el escrito sobre la teodicea (AA 08, 268, nota); c) la *Schlussanmerkung* del opúsculo sobre el fracaso de todo intento filosófico en la Teodicea (1791), en la que se distingue entre «*wahr sei*» y «*wahrhaft sei*», y entre «*formale Gewissenhaftigkeit*» y «*materiale Gewissenhaftigkeit*»; d) la teoría de la mentira como el vicio que atenta contra el deber del hombre para consigo mismo meramente como ser moral (MS, AA 06, 420, y §9 y §10), y que priva al hombre de su propia *dignidad* (*Pedagogik*, AA 08, 489-490); e) el segundo apéndice a *Zum ewigen Frieden*, en el que se establece el «principio trascendental del derecho público»; f) íntegramente, el opúsculo de 1797 *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen*; g) la consideración de la mentira como la «mancha pútrida» de la especie, y su relación con la teoría del mal y la teoría de la religión en *La religión...* (AA 06, 38); h) la consideración de la mentira desde el punto de vista de una «antropología pragmática», sobre todo en AA 07, 180, donde se relaciona la propensión a las *mentiras inocentes* con el juego de la imaginación productiva al que llamamos *fantasía*, y AA 07, 301, donde se habla de la mentira de los gestos. Además, muchos de estos textos, especialmente c), f) y b) tienen que leerse a la luz de la teoría del *Für-wahr-halten* desarrollada en la tercera sección del Canon de KrV, KU 90-91 y la *Lógica-Jäsche*.

²⁷ *Über das Mißlingen aller philosophischen Versuche in der Theodizee* [MpVT], AA 08, 287.

[del conocimiento] con un entendimiento y por tanto con un sujeto particular, es subjetivamente el tener-por-verdadero»²⁸. En resumen:

yo puedo equivocarme en el juicio en el que creo tener razón, pues eso pertenece al entendimiento, que solo juzga algo desde un punto de vista objetivo (como verdadero o falso), pero en la conciencia [*Bewusstsein*] de si realmente creo tener razón (o simplemente lo estoy fingiendo), en eso no puedo equivocarme de ningún modo, pues lo único que eso significa es que yo juzgo así el objeto²⁹.

Verdad y veracidad, por tanto, pertenecen a ámbitos distintos. La *verdad* es una «propiedad objetiva del conocimiento»³⁰, que se dirime enteramente en el plano de los objetos, y por eso precisamente la expresión de B. Constant de un «derecho a la verdad» [*Recht auf die Wahrheit*] contiene, como señala Kant, un error primordial y de partida: la verdad no forma parte de lo regulable por el derecho objetivo, puesto que este expresa una referencia «al arbitrio del otro»³¹, mientras que aquella depende de cosas que están fuera del alcance de la voluntad³². La *veracidad* sin embargo, a diferencia de la verdad, sí se dirime en el terreno del *sujeto*, y se cumple enteramente dentro de él. Pero ello quiere decir entonces que no hace falta ningún dato «exterior» para pronunciarse sobre ella: si uno enuncia algo como verdadero (es decir, se expresa como si hubiese conformidad del enunciado con su objeto) sin ser consciente de ello, entonces en ese momento está ya mintiendo, sin necesidad de comprobar nada más, puesto que en ese caso, dice Kant, «alega algo distinto de

²⁸ *Logik* [Log], AA 09, 66. Sobre la teoría kantiana del *Für-wahr-halten*, véase la Tercera Sección del Canon de KrV, los párrafos §90 y §91 de KU y el apartado IX. D) de la Introducción de la *Logik-Jäsche*. Sobre la importancia que tiene el paso del dogmatismo a la posición kantiana en este punto, en la que todo conocimiento es un *Fürwahrhalten*, puede verse J. Simon, *Filosofía del signo*, Madrid, 1998, pp. 141 y ss.

²⁹ «Ich kann zwar in dem Urtheile irren, in welchem ich glaube Recht zu haben: denn das gehört dem Verstande zu, der allein (wahr oder falsch) objectiv urtheilt; aber in dem Bewußtsein: ob ich in der That glaube Recht zu haben (oder es bloß vorgebe), *kann ich schlechtdings nicht irren*, weil dieses Urtheil oder vielmehr dieser Satz bloß sagt: daß ich den Gegenstand so beurtheile», MpVT, AA 08, 268.

³⁰ Log, AA 09, 65.

³¹ MS, AA 06, 230.

³² «Pues tener derecho a una verdad sería tanto como decir que la verdad o falsedad de una proposición dada depende, como sucede en general con lo mío y lo tuyo, de su voluntad; lo cual daría lugar a una lógica extraña», Über ein vermeintes Recht, aus Menschenliebe zu lügen [VRML], AA 08, 426. Véase también Log, AA 09, 73-74.

aquello de lo que es consciente»³³. Y precisamente por ello, por esta radical inmanencia del *Für-wahr-halten*, no hay lugar para las mentiras internas:

Probar la realidad de algunas mentiras internas de las que los hombres se culpabilizan es fácil, pero explicar su posibilidad parece, sin embargo, más difícil, pues para ello se requiere una segunda persona a la que se tiene intención de engañar, y engañarse a sí mismo intencionadamente, no obstante, parece encerrar en sí una contradicción³⁴.

Con esto empieza a entreverse una noción de «mentira» más precisa y también más amplia que la noción vulgar de «decir algo que no es verdad». La sinceridad así definida *no* consiste en formular siempre juicios objetivamente verdaderos, ni tampoco en decir todo lo que uno piensa, sino en la certeza del asentimiento subjetivo en todas «aquellas declaraciones que no puedan eludirse»³⁵. En efecto, a partir de estas distinciones comienza a emerger un sentido que podemos llamar «estructural» o «formal» de la sinceridad y la mendacidad, que se aparta del sentido material o vulgar de dichas nociones. Según este sentido formal (aunque todavía lingüístico), la sinceridad o escrupulosidad formal [*formale Gewissenhaftigkeit*] consiste en no fingir asentimiento³⁶, es decir, no ocultar la verdadera disposición de la conciencia propia respecto de los juicios como medio para fines ulteriores.

Ahora bien, en la medida en que el propio *Für-wahr-halten* es una *acción*, podría generalizarse aun más la noción de sinceridad, definiéndola para acciones cualesquiera. En este sentido, la *sinceridad* consistiría en *no ocultar los estados y disposiciones internas como medios para fines ulteriores*.

Pues bien, esta noción amplia de sinceridad es la que nosotros hemos querido identificar —en la sección 2— como «único» contenido de la moral kantiana. La sinceridad [*Aufrichtigkeit*] es, en efecto, el «fundamento de todo propósito virtuoso»³⁷, y su propio estatuto como *Grund* de toda virtud pone

³³ MpVT, AA 08, 287.

³⁴ MS, AA 06, 430.

³⁵ VRML, AA 08, 426. R. Rodríguez Aramayo, editor del texto en castellano, daba especial importancia a la cláusula del «cuando se está forzado a hablar», porque dicha cláusula comporta, según su lectura, un derecho al silencio, es decir, a eludir la respuesta. Véase su «Estudio preliminar: Los dos ejemplos paradigmáticos del rigorismo jurídico de Kant», en *Teoría y praxis*, Madrid, 1986, pp. XXXI-XXXII.

³⁶ «kein Fürwahrhalten vorzugeben», MpVT, AA 08, 268.

³⁷ MpVT, AA 08, 269.

ya de manifiesto que su lugar sistemático es distinto al de cualesquiera mandatos o deberes particulares. Este sentido formal-estructural del concepto de sinceridad (que es el sentido que tiene mayor recorrido sistemático) aparece precisamente después de la definición (final) de lo bueno como noción práctica formal-estructural en KpV, AA 05, 61, y aparece, de hecho, como un correlato suyo. Si con la sinceridad (frente a la mentira) sucede lo que sucede con todo lo que debemos llamar *bueno*, a saber, que es un objeto de la facultad de desear en el juicio de *todo* hombre racional, ello es porque la sinceridad (en esta acepción formal) expresa una dimensión esencial del bien en sentido moral, del bien a secas.

Hasta donde podemos saber nosotros, quienes mejor han expresado este carácter de la moral kantiana han sido G. Krüger y H. Arendt, y ello al margen de todas las distancias que estos autores hayan podido establecer entre ellos y Kant, y todas las diferencias que pueda haber entre su lectura y la nuestra³⁸. Su interpretación nos servirá para perfilar un poco más lo que hasta aquí se ha dicho.

En el §22 de su obra *Philosophie und Moral in der Kantischen Kritik* (1931), titulado precisamente «Wahrhaftigkeit als Tugend der praktischen Aufklärung», Gerhard Krüger subrayaba el peculiar lugar sistemático que le corresponde a la sinceridad en el pensamiento kantiano en los siguientes términos:

Por ello sucede que en Kant el deber de *sinceridad* [*Wahrhaftigkeit*] ocupa un lugar destacado. Pertenece a los deberes hacia uno mismo y, como tal, está ya puesto por encima de los deberes hacia a otros, a saber, en la medida en que la transgresión de *estos* deberes (y especialmente, a su vez, los deberes estrictos) impide el ejercicio de todos los demás deberes [...] Resulta especialmente adecuado respecto de la mentira decir que representa la transgresión primaria del deber hacia uno mismo como ser *moral*³⁹.

³⁸ Así, por ejemplo, no compartimos la conclusión a la que llega H. Arendt cuando escribe en 1960: «Sean cuales fueren los méritos de sus argumentos, es innegable la inhumanidad de la filosofía moral kantiana. Y esto es así porque el imperativo categórico está postulado como absoluto y su carácter absoluto introduce algo en el mundo interhumano –que por su naturaleza consiste en relaciones– que está en contra de su relatividad fundamental... es como si él [Kant], quien señaló de manera tan inexorable los límites del conocimiento humano, no soportara pensar que tampoco en la acción el hombre puede comportarse como un dios» (Arendt 2001, 37).

³⁹ Krüger (1967, 138).

En este punto es decisivo pasar del plano *metafísico* (recortadamente ético) al plano *crítico-trascendental*, porque es en este en el que deber situarse propiamente la mentira. La mentira es el atentado primero contra el sujeto en cuanto ser *moral*, porque disuelve lo que de sujeto moral hay en él, y precisamente por ello la visibilidad (la no ocultación) es constitutiva de la *moralidad en cuanto tal*.

El dejarse-ver es la *constitución esencial* de la moralidad, y si este dejarse ver, este *estar-abierto*, es decir, una cierta *transparencia*, forma parte constitutiva de la moralidad, entonces la piedra de toque de la moralidad consistirá en poner a prueba esa transparencia. H. Arendt escribe:

Si, como escribe Kant en la Lección de ética «cada uno considera la ley moral como algo que puede declarar públicamente; pero cada uno considera sus máximas como algo que ha de estar oculto», entonces probar moralmente una máxima consistirá en *pensarla públicamente*⁴⁰.

La constitución esencial de la moralidad como transparencia queda perfectamente reflejada en la idea de un «reino de los fines». A este respecto, G. Krüger escribía:

A la inversa, el dejarse-ver pertenece de manera constitutiva a la moralidad. Si no siempre me puedo pensar a mí mismo como si fuese visto por los otros miembros del estado ético, sí puedo hacerlo como si fuese observado por su cabeza [*Oberhaupt*], a cuyo concepto pertenece de la manera más esencial el hecho de ser omnisciente «conocedor de los corazones» [*Herzenskundiger*]. El poder de Dios sobre los miembros del reino de los fines consiste primariamente en su omnisciencia⁴¹.

Y, en efecto, si la moralidad consiste en poder-dejarse-ver, y, como escribe H. Arendt, «concretamente, en poder dejarse ver por el Señor supremo (Dios) como el omnisciente “conocedor del corazón” [...], por el Señor que lo sabe todo»⁴², entonces el poder [*Gewalt*] del que dispone Dios sobre los miembros del reino de los fines consiste primaria y fundamentalmente en su *omni-sa-*

⁴⁰ Arendt (2006, 786-787). La sección titulada «Cuaderno sobre Kant» dentro del *Denktagebuch* recoge una serie de notas y reflexiones preparatorias para un curso que Arendt iba a impartir en 1964 sobre la filosofía práctica de Kant.

⁴¹ Krüger (1967, 137).

⁴² Arendt (2002, 810).

piencia, en su capacidad de ver en el interior de los hombres. Y además la noción de Dios tiene aquí un sentido sistemático-estructural de peso. De un modo análogo a lo que sucedía con el concepto de voluntad santa, lo racional-infinito (en este caso, Dios) desempeña ahora un papel estructural imprescindible en la descripción de la moral: si la voluntad santa «señala el camino» de la moralidad, así también Dios en cuanto *Herzenskundiger* expresa la visibilidad *de iure* en la que habita todo ser racional finito, pero precisamente en cuanto *racional*.

Si todo esto es correcto, entonces la noción del mal moral tiene que tener una especial relación con la opacidad, la no-visibilidad, y el ocultamiento. La maldad moral, en el sentido formal-estructural que le estamos dando, tiene que tener un vínculo especial con estar-cerrado, con estar «egoístamente encerrado», como escribe Arendt, en uno mismo con vistas a la consecución de un interés privado⁴³. Y, efectivamente, «el amor a sí mismo solo es posible en lo oculto» [*im Verborgenen*]⁴⁴, puesto que la apertura y la visibilidad garantizan ya la moralidad de la acción. «Aferrarse a máximas malas coincide con ocultar, con retirarse de la dimensión pública»⁴⁵). Y, de hecho, si *mera legalidad* es, como dice Krüger, el verdadero *mal* moral⁴⁶, es precisamente por lo que tiene de apertura meramente aparente: «pero la legalidad consiste primariamente en la aparente apertura [*Offenheit*]. Esta mentira es el mal [*Böse*] originario»⁴⁷.

Importa señalar que quien viola la ley moral *no* solamente se sustrae del espacio normativo de «visibilidad» comunicativa, sino que también, y precisamente en virtud de ello, *utiliza* a los seres racionales con los que interactúa y que aún permanecen vinculados a ese ámbito. Algunos desarrollos de la pragmática del lenguaje en el siglo XX ofrecen el marco teórico adecuado para exponer este extremo.

Y es que —y esto es digno de ser mencionado— la descripción estructural de la mentira que hemos obtenido de Kant coincide casi literalmente con la que arroja un análisis hecho desde la pragmática del lenguaje y la semiótica. En efecto, no es casualidad que H. P. Grice haya recogido como una de las máximas conversacionales que todo hablante espera ver cumplidas por sus

⁴³ Arendt (2002, 812).

⁴⁴ Arendt (2002, 810). También Krüger (1967, 136).

⁴⁵ Arendt, (2001, 787).

⁴⁶ Krüger (1967, 137).

⁴⁷ *Ibidem*.

interlocutores, e incluso la haya situado en un lugar preferencial, la máxima «Trate usted de que su contribución sea verdadera», que se desdobra en «No diga usted lo que crea que es falso» y «No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas»⁴⁸. Esto establece una conexión interna y profunda entre lenguaje y sinceridad y, de hecho, si se puede mentir sin hacer nada extraordinario, simplemente con hablar, es *precisamente* por ese vínculo interno y originario entre lenguaje y sinceridad. En efecto, la mendacidad —entendida en su perfil formal-pragmático— consiste en desconectar nuestro respaldo subjetivo a una de nuestras afirmaciones, *dejando todo lo demás igual*, es decir, sin modificar ninguna otra cosa de la situación de habla. A su vez, esto significa que esa desconexión es *secreta*, es decir, es conocida solamente por el hablante que quiere mentir, pero no aquellos a quienes va dirigida la mentira (en cuyo caso, la mentira se volvería imposible). Así, lo propio y característico de las mentiras es que en ellas se produce una ruptura interna (y secreta) de este respaldo subjetivo que el hablante presta por defecto a su discurso y a su acción. En efecto, en una mentira el hablante suspende en secreto la referencia semántica de lo que dice y trata de conseguir un efecto en virtud precisamente de la dimensión pragmática que su decir aún conserva. En este sentido, el hablante que miente se sitúa en una distancia metalingüística desde la que se separa de su decir y meramente lo menciona (en el sentido técnico que esta palabra tiene en el par decir/mencionar). Del mismo modo que la frase «La palabra “rojo” tiene 4 letras» denota un ejercicio de reflexión de la lengua sobre sí misma y una interrupción del significado de «rojo», frente a frases como «La rosa es roja», así toda mentira comporta también un ejercicio de interrupción de la intención aparente, un, por así decirlo, «entrecomillado secreto». *Entrecomillado*, porque al mentir estoy poniendo entre paréntesis lo que digo ante mí mismo, estoy negando el respaldo subjetivo que doy a otras afirmaciones mías, y *secreto* porque es esencial para mentir el que esa negación de respaldo no se conozca públicamente. En toda mentira hay, por tanto, un uso de segundo orden, y lo peculiar de este uso de segundo orden

⁴⁸ En efecto, en este punto no es ocioso confrontar a Kant con los trabajos de H.P. Grice, y en particular con su seminal «Logic and conversation», donde Grice presenta el «principio de cooperación» y su plasmación en las famosas cuatro máximas conversacionales. Pues bien, la primera de estas máximas, la *quality maxim*, afirma «Do not say what you believe to be false» (Grice 1975, 46). Grice no dice que no se pueda mentir con el lenguaje ni que no se mienta continuamente con él (Kant tampoco lo dice), pero sí afirma que la sinceridad es hasta tal punto una condición estructural *presupuesta* en todo intercambio comunicativo que su violación es capaz de ofrecer información relevante sobre las intenciones del hablante.

es que ya no se utilizan solamente las reglas de la gramática y el significado del léxico de una lengua para formar un mensaje con la intención de comunicarlo, sino que se utiliza *el mensaje mismo* (su significado «objetivo» ante los demás hablantes en virtud un sistema semiótico) para otros fines. Podría decirse en este sentido que se atenta contra la lealtad comunicativa misma implícita en el lenguaje.

Ahora bien, el que utiliza secretamente el mensaje para obtener fines ulteriores y distintos está utilizando como medio la propia legalidad interna de la comunicación, y con ello está violando lo que Kant denomina en MS la «finalidad natural de su facultad de comunicar sus pensamientos»⁴⁹. En efecto, la «facultad de comunicar pensamientos» posee fines inherentes a su propio funcionamiento, fines «internos», como dice el propio Kant, y la sinceridad es el primero de ellos en sentido moral: «Hablar es la facultad de comunicar los pensamientos propios con la voluntad al mismo tiempo de que lo comunicado sea completamente acorde con lo que se piensa»⁵⁰. Y precisamente porque viola una exigencia inherente a la propia comunicación en sí misma, y que por tanto no depende de diferencias empíricas, la mentira no necesita perseguir un fin reprobable para ser ella misma reprobable, ni puede tampoco justificarse por ser medio para alcanzar fines encomiables⁵¹. La «maldad» se comete en el mero hecho de mentir, porque contraviene los presupuestos mismos de la comunicación. Cuando el hombre, en cuanto *homo nomenon*, utiliza a otro hombre (o a sí mismo) como un simple medio en la comunicación, usándolo, en expresión de Kant, como una mera «máquina de hablar» [*Sprachmaschine*]⁵², está interrumpiendo el fin propio que es interno a la transmisión del pensamiento y desligando a ese hombre del círculo de la lealtad comunicativa. En este sentido, Krüger escribió: «El estar-abierto [*Öffentlichkeit*] tiene significado moral precisamente porque hace que el hombre, en cuanto que es *visible* para otros, esté *disponible* para otros»⁵³. Y,

⁴⁹ MS, AA 06, 429.

⁵⁰ «Sprechen ist das Vermögen seine Gedanken mitzuthellen zugleich mit dem Willen dass die Mittheilung dem was man denkt völlig gemäss sey», *Vorarbeit zu Rechtslehre*, [VARL], AA 23, 267.

⁵¹ «La mentira (en el sentido ético de la palabra) como falsedad deliberada en general, tampoco precisa *perjudicar* a otros para que se la considere reprobable; [...] Su causa puede ser la ligereza o la bondad, incluso puede perseguirse con ella un fin realmente bueno, pero el modo de perseguirlo es, por la mera forma, un delito del hombre contra su propia persona y una bajeza que tiene que hacerle despreciable a sus propios ojos», MS, AA 06, 430.

⁵² MS, AA 06, 430. Sobre esto véase Römpf (2004).

⁵³ Krüger (1967, 136).

en efecto, si la publicidad, el estar-abierto, tiene relevancia moral por cuanto hace *visibles* a los otros y los vuelve *disponibles* en un reino inteligible, la mentira supone salirse de ese círculo de lealtad mínima y volverse *indisponible* a los demás.

Pues bien, esto es precisamente lo que el imperativo categórico *prohíbe* en su formulación de los fines y los medios. La fórmula del fin en sí mismo del imperativo categórico (o fórmula II, en la nomenclatura de Paton) dice: «Obra de tal modo que uses la humanidad tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro siempre a la vez como fin y nunca meramente como medio»⁵⁴, y ello, a la luz de todo lo anterior, quiere decir: lo que *no* debe hacerse es utilizar la *lealtad comunicativa* como un *medio* para fines particulares. La lealtad comunicativa es el requisito mínimo que permite la consecución de fines diversos, y como tal es indisponible para la utilización. Y al hablar aquí de comunicación no estamos hablando solamente de lenguaje articulado, sino de algo más esencial y primario: estamos hablando de sistemas de signos en general⁵⁵.

En definitiva, del mismo modo que detrás de todo objeto de experiencia subyace normativamente el objeto trascendental, dándole precisamente su estatuto de objetividad, así también subyace normativamente el filtro estructural de la mentira detrás de toda conducta que pueda pasar por objetiva, dándole precisamente a esa conducta su marchamo de objetividad. Con esto hemos atado el deber de sinceridad a un lugar mucho más alto que el de un mero deber ético-metafísico privilegiado: la sinceridad en el sentido mencionado tiene el rango, si es que puede hablarse así, de es un deber «ontológico», que presupone simplemente la acción mediada por sistemas de signos.

Antes de acabar, me gustaría llamar la atención sobre un pasaje concreto de la *Paz Perpetua* en el que se encuentra, creo, una confirmación parcial del planteamiento que he expuesto y al mismo tiempo una invitación a seguir profundizando en esta cuestión.

⁵⁴ GMS, AA 04, 429.

⁵⁵ Que el análisis de la esencia de la mentira en sentido estructural nos haya llevado hasta la semiótica es aun más profundo de lo que parece, porque si la semiótica tiene una especial relación con la mentira en este sentido, entonces es posible que la mentira designe una *posibilidad esencial* de toda interacción entre individuos que esté mediada por signos. Y, en efecto, hacia algo de este tipo apunta la famosa caracterización de Umberto Eco del *signo* como «todo aquello que sirve para mentir» (Eco 1977, Prefacio). Si esta definición tiene sentido es precisamente porque los dos requisitos indispensables para mentir (y por tanto, si hacemos caso a Eco, las dos notas definitorias de todo signo) son: a) un significado social suficientemente fijado; b) la capacidad de producirlo a voluntad. Y esto coincide absolutamente con la definición de la mentira.

Me refiero a la aparición, en un contexto claramente distinto, de lo que hasta ahora ha aparecido como prohibición de la mentira. Se trata, como es sabido, del 2º Apéndice a la *Paz Perpetua*, y en él se establece lo que Kant denomina «fórmula trascendental del derecho público»:

Son injustas (*unrecht*) todas aquellas acciones referidas a otros hombres cuya máxima no sea compatible con la publicidad, es decir cuya máxima no soporte ser publicada⁵⁶.

La formulación, salta a la vista, es casi idéntica a la que hemos utilizado anteriormente. Pero sin embargo ahora se trata, dice Kant, de un principio que es «también jurídico» (*Dieses Princip ist nicht bloß als ethisch (zur Tugendlehre gehörig), sondern auch als juridisch (das Recht der Menschen angehend) zu betrachten.*) Este principio también es jurídico porque una máxima que yo no puedo permitir que se conozca sin al mismo tiempo arruinar mis propios propósitos, y de la que yo no puedo confesar públicamente mi seguimiento sin levantar la oposición de todos frente a mi propósito, no puede extraer esta oposición necesaria y universal de ningún otro sitio que de la injusticia con la que amenaza a todos⁵⁷.

Bibliografía

- Arendt, H (2001) Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad: Reflexiones sobre Lessing. En *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona: Gedisa
- (2002) *Denktagebuch, 1950-1973*, eds. U. Ludz e I. Nordmann. Múnich-Zurich: Piper
- (2006) *Diario filosófico*, Barcelona: Herder

⁵⁶ ZeF, AA 08, 381.

⁵⁷ Parece, pues, que aquí encontramos la misma estructura que encontrábamos en la filosofía recortadamente ética. Sin embargo, existe una diferencia fundamental: allí la mentira –tal y como fue definida– era condición necesaria y suficiente de la incorrección moral: sin mentira no hay incorrección moral, y sin incorrección moral no hay mentira. Sin embargo, en este caso, la imposibilidad de la publicidad (es decir, el ocultamiento obligado) es solamente condición suficiente (pero no necesaria), y por ello no vale ahora la recíproca (las máximas que soporten la publicidad son justas). Y no vale porque aquel que tiene el poder supremo acordado no puede (no tiene permiso moral para) ocultar sus máximas. Esto quiere decir que en la esfera del derecho hay injusticia fuera del secreto, es decir, que puede haber máximas que sean publicables y a la vez injustas.

- Eco, U. (1977) *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen
- Grice, H.P. (1975) Logic and conversation en P. Cole y J. Morgan (eds.). En *Syntax and semantics*, vol. 3 (pp. 41-58). Nueva York, Academic Press.
- Hoerster, N. (1974) Kants kategorischer Imperativ als Test unserer sittlichen Pflichten. En M. Riedel (ed.), *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, vol. II (pp. 455-475), Friburgo: Rombach.
- Höffe, O. (1977) Kants Kategorischer Imperativ als Kriterium des Sittlichen, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 31, 3 (julio-septiembre de 1977), 354-84.
- Kant, I. *Kants gesammelte Schriften*, edición de la Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlín, 1900- , 29 vols. (edición en curso).
- Kersting, W. (1983) «Der Kategorische Imperativ, die Vollkommenen und die Unvollkommenen Pflichten», *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 37, 3, 404-21.
- (1984) *Wohlgeordnete Freiheit. Immanuel Kants Rechts- und Staatsphilosophie*, Berlín / Nueva York: Mentis.
- Krüger, G. (1967) *Philosophie und Moral in der kantischen Kritik*, Tubinga, 1931; 2ª ed. ampliada.
- Martínez Marzoa, F. (1989) *Releer a Kant*, Barcelona: Anthropos.
- (2002) Reconsideración del concepto de ética autónoma, *La Ortiga. Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, Santander, año VII, nº 33-35, 39 y ss.
- Patzig G. (1956) Der Gedanke des kategorischen Imperativs, *Archiv für Philosophie*, 6, 82-96.
- Prauss, G. (1983) *Kant über Freiheit als Autonomie* Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Römpp, G. (2004) Die Sprache der Freiheit. Kants moralphilosophische Sprachauffassung, *Kant-Studien*, 95, 2, 182-203.

«La seule forêt qu'on appelle société». *El sobrino de Rameau* como sismógrafo antropológico y social

NURIA SÁNCHEZ MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Una de las primeras impresiones que el lector extrae de la lectura de *El sobrino de Rameau* transmite que se trata de una obra que opera en un extraño registro lingüístico, más cinematográfico que literario, donde lo más importante no es lo que se cuenta, sino más bien lo que se muestra a la luz de los signos que se atropellan en las páginas que recogen la contingente conversación entre Yo y Él, dos polos objetivos, destinados a encontrarse y repelerse recíprocamente. No resulta sencillo ingresar en un espacio habitado por los fantasmas de Goethe, Hegel, Foucault, Starobinski o Azúa, intérpretes lúcidos del ingenio depositado en esta novela satírica de Diderot. Mi propuesta se limitará a ensayar la posibilidad de entender este escrito como una suerte de condensación de la semiótica cambiante, escurridiza y no pocas veces contradictoria, que se ha apoderado de la sociedad desde la Modernidad, desde la caída irremediable del orden teológico medieval. Las *performances* continuas del sobrino dibujan un horizonte en el que vemos lo que con frecuencia nos gustaría obviar, por de pronto, que todo lo que parecía sólido se desvanece en el aire, pues basta con proyectar la potencia de lo macroscópico o de lo microscópico –de otros marcos de referencia– sobre los fenómenos en que vivimos y desde los que volvemos legible lo que nos ocurre para que lo aparentemente reconocible deje de serlo. «Esos no somos nosotros», «ese no soy yo», esta sería la sentencia más abundante en las manifestaciones que Yo le espeta a su interlocutor. Tus congéneres no son esos monstruos insulsos que pretendes esbozar con tus caricaturas. Él apenas necesita replicar a la objeción. No es «Él», sino las cosas mismas las que devuelven esa deformación de lo real. Por ello, el sobrino es un maestro en la *mimesis total* de lo que le

rodea, actitud que objetiva especialmente a aquellos seres que pretenden divergir completamente de las cosas por medio de su subjetividad. En efecto, es justamente algo tan subjetivo como el gusto lo que transforma en objeto de espectáculo a tantos individuos. Nadie ha atendido a esta capacidad del sobrino con tanta perspicacia como Michel Foucault en su *Historia de la locura*:

Ser uno mismo ese ruido, esta música, este espectáculo, esta comedia, realizarse como cosa y como cosa ilusoria, ser por ello no solamente cosa, sino vacío y nada, ser el vacío absoluto de esta absoluta plenitud por la cual queda uno fascinado del exterior, ser, finalmente, el vértigo de esa nada y de ese ser en su círculo voluble, y serlo, a la vez, hasta el aniquilamiento total de una conciencia esclava y hasta la suprema glorificación de una conciencia soberana (Foucault 1967, 16)

Una de las primeras consecuencias de este proceder resulta algo así como la democratización de la subversión, toda vez que no hay lugar en la sociedad que escape a la posibilidad de convertirse en objeto de una reflexión aberrante, que completa, a pesar de las apariencias, su objetividad. Por ello, el efecto más inmediato de la concesión de libre uso de la palabra que Diderot ofrece al sobrino es el estallido de la disteleología y de la sinrazón, que manifiestan actuar como una suerte de éter que se percibe en cada rincón del mundo, poniendo en dificultades al sujeto pretendidamente autónomo y libre que confiaba en tener su libertad a buen recaudo de la amenaza de la locura. Más bien la locura es ser como somos, hacer lo que hacemos, especialmente por las razones que nos conducen a ello, menos poderosas y convincentes que las que dirigen al insecto que poliniza la planta, estéticamente menos saludables. Nuevamente, Foucault nos llama la atención sobre la extensión de la impresión de lo siniestro sobre todo lo que nos parecía familiar y conocido a manos de las palabras y gestos del sobrino:

La sinrazón no se encuentra como presencia furtiva del otro mundo, sino aquí mismo en la trascendencia naciente de todo acto de expresión, desde la fuente del idioma, en ese momento a la vez exterior a sí mismo, recibiendo en su ebriedad lo que hay de más interior en el mundo. La sinrazón ya no lleva esos rostros extraños en que la Edad Media gustaba de reconocerla, sino la máscara imperceptible de lo familiar y de lo idéntico. La sinrazón es al mismo tiempo el mundo mismo y el mismo mundo, separado de él solo por la delgada superficie de la pantomima; sus poderes

no son ya de desplazamiento; ya no tiene el don de hacer surgir lo que es radicalmente extraño, sino de hacer girar el mundo en el círculo del mismo (Foucault 1967, 19).

Romper las fronteras entre la razón y la sinrazón amplía nuestra percepción de lo social, pero también debilita nuestras certezas, que generalmente se convierten sistemáticamente en ejes de una disciplina de largo alcance, en medios de construcción del tejido civil. Si se adopta la mirada del sobrino, los motivos de mofa se multiplican, pero también los de desfondamiento de un yo pretendidamente seguro de sí. Nadie estará seguro de tener entre manos nada demasiado serio en momento alguno. Y cualquiera puede, por otro lado, asumir esa perspectiva, como manifiesta de manera paradigmática la risa que suscita en todos los comensales el sobrino en la cena que su protector Bertin organiza en honor del abate, motivo de su expulsión de la casa y consiguiente desamparo vital. La causa de esa corrosiva reacción fisiológica es algo bien semejante a la célebre definición kantiana del fenómeno, a saber, «la súbita transformación de una tensa espera en nada» (*Crítica del Juicio*, § 54), toda vez que la alusión a la posición del abate entre los comensales como un miembro viril flanqueado por dos amistosos testículos de estatura inferior es comprendida por todos los asistentes como una comparación sensata, que se compadece con las alturas respectivas de los invitados, si bien, resulta francamente risible. No es nada serio y, de manera crucial, interrumpe por un instante la marginalidad del bufón, que enfatiza ante sus espectadores que ellos también cuentan con la oportunidad de volverse irrisorios, despreciables, objetos lúdicos. Hasta el propio abate —«que es una buena persona y todo lo toma a bien» (Diderot 1979, 212)— no puede remediar romper en carcajadas al captar la retranca encerrada en la ingeniosa frase del sobrino —«qui siedo sempre come un maestoso cazzo fra duoi coglioni» (ibíd.)—. El sobrino no calcula las consecuencias que le traería esta ocurrencia, toda vez que la conversión de los invitados a la mesa de Bertin en el foco de sus burlas rompe el contrato firmado. Como decíamos, la broma pone en evidencia que la bajeza y anarquía caracterizadas por el bufón se ciernen en realidad sobre cualquiera de los demás. La moraleja es que aquello de lo que todos ríen debe ser cuidadosamente mantenido en custodia por las ritualizadas relaciones sociales, como si el arte de la reticencia tuviera el intrínseco propósito de mantener un orden que siempre está a punto de echarse a perder, al estar asediado por miles puntos de fuga, tantos como minutos tiene cada existencia, un frágil tejido en el fondo ganado a la nada y el tedio.

1. Palabras que confunden y animalizan...

La sociedad no nace en Diderot por mor de la comunicación. No puede negarse que los seres humanos encuentran gusto en compartir sus pensamientos, esos fenómenos inopinados que el Yo de *El sobrino de Rameau* califica como sus amantes. «Tantos hombres, tantos gritos distintos. [...] Cuántos cantos distintos, cuántos gritos discordantes solo en el bosque que se llama sociedad» (Diderot 1994, 583-584), leemos en la *Sátira I*. Sobre este paisaje sonoro, el estilo de cada individuo es comparable al de una especie –«el más temible de todos los epítetos, porque es el último grado del desprecio hacia la mediocridad», a juicio del sobrino (Diderot 1979, 232)– y las profesiones no son indiferentes a tal profusión de caracteres, que continúan la tradición iniciada en la Antigüedad por Fedro y continuada en la Modernidad por Fontenelle, La Bruyère y Lebrun. Pero ahora se prescindirá de todo moralismo como conclusión de las historias que giren en torno a esta riqueza de rasgos. Así, en un claro prestamo a la epopeya cómica, célebre en su tiempo, de Niccolò Fortiguerra, Diderot sitúa en una carta a Volland de 1760 a un asno como juez de la apuesta que pretende dirimir si el cuco o el ruiseñor, respectivos representantes del método y el genio, son merecedores del premio al canto más hermoso. Ganará la partida el cuco, beneficiado por el hecho de que el juez carece de oído. No es difícil extender la imagen a la realidad de los salones parisinos, en los que Rousseau encontrara tantos motivos para cincelar su noción de «amor propio». Cada uno habla para los otros, pero en el fondo habla para sí, manifestando que en el fondo nunca dejamos de estar solos, constituyendo un curioso artefacto monádico, cuyas palabras son las resonancias más evidentes de una profunda y radical soledad. La mirada lanzada por el sobrino a la sociedad busca reconocer el fondo animalesco que todo lo mantiene unido en régimen de insociable sociabilidad, cuyo rasgo más conspicuo frente a las celebradas armonías naturales es el ruido, la confusión y la voluntad de elevar la propia voz frente al contrario. ¿Para qué sirve el lenguaje? Para ocultar lo que se es en realidad, una caña avergonzada por su propia inanidad. Para mentir, reclamar, presumir, destruir al contrario, mediante frases y parrafadas procedentes de una secreta pulsión de permanencia, que brega incluso por vencer –con una soberbia que despierta cierta ternura– a la muerte¹. Somos un animal que, como el mono de Kafka en *Discurso para*

¹ Debo a Olesti (2018) el conocimiento y provechoso comentario en clave leibniziana de una carta dirigida por Diderot a su amante, Sophie Volland, en octubre de 1959, en la que fan-

una academia, quiere convencerse a sí mismo de su transformación en recia voluntad humana. Nos comportamos como *voyeurs* de nuestra propia *hybris* y desde nuestro deseo de aferrarnos al placer y a la vida regresamos a la infancia con una pertinaz frecuencia. No es de extrañar que de semejante paisaje emocional proceda la convicción de que una nada, sumamente potente semiótica y fonéticamente, nos mantiene a todos unidos a través de las épocas, de las clases sociales y de los rasgos de la personalidad. Se trata de un siempre lo mismo que sin embargo suena siempre diferente:

En la naturaleza, todas las especies se devoran, en la sociedad, son las clases las que se devoran las unas a las otras. Así se hacen mutua justicia, sin que intervenga la ley. Antaño fue la Deschamps, hoy es la Guimard quien venga al príncipe del financiero; y la modista, el joyero, el tapicero, el corsetero, el estafador, la doncella, el cocinero, el guarnicionero, quienes vengan al financiero de la Deschamps. En medio de todos ellos, solo el imbécil y el vago salen malparados, sin haber hecho daño a nadie; y lo tienen merecido (Diderot 1979, 193).

La agregación de este conjunto de «idiotismos morales», ligados al desempeño profesional, conforma el tejido social, que tiene todo de lingüisticidad, pero menos de espontaneidad, toda vez que un complejo mecanismo se advierte por doquier. La comparación que Shaftesbury había sugerido entre pasión y sonido, según la cual los afectos vendrían a ser como las cuerdas de un instrumento, impacta fuertemente en Diderot, que como es bien sabido edita en francés el *Ensayo sobre el mérito y la virtud* del británico (Starobinski 2012, 18). Asimismo, no es inhabitual encontrar en los escritos de estética de Diderot una comparación «natural» entre la luz y el sonido, frente a la asociación, también pretendidamente libre, entre la sombra y el silencio (Diderot 1994, t. IV, 732-733). Se trata de una perspectiva que inspira la consiguiente invitación, contenida en el *Salón de 1767*, a los poetas a buscar las tinieblas, con el fin de alejarse de los ruidos de la ciudad, dando forma a caídas de aguas que se entienden sin necesidad de ser vistas, como ocurre con el desierto, las ruinas o el sonido de un tambor. Nada es aquí imprevisible, pero tampoco al margen de un orden, de un orden que parece desplegarse en una multiplicidad de figuras. Una versión de semejante propuesta conduce al

tasea con la fuerza que podría llegar a adquirir la voluntad de mantener tras la muerte los vínculos de unión y contacto deseados con el ser querido.

experimento de la *Enciclopedia*, cuya estructura arborescente, según puede leerse en la entrada homónima², pretende imponer cierto método, respetando el orden alfabético más que el supuesto orden de las ideas, y configurando una geografía que introduzca inteligibilidad en los saberes atesorados. Todo apunta a que el cultivo de la taxonomía propagará la Ilustración, al recordarnos nuevamente lo que compartimos con las aves, los insectos y en general con todas las especies naturales. Un secreto instinto nos ha conducido a generar palabras, que conducen de manera contingente y accidentada a ideas, de la misma manera en que podríamos haber producido miel de la mano de nuestros movimientos mentales. El recurso al alfabeto, defendido por D'Alembert en el discurso preliminar de la *Enciclopedia*, insiste en que somos más mecánicos de lo que nos gustaría. Apetecemos poder seguir un hilo conductor que tiene todo de arbitrario y poco de espiritual, pero que no nos deja solos con nosotros mismos, con la tragedia de la invención. Es conocida la admiración diderotiana por los finos productos creados por las máquinas de tejer, cuya comparación con el pensamiento en la entrada *Arte* de la *Enciclopedia* tanto recuerda la advertencia cartesiana en la Regla X de que los pañuelos y tapices trabajados por las mujeres en las casas constituyen un espectáculo dinamizador de las facultades del espíritu:

¿En qué sistema de física o de metafísica se observa más inteligencia, sagacidad, en consecuencia, que en las máquinas de tejer oro, de coser bajos, en los oficios que producen pasamanería, gasas, trapos y tejidos de seda? (Diderot 1994, t. I, 273).

A juicio de Diderot el conocimiento de la razón invita a dirigir una mirada libre de prejuicios al ser humano, reconociendo en su conciencia la formación de dibujos y figuras análogos a los que percibimos y tanto nos entretienen sobre las telas y tapices. También nosotros estamos revestidos por múltiples síntesis pasivas, de las que no tenemos plena conciencia, pero que, sin embargo, determinan el curso de nuestros pensamientos y de nuestras acciones. El acierto de las entradas ordenadas alfabéticamente de la *Enciclopedia* obedece, en efecto, a su capacidad para hacernos caer en asociaciones que las costumbres tienden a embozar, como es el caso del vínculo entre la comunión

² Diderot (1994, 398). Vd. también Dieckmann (1959, 41-68).

y el canibalismo³, arrojando con fuerza hacia el lector la sentencia *de te fabula narratur*. Nosotros –nuestra subjetividad– somos los narrados por esa composición de artículos, en sí mismos inocuos, como piezas de construcción del imponente edificio de las artes y las ciencias. A pesar de ello, su impacto sobre nuestra alma es mayor que el de cualquier exhortación a la liberación de tantas malas ideas que introducen en el mundo destrucción, oscurantismo y despotismo. Como sostiene Starobinski, la *Summa* en esta ocasión pivota en torno a lo humano:

La *Enciclopedia* quiere ser el gran libro fundado sobre la mera naturaleza humana, que describirá todo aquello que el hombre puede aprender del mundo y de él mismo a través del desarrollo de sus facultades racionales. Es por tanto lo absolutamente contrario del mensaje revelado; procede de otra fuente; será el libro del hombre, no la palabra de Dios (Starobinski 2012, 56).

Pero la voluntad de inmanencia no comporta ninguna rebaja en lo siniestro de las asociaciones rastreadas en el interior, que generalmente suscita el rechazo de aquello que se observa, como si no tuviera que ver con nosotros. Cuando el sobrino se presenta ante el tranquilo, pero por momentos escandalizado Yo, como una suerte de “transportista”, no está actuando de manera en absoluto distinta de aquella que Diderot y D’Alembert entienden como su tarea intelectual, a saber, poner delante del público lector las ideas vagas que se ocultan en nuestro espíritu, sepultadas por las mucho más claras y distintas que se asientan en la memoria⁴. Una ocasión magnífica para comprobarlo es la que supone el despecho con que el sobrino refiere unos ecos acústicos procedentes de la alcoba de su antiguo patrón, amancebado con una vulgar comediente, en la que precisamente ese burgués que se mostraba en la cena *anteriormente* mencionada furibundo contra los aqueos como el Apolo dibujado por la *Iliada* homérica aparece *ahora* al revés de cómo sería su voluntad, sometido como un frágil martillo a un yunque frente al que carece de instrumentos de protección:

³ Sobre la concepción de las dinámicas del pensamiento según Diderot recomendamos la lectura del artículo de Rodríguez Aramayo (2015, 328-329).

⁴ Diderot (1979, 223).

[Y]o no soy el inventor de esos horribles chismes, me limito al papel de transportista. Dicen que, hace unos días, hacia las cinco de la madrugada, estalló un escándalo tremendo; sonaban todas las campanillas; se oían los gritos entrecortados y oscuros de un hombre en trance de morir ahogado: “Socorro, socorro, me asfixio, me muero”. Los gritos salían de la alcoba del patrón. Acuden, le socorren. Nuestra querida gorda, con el pensamiento enajenado, ausente de todo, ciega a todo (como suele suceder en tales momentos), continuaba en pleno movimiento, levantándose con ambas manos lo más alto que podía, y dejando caer sobre las partes en litigio un peso de doscientas o trescientas libras, al vertiginoso ritmo que imprime el furor del placer. Tuvieron grandes dificultades para librarlo de aquello. ¿Qué monstruosa fantasía puede empujar a ese minúsculo martillo a ponerse bajo un yunque aplastante? (Diderot 1979, 218).

El uso de la pareja del martillo y el yunque para referirse al acto sexual es común en la literatura europea desde el *Roman de la Rose* de Jean de Meung y el *De planctu naturae* de Alain de Lille. Su aplicación muestra a Bertin cosificado como un objeto de escaso valor, apenas visible bajo gritos propios de un animalillo víctima de su presa. El sobrino reivindica no haber inventado nada, sino más bien contar con un sentido fiel a las huellas sonoras que los individuos dejan a su paso, que en este caso tiene su cénit en la contraposición del *maestoso cazzo* del sobrino al *minúsculo martillo* de su antiguo patrón⁵. Ese es el corolario estético de la combinación del tesorero real con Mlle. Hus, una actriz vulgar, que mediante un contrato tácito encargan al sobrino tareas relacionadas con el cuidado de los perros de Hus y, por supuesto, la amenización de una existencia doméstica lanzada a la exterioridad social y su hojarasca humana. La intervención del narrador en la presentación de la escena aludida es mínima, cifrándolo todo en la propagación de un *ruido* escandaloso e infame que se convierte en *rumor* y pasa a estar en boca de todos. Para cumplir esa función, el mediador debe intentar situarse en medio del juego social como si se tratara de un medio aéreo, capaz de atravesar todos los espacios y de atrapar los gestos que ve y sonidos que escucha como lo haría el mejor mimo. Se trata, con todo, de una profesión que genera problemas profundos de identidad en el sobrino, seguramente los más sintomáticos de la patología que sufre:

⁵ Sobre este mecanismo de hábil subversión véase Starobinski (2012, 238-243).

En general, tengo un alma como el cristal, y un carácter más franco que el de un niño; nunca miento, por poco interés que tenga en ser sincero; nunca digo la verdad, por poco interés que tenga en mentir. Digo las cosas cual se me ocurren; ¿son sensatas?, mejor; ¿insensatas?, a nadie le preocupa. Uso con toda tranquilidad de este modo de ser tan franco y directo. Nunca en mi vida he pensado antes de hablar. De modo que no ofendo a nadie (Diderot 1979, 207).

La previsión del sobrino no podía encontrarse más alejada de la realidad, toda vez que la sociedad perdona antes el delito encubierto que la franqueza en declararlo. Todo es manifiesto para el sobrino, todo se muestra tal y como es, pero pasa por alto la potente carga retórica y poética de la desfachatez, pues no hay transgresión social mayor que esa pretensión de llevar la luz a lo que está llamado a ocultarse de la mano del pudor, el recato y la mentira. A esta acendrada tendencia el sobrino responde invirtiendo la relación habitual entre estética y moral, situando por ejemplo la percepción estética del delito por encima de su enjuiciamiento moral, para escándalo y disgusto de su interlocutor, como veremos más adelante. Ese es el precio que la buena conciencia debe pagar por desatender la inmensa basura que deja a su paso, de la que el bufón de un burgués se siente parte sin lugar a dudas. Quizás no estemos tan lejos de la definición hegeliana de cultura, contenida en la sección dedicada al Espíritu extrañado de sí mismo de la parte VI de *La fenomenología del espíritu*, unas páginas precisamente trufadas de citas a la novela de Diderot:

El desgarramiento de la conciencia, desgarramiento que es consciente de sí y que se enuncia, es la carcajada sardónica sobre la existencia, así como sobre la confusión del todo, y sobre sí mismo; al mismo tiempo, es el irse apagando el eco aún audible de toda esa confusión. —Esta vanidad, que se oye a sí misma, de toda realidad efectiva y de todo concepto determinado es la reflexión doble del mundo real dentro de sí mismo; por un lado, dentro de este *sí-mismo* de la conciencia, en cuanto *esta*; por otro lado, dentro de la *universalidad* pura de la misma o dentro del pensar. [...] En aquel lado del retorno hacia dentro del sí-mismo, la *vanidad* de todas las cosas es su *propia vanidad*, o bien, el sí-mismo es vano. Es el sí-mismo que es-para-sí, que no solo sabe juzgarlo todo y parlotear sobre cualquier cosa, sino que, además, tanto las esencias firmes de la realidad efectiva como las determinaciones firmes que pone el juicio, sabe decirlas ingeniosamente, con su *contradicción*, y esta contradicción es su verdad (Hegel 2010, 619).

A pesar de que el lenguaje y argumentación de Hegel ya no son los nuestros, no los sentimos contemporáneos, se desprende con meridiana claridad del texto citado el denuedo por encerrar la contradicción fundacional y la locura reflejada en las intervenciones del co-agonista Él de una pretendida novela bajo la imagen de los ecos de una conciencia desgarrada, incapaz de asir los medios que podrían salvarla de la vanidad que ella misma produce. Una filosofía que idolatra la superación de las fricciones y la consecución de la unión de los contrarios por mor de un escenario superior y preferible para una conciencia no patológica, sino concedora de la efectividad del Espíritu, no podía dejar de sentir una curiosidad infinita por una obra que Goethe había traducido al alemán en 1805. La huella que Diderot había dejado en la Biblioteca de la zarina Catalina de Rusia favoreció al parecer el conocimiento de sus manuscritos entre lectores rusos y quizás también prusianos⁶.

2. El arte de vivir en la variación constante

Desde su exordio, todo se acomoda en *El sobrino de Rameau* al proyecto de sobrevivir al cuadro desconcertante de la realidad social mediante dos estrategias emparentadas. Por un lado, el sobrino, nacido bajo la caprichosa malicia de todas las divinidades del cambio –recordemos el exergo horaciano de la obra: «Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis»– disfruta convirtiéndose miméticamente en la caricatura de quienes tiene alrededor, desarrollando todo tipo de habilidades performativas, que plantean serias dudas con respecto a la prioridad de la sustancia sobre el accidente. De manera más discreta, el narrador de la conversación, trasunto voluntario y personificación del cauce reflexivo de Diderot, se lanza con la única protección de sus costumbres y su *ethos* al encuentro con los sonidos y ruidos de un París quintaesenciado en los cafés del Palais Royal, auténtico mentidero de la corte. Se aprecia en Yo un deseo de huida, de reversión⁷ hacia unos pensamientos que caracteriza como ejercicio de libertinaje, siempre a las cinco de la tarde. Haga bueno o

⁶ Roberto R. Aramayo (2017) ha abierto una bien interesante línea de investigación en esta dirección en un reciente trabajo, centrado en las fuentes que influyen en la formación del pensamiento político kantiano.

⁷ Pierre Chartier (2016) ha señalado con perspicacia el juego de espejos del personaje-trasunto de Diderot con Sócrates, de la misma manera que la contraposición con el posicionamiento de Rousseau frente al presunto estado de naturaleza, discrepancia agudizada tras la crisis de L'Hermitage.

haga malo. Jean Starobinski ha apuntado con la maestría que le caracteriza en dirección a la capacidad diderotiana para reconocer *avant Usener* la ambigüedad latente bajo los afectos humanos, entre los que cabe incluir la voluntad de ensoñación con que parte la sátira:

Un hombre que *sueña* solo en un lugar en que otros se divierten parece permanecer *encerrado* en sí mismo. Ahora bien, precisamente el sueño mismo le arrastra a la exterioridad y la variabilidad a las que había comenzado aparentemente por oponerse. La dinámica misma de ese sueño, producido aparentemente por la conciencia más fiel a su *habitus* interior, engendra conjuntamente la exteriorización y la pluralización móvil (Starobinski 2012, 120).

De la mano de estas consideraciones podría preguntarse si no habrá logrado Diderot introducir en *El sobrino* una completa subversión del modelo reflexivo de la ensoñación rousseauiana, en la que el paisaje actúa como materialización y confirmación del orden y sentido de los pensamientos del sujeto. Ahora, más bien, el sujeto se ve obligado a salir de sí –o a fingir que lo hace–, renunciando a la preciada interioridad, para darse de bruces con la evidencia de que el sinsentido no es una región prescindible del mundo, ni tampoco la menos abundante, sino que el vacío, la nada y el tedio constituyen los flanqueadores más fieles de la existencia. Precisamente de ellos sale huyendo de su domicilio Yo todas las tardes, sin saber a qué enemigos se enfrentará. El sobrino le saca de su inocencia, al ponerle de manifiesto que la anti-materia espiritual que exhibe durante la conversación en el café, como si conociera los secretos de la caja de Pandora social, es el elemento predominante en la época que comparten. No hay motivo de extrañeza en ello. El materialista Diderot anima a observarnos no tanto desde los ejes del yo, el espíritu y su libertinaje, pues desde el espacio de las *petites perceptions* se aprecian mejor los obstáculos que les impiden sentirse satisfechos con la forma que adoptan y la intensidad que alcanzan. Sigue señalando Starobinski un rasgo crucial para un entendimiento cabal del diálogo que protagoniza la sátira de Diderot, a saber, Yo y Él conversan de la misma manera en que lo harían dos jugadores de ajedrez, para los que el tiempo y el mundo circundante se detiene en aras de la identificación de las mejores jugadas y cierres de partida. El juego anuncia una de las características más perspicuas del sobrino, a saber, la mezcla de altura y bajeza, de sentido común e insensatez. Como esos Legal, Foubert y Mayot, inteligentes y necios, habituados a combinar «las más sorprenden-

tes jugadas» con «las frases más estúpidas» (Diderot 1979, 167). Pero el encuentro entre los interlocutores también devuelve una imagen cercana a la de los jóvenes libertinos mencionados en el incipit de la obra, acostumbrados a seguir las huellas de cortesanas presumidas y apasionadas, «abandonando luego a esta por otra, atacándolas a todas sin atarse a ninguna» (Diderot 1979, 167). Yo y Él están destinados a encontrarse, pero apenas unas horas, quedando interrumpido el diálogo por la extraña cordura recuperada por el sobrino, cuando declara no poder asumir el riesgo de llegar tarde a la ópera. Tomando prestada la expresión de Lukács, ponen en acción un movimiento de oscilación perpetua que no podía dejar indiferente a Hegel, para el que «los contrarios se interpretan constantemente y desvelan así la nulidad de todas las representaciones metafísicas de la rígida esencialidad de los objetos, de su abstracta identidad consigo mismos» (Lukács 1963, 481)⁸. La conversión de este pedazo de vida en literatura concreta una de las obsesiones de Diderot, a saber, la idealización de lo microscópico, de lo minúsculo y más despreciable desde el punto de vista de las realidades que suelen adoptarse como criterio de referencia moral. La *variabilidad* misma de la vida, por decirlo en palabras de Diderot, recibe una rehabilitación metafísica en estas páginas, lo que no deja de generar numerosas asociaciones entre el método de reflexión diderotiano y el psicoanalítico⁹. Será de utilidad el juicio de valor que Yo pronuncia con respecto a la función social del sobrino antes de que el encuentro entre ellos se produzca:

A mí no me gustan estos originales; otros en cambio los introducen en su familia, o los tienen por amigos. Me llaman la atención una vez al año, porque su carácter contrasta con el de los otros, y porque rompen esa fastidiosa uniformidad que nuestra educación, nuestras convenciones sociales, nuestras buenas maneras han introducido. Si uno de ellos participa en una reunión, actúa como grano de levadura que fermenta y restituye a cada cual su porción de individualidad natural. Sacude, agita; provoca la alabanza o la condena; hace surgir la verdad; permite conocer al hombre de bien; desenmascara al rufián; en tales ocasiones quien tiene sentido común escucha, y acrecienta su conocimiento de la gente (Diderot 1979, 168).

⁸ Vd. el comentario sobre el carácter dialéctico de *El sobrino...* en Azúa (1983, 273-275).

⁹ Una lectura en clave psicoanalítica de *El sobrino de Rameau* podrá consultarse en la tesis doctoral inédita de Lasa (2010).

Como anima a leer entre líneas, con ánimo psicoanalítico, Jean Starobinski (2012, 132-133), la alusión a la fermentación posee una potente referencia erótica, toda vez que Diderot suele hacer del fermento, esa ontológica ceguera originaria, una metáfora epicúrea del origen de la vida, como aparece en los pensamientos que se activan en la mente de d'Alembert ante la experiencia de tener su esperma en las manos. Entre el ajedrez, la agricultura y la química, el sobrino muestra una capacidad insólita, propia de hombres geniales, de los que sin embargo abomina, para hablar el lenguaje secreto que propaga y conserva la vida sobre la tierra. Sin embargo, lo peculiar de ese lenguaje es estar atravesado por el silencio, por la casualidad y, por supuesto, el sinsentido, en los que –volvemos a decirlo– el sobrino es un auténtico maestro. Seguramente esa especialización en los puntos de fuga que generalmente se pasan por alto, pues hunden todos los relatos, devuelve un paisaje rechazado por sus protagonistas, pero que al mismo tiempo les seduce, como subraya la frecuente asunción doméstica del parásito en la Francia del XVIII, que como un contemporáneo aparato televisivo los buenos burgueses sitúan en el interior de su hogar. Bertin y Hus visionan todos los canales y, cuando se cansan de la programación o, más bien, advierten haber proyectado torpemente ante sus ilustres invitados contenidos de dudosa moralidad, expulsan de su propiedad al televisor humano. La última orden del mando a distancia consiste así en la expulsión, con la que se pone fin a toda convivencia y contacto. La anécdota recuerda el alcance cosificador del bufón, que objetiva todo lo que toca, pero también su invitación a un goce en el que el mismo parásito se muestra como basura social y semiótica. Especialmente en el caso del sobrino, que frente a la gloria artística alcanzada por su tío, el afamado músico Rameau, autor de alambicadas teorías de armonía musical y llamado a sobrevivir a su propia fama artística, según una carga de profundidad lanzada por Yo, aparece como un sujeto miserable y oscuro, habituado al maltrato y a la indignancia. ¿Qué aprendemos con ello? Que el principio de variabilidad deja también sus huellas sobre los lazos familiares, produciendo patentes ironías, como es el caso de que el oído y cultura musical del tío los herede el sobrino en forma de unos pulmones dignos de admiración. Semejantes retruécanos vitales y bromas existenciales no podían dejar indiferente al plano epistemológico del que parte Diderot. Veamos qué ocurre en tales circunstancias con la clásica promesa de la verdad.

Reducir la enseñanza de *El sobrino de Rameau* a una reivindicación de la máscara se antoja demasiado pobre. Ciertamente hay numerosos rasgos en el sobrino que nos permiten considerarlo un Dioniso a la altura del Antiguo

Régimen, rodeado de Penteos que sin embargo ya no lo secuestran para asesinarlo y expulsarlo de Tebas, sino que alquilan sus servicios para asegurarse de que «ellos no son como él». También podría contemplarse la obra como la captación en un personaje del modelo actoral recomendado en *La paradoja del comediante*, a saber, donde el actor no ha recibido de la naturaleza ningún rostro determinado, lo que le libera para adquirir todos los demás por arte (Diderot 1994, t. IV, 1402). Abierto a la exterioridad, el actor preconizado por Diderot se acomoda al principio de variabilidad retratado por Yo con verdadera admiración. Este principio es incompatible con el diagnóstico de Hegel presentado un poco más arriba, para el cual la locura y desorden de la sátira proceden de una conciencia que no termina de encontrar la senda por la que reconciliarse con las figuras del mundo. Y tiene la ventaja de resultar cohonestable con declaraciones del propio Diderot en otros escritos, en que se advierte cierta naturalidad en la recepción de la figura del sobrino, efecto de la entrega casi religiosa de toda una sociedad a la lógica de la apariencia, sin reserva de lugares a salvo de semejante lógica. La figura del sobrino, pero sobre todo la atención que le dirige *le philosophe*, no sería posible sin la hipertrofia de la sustancialidad del sujeto, que como condición absoluta de la realidad se muestra capaz de asumir todas las circunstancias e historias. En palabras de Starobinski:

No se trata de la desaparición del sujeto como “sustancia”. Por el contrario, solo una vez que el sujeto deviene pura sustancia, sustancia indeterminada, adquiere el poder de asumir de manera pasajera todas las apariencias determinadas, todas las formas particulares. Esta indeterminación recuerda uno de los raros atributos que la teología negativa se permite afirmar de Dios; pero Diderot no se preocupa en absoluto (no abiertamente en todo caso) de hacer del comediante el rival o el sucesor de Dios, calcando una antropología negativa sobre el modelo de la teología negativa. [...] [L]a analogía se establece entre el alma del gran comediante y una materia prima o una quintaesencia universal, sustancia indeterminada, pero capaz de recibir todas las determinaciones, todos los accidentes, todas las cualidades (Starobinski 2012, 193).

No ser nada, precisamente para serlo todo¹⁰, las anécdotas de alcoba de un funcionario real, las ridículas costumbres de una actriz de tercera, operas bufas, conversaciones vinculadas a los juegos de mesa... todo el «gran baile de la tierra» (Diderot 1979, 244), tiene cabida en el gran comediante que representa el sobrino, cuyos pulmones aparecen ya en el preámbulo de la sátira como el órgano más importante de sus *performances*, sin duda con diferencia frente a la importancia concedida a su cerebro. Es «un alma de barro», como le espeta Yo al final del diálogo (Diderot 1979, 245), habituado a adoptar todas las posiciones, lo que dibuja un curioso quiasmo entre el mimo y el soberano, el único «hombre que camin[a] rectamente», a juicio del sobrino (Diderot 1979, 243). Todo apunta a que la vanidad a la que aludía Hegel en su interpretación de la cultura como uno de los rendimientos de la conciencia desgarrada se salva de sí misma mediante una estetización de todo y de todos, que declara las distinciones morales como lastre del pasado y asume como propia “una endiablada jerga que es medio mundana y letrada, medio grosera y propia de carreteros” (Diderot 1979, 236). El habla del sobrino se ha configurado a golpe de realidad, de acumulación de experiencias, desprovista de teorización alguna. Pero el relato sobre la delación ante la Inquisición por parte de un vulgar ladrón de un judío de Aviñón señala un límite a este proceso, que le hace aparecer a oídos de Yo como un trasunto *avant la lettre* del inmoralista de Gide, cuya sola presencia se vuelva difícil de soportar:

Por mi parte, yo dudaba entre quedarme o escapar, reír o indignarme. Me quedé, con el propósito de desviar la conversación hacia algún tema que apartara de mi espíritu el horror que lo había invadido. Empezaba a resultarme difícil de soportar la presencia de un hombre que comentaba una horrible acción, un execrable crimen, como un aficionado a la pintura o a la poesía examina las excelencias de su pieza favorita; o como un moralista o un historiador realza y expone apasionadamente las circunstancias de un acto heroico. Me puse muy serio, a pesar mío (Diderot 1979, 222).

Como le ocurre a Bertin en la fatídica cena, Yo se arrepiente en ese momento de haberse topado con la bestia de mil caras, con la Pandora que le deja ver la zona gris por la que su existencia podría perder su argamasa y envergadura. Pero todo tiene una explicación, la reivindicación del crimen me-

¹⁰ Vd. la descripción del comediante perfecto en *La paradoja del comediante* (Diderot 1994, t. IV, 1405).

diante el recurso a su sublimación estética se compadece con la concepción cuasi-freudiana que el sobrino alberga con respecto a la naturaleza humana:

Si el niño salvaje estuviera realmente abandonado a sí mismo, si conservara su imbecilidad y añadiera a la falta de raciocinio las violentas pasiones de un hombre de treinta años, estrangularía a su padre y forzaría a su madre (Diderot 1979, 236).

De lo que se desprende que la tendencia de la fermentación natural del ser humano no conduce sino a una perversión del instinto en caso de no resultar dirigida por la educación y la cultura. Pero el pasaje sobre el renegado de Aviñón —una suerte de caso Calas— evidencia asimismo que, debido al *perpetuum mobile* en el que se encuentra encerrada la especie humana, al final del camino los fantasmas del pasado retornan, como una rememoración *à la Hegel*, en la que el anciano recrea nuevamente en el interior de su cansada alma las viejas canciones de cuna que le tarareara su aya. Al final del camino reaparece ese niño salvaje, si bien bajo el aspecto de la transgresión, en cuya mayéutica el sobrino resulta ser un maestro. Sócrates tampoco es lo que era en los tiempos del decadente *Ancien Régime*, en los que resulta difícil identificarlo con Diógenes el cínico y, en cambio, muy fácil asociarlo con Aristipo, filósofo tan acostumbrado a la *flatterie* del poderoso como Grimm.

3. Conclusión

Mucho se ha escrito y bien acerca de la vigencia contemporánea de Diderot, y especialmente del autor de *El sobrino de Rameau*¹¹. En el contexto de las posiciones adoptadas por los diferentes intérpretes, me parece imbatible la sospecha de Félix de Azúa a propósito de la hegemonía en Diderot de una visión utilitarista de la existencia, que finalmente decide las decisiones cruciales de la misma. Ese talante lo liga al *seny* de la prosa de Josep Pla. Basta advertir la manera en que los salvajes del Tahití del *Suplemento al viaje de Bougainville* comparten con el colonizador un solo código lógico, que desde luego no es el de la salvaje naturaleza, sino el del interés económico. El nativo Orou advierte al capellán que el rendimiento productivo extraído de la elevada tasa de reproducción de los taihitianos convertiría en un subproducto las rentas

¹¹ Destacamos especialmente el ensayo de G. De Eugenio (2015).

de los invasores. Baste un ejemplo: los «salvajes» han decidido destinar las muchachas menos dotadas naturalmente a los extranjeros, de manera que sus vástagos, previsiblemente menos hermosos, fuertes y saludables que los derivados de uniones completamente nativas, se reserven para pagar el impuesto humano debido al opresor. La escena arranca la última máscara: el nativo no ha elegido simplemente el código natural, sino que más bien ha hecho del sexo una fuente de riqueza en lugar de elegir el trabajo como el buen burgués occidental. Como señala Azúa:

[E]l actor frío, capaz de encarnar todos los papeles, es el sueño del especialista experto en todas las técnicas, es el sueño de la máquina universal de donde surgen la Enciclopedia (conjunto de todos los saberes interconectados) y el órgano del siglo XVIII (conjunto de todos los instrumentos musicales en uno solo. [...]) El distanciamiento, la frialdad del poeta moderno, responden a metáforas industriales, de producción mecánica; el acto de Diderot responde a metáforas clasificatorias y fijistas, a un museo de los caracteres y condiciones. [...] La verdad de los instintos y las pasiones salvajes es pura economía. Los sentimientos se mueven en el estricto marco de la explotación racional. Y Diderot no es tanto un anuncio de la liberación revolucionaria, cuanto un aviso del Estado burgués posterior a la revolución. Y en este punto sí es verdaderamente nuestro contemporáneo (Azúa 1983, 279-280).

La máscara del sobrino parece encubrir finalmente un deseo que busca no perder nunca de vista la consecución de su propio provecho, el único lenguaje, como el de los gritos y los gestos, compartido por todos los seres humanos, con independencia de la cultura y religión que los haya educado. En nombre de la eternidad de esta *materia espiritual*, que transita incólume a lo largo de la historia, Diderot animará desde las páginas de la *Historia de las Dos Indias* al levantamiento de los pueblos colonizados frente a la tutela ignominiosa del colonizador. Pues todos los pueblos están destinados a labrarse su propia fortuna y a competir con otros con vistas al incremento de su felicidad, renta y bienes. Esta es la lógica que persigue el sobrino: una cama limpia cada noche, comidas abundantes durante el día, resguardo doméstico para su existencia. Pero también es la clave de esa transformación de la dependencia social en obra maestra que es el parasitismo. A su base se encuentra un registro completamente animal. Con su ayuda los hombres de ingenio, pero débiles en recursos materiales, recuperan parte de lo que es suyo, explotando su

radical pasividad, convirtiéndola en espectáculo. Con esos mimbres arma el sobrino su vida, a saber, con un poco de desenmascaramiento, fermentación e ironía, sin renunciar a una tendencia a la transgresión que con frecuencia tiene un precio. Lejos de separarse un ápice de la crítica lanzada al difícil amigo Rousseau, la escritura de Diderot –como un cazador cazado– busca la salvación en la animalización. Ahora bien, no se trata de un proceso en el que el ser humano renuncie a sus motivos de placer y a sus devaneos reflexivos, sino más bien de un mecanismo mediante el que el interés se vuelve instinto y la pereza, disposición originaria. Una experiencia, la de los «genes egoístas» de Diderot –tan cercana a la del *Selfish gene* de R. Dawkins–, que debería reconciliarnos con el mundo, con los ritmos de las especies vivas e inanimadas que lo pueblan, toda vez que cualquier ente ansía una totalidad que sencillamente no deja ya espacio para la divinidad. Para apreciar la dimensión social de tal espectáculo basta acercarse cada tarde al Palais Royal, pero incluso en ausencia de esa costumbre, las ideas amantes de yo se encargarían por sí solas de producir al sobrino, un sujeto dentro del Sujeto, un yo/Él que horada al Yo, pero que al mismo tiempo confirma que este tiene razón, toda la razón, del nacimiento al deceso, y que querrá seguir mandando cuando su lengua ya se encuentre en su boca muerta y fría. Entonces el mundo seguirá emitiendo «la voz a ti debida», debida –en deuda con, atiéndase al intenso tono económico de la frase– a una subjetividad que se ha vuelto centro de sí, elevándose orgullosamente entre la memoria y el espíritu. Cuya voz ha sobrevivido mucho mejor y nos interpela con más fuerza que las densas argumentaciones del Hegel que pretendió reducirlo a un mero juego de la adolescencia irreverente del Espíritu.

Bibliografía

- Aramayo, R. R. (2017). La plausible impronta (política) de Diderot en Kant. *Ideas y Valores* vol. 66, n. 163, 13-37.
- Azúa, F. de (1983). *La paradoja del primitivo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Chartier, P. (2016). Denis Diderot: les retraites du Philosophe. *Dix-huitième siècle. Revue annuelle de la Société Française du Dix Huitième Siècle*, n° 48/1 “Se retirer du monde”, 135-148.
- Diderot, D. (1994). *Oeuvres*. Ed. de L. Versini, París: R. Laffont.
- Dieckmann, H. (1959). *Cinq leçons sur Diderot*. Ginebra/París: Droz/Minard.

- Eugenio, G. De. (2015). *Máscaras e identidad en la cultura ilustrada*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Foucault, M. (1967). *La historia de la locura*. México: FCE.
- Hegel, G.W.F. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Trad. de A. Gómez Ramos. Madrid: Abada.
- Lasa, C. (2010). Diderot como lugar de encuentro. Estética, ética y retórica en *El sobrino de Rameau*. Tesis doctoral defendida en la UPV/EHU: <https://addi.ehu.es/handle/10810/12380> [Consulta: 27 de julio de 2017].
- (2014). Releyendo a Diderot. Actualidad del cinismo en *El sobrino de Rameau*. *Isegoría* 51, 729-740.
- Lukács, G. (1963). *El joven Hegel*. Trad. de M. Sacristán. México: Grijalbo.
- Olesti, J. (2018). Morir, dormir, tal vez soñar... Sobre un eco leibniziano en Diderot. *Isegoría* (en prensa).
- (2015). Diderot, l'Encyclopédie et l'opinion publique. *Revue Roumaine de Philosophie* 59/2, 319-339.
- Starobinski, J. (2012). *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard

Sombra y conciencia: el desfondamiento del sujeto (romántico)

ANA CARRASCO CONDE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Es bien conocido el impacto que tuvo para Fichte la lectura de la *Crítica de la razón práctica*. Acechado por las sombras del determinismo, la lectura de Kant le permitió despertar en un mundo nuevo:

Desde que he leído la *Crítica de la razón práctica* vivo en un mundo nuevo. Principios que tenía por irrefutables se me han venido abajo; he visto probadas cosas que creía nunca podrían ser probadas, por ejemplo el concepto de una libertad absoluta... ¡Es increíble el respeto por la humanidad, la fuerza que confiere este sistema! (Fichte 1902, 123)

Esta afirmación acerca de la libertad, la humanidad y la fuerza, contrasta con la reacción en un poeta como Heinrich von Kleist, para el cual la misma filosofía kantiana imprimió no la alegría de un mundo por construir, sino las desastrosas y trágicas consecuencias de una conciencia que, presa de sus representaciones, nunca podría tener acceso a la verdad. Así Kleist al leer *Crítica de la razón pura* llevó hasta sus últimas consecuencias las implicaciones de la comprensión kantiana del conocimiento hasta desembocar no en la afirmación de la libertad, la humanidad y la dignidad, sino en el encapsulamiento del sujeto dentro de sí mismo, quien arrojado a un mundo que jamás puede conocer por sí mismo, permanece encerrado en el *Weltinnenraum* –subrayo aquí el concepto «*Raum*», entendido como «espacio» pero también como «habitáculo»- bajo la forma de una subjetividad convertida en cárcel. Como mónadas sin ventanas, sin posibilidad de acceso al mundo y a la verdad, los sujetos se golpean entre sí para Kleist sin posibilidad alguna de «verse» o,

dicho desde Fichte, de «reconocerse». El sujeto está para Kleist solo y aislado ante un mundo azaroso y hostil. De forma muy cercana a aquella crítica lanzada por Gorgias en su poema sobre el *No ser*, para Kleist si algo existe, no puede ser conocido por el hombre; y si esto puede ser conocido, no puede ser comunicable a otro hombre. Recuerdo un fragmento de la carta a von Zenge del 22 de noviembre de 1801:

Hace poco conocí la filosofía más reciente, llamada kantiana, y puedo transmitírte una de sus ideas principales, sin miedo de que resultaras tan terriblemente destrozada como esto ha sido para mí. Ya que no eres una especialista en el tema, trataré de decirlo tan claro como me es posible para que comprendas su importancia. [...] Si todos viéramos el mundo a través de unos lentes verdes, estaríamos forzados a juzgar que todo lo que vemos es verde, y nunca estaríamos seguros si nuestros ojos ven las cosas como ellas son realmente, o si agregamos algo a lo que vemos. Y así, esto ocurre con nuestro entendimiento. Nosotros no podemos decidir, si lo que llamamos verdad, es de veras verdad, o si simplemente nos parece así [...] Mi único fin se ha hundido ante mi vista, y no tengo otro. [...] Desde que advertí que la realización de la verdad no será conocida aquí en la tierra, no he vuelto a tocar otro libro. Me la paso de ocioso en mi cuarto, sentado frente a la ventana, huyendo de casa con un malestar interno que me conduce a las tabernas o cafés, buscando distracción, pero sin encontrar ningún alivio. [...] Este único pensamiento se convierte en una ansiedad que me quema: tu único propósito se ha derrumbado. (Kleist 1982, 95-96)

El hombre está así solo, como aquel monje junto al mar de la pintura de Friedrich, en la que Kleist ve una representación de la soledad del ser humano arrojado a un mundo opaco, impenetrable e inaccesible: «me transformé yo mismo en el monje capuchino, el cuadro en la playuela [...] Nada en el mundo puede resultar más triste y desapacible que la siguiente situación; ser la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte, el centro solitario del solitario círculo» (Kleist 2008, 63-64). Sobre este solitario círculo en y como conciencia y de cómo queda constituido el sujeto romántico en Tieck, también incluyendo en este sus propias sombras, es de lo que versará este capítulo. Tieck efectúa el mismo movimiento que Friedrich en pintura: el paisaje refleja una mirada interior del sujeto como si, como dijera Caspar David Frie-

drich, el pintor o el poeta cerraran sus ojos corporales y pintaran no lo que ven ante ellos, sino en ellos. (Friedrich 1841, 19)

El contraste entre estos dos modos tan diferentes de leer a Kant con el que he comenzado (uno, que hace del yo el «productor» de un mundo; el otro, de un yo que, desposeído del mundo, es condenado al aislamiento) a partir de elementos comunes (la noción de sujeto trascendental, la forma de conocimiento, la afirmación de la libertad y la relación con el mundo y con los otros) establece dos modos de entender al sujeto: por un lado, el que da cuenta de la capacidad productora del sujeto (Fichte) en torno al movimiento de reflexión de la conciencia; y, por otro, el de la capacidad de descomponer la misma conciencia entre sus paredes siguiendo un movimiento de sentido contrario al fichteano (Kleist, Tieck, Hoffmann). La conexión entre ambos movimientos y el mundo romántico viene dada por un autor relacionado con Kleist por un lado y por Fichte por otro: precisamente Ludwig Tieck quien, aunque no se arrojó al abismo y nunca llegó al pesimismo de Kleist, sí vio antes que él y a raíz de la influencia de los Schlegel otra cara del despliegue de la autoconciencia, que no solo llevaba en sí el potencial de la producción de un mundo, sino el de la destrucción del sujeto a través de la caída de la conciencia en el abismo interior. El yo puede poner un mundo, pero ese mundo puede ser efecto de sus propias fantasías y visiones parciales. Así puede verse reflejado en cuentos como *El rubio Ekkert* (1798) y *La montaña de las runas* (1802). Si para Kleist el problema, en relación con las condiciones del conocimiento se traduce en el lenguaje, para Tieck el peligro, de venir, procede de la misma comprensión reflexiva conciencia y por tanto el núcleo se encuentra en la forma de proceder del pensamiento. Sombra y conciencia. El sujeto está dislocado de tal modo que, excéntrico al mundo, puede convertirse en el centro ilusorio de su mundo, aprisionado en él, víctima del juego de la reflexión que procede a alejarle cada vez más de la realidad y le lleva a caer en un abismo (*Abgrund*) situado en su conciencia. El abismo interior abre así el paisaje de una naturaleza interior. Si lenguaje y pensamiento relacionan al sujeto con su mundo, ¿pueden por tanto, a través de la perversión de un mismo movimiento, aislarlo en su mundo? Nótese que perversión (*perversio*), en al. *Verkehrtheit*, implica un trastorno, un dar la vuelta a algo: un tornarse que es un trastornarse como indica el verbo *verkehren*, que hace referencia a la acción por la cual algo es vuelto-otro. Será este movimiento el que encontremos en Tieck: el movimiento “constructivo” que implican las reflexiones sucesivas del Yo fichteano en su toma de conciencia de sí se pervierte y lejos de «hacer» yo y mundo, lo «ponen» (*setzen*) pero deshaciéndolo.

Efectivamente Ludwig Tieck fue el editor de la obra de Heinrich von Kleist (1826) seguramente debido a su interpretación de Kant que en primer lugar imposibilitaba un acceso al mundo y a la verdad; en segundo lugar a una concepción del lenguaje que lejos de comunicar, comunicaba y, finalmente, que hacía intraducible el mundo entre los sujetos. Tieck, como estudioso de Fichte a quien leyó en profundidad por su estrecha relación con los Schlegel, apreció el peligro del movimiento de la conciencia cuando esta se pierde en el juego de la reflexión. El propio Kleist, por lo demás, estuvo influenciado por Fichte como ha señalado Cassirer (1919) y los efectos de su filosofía estuvieron a la altura de los de su lectura de Kant: Kleist se refuerza en la idea de la imposibilidad del conocimiento y la certeza de la soledad y del aislamiento del sujeto. Lo que hace Tieck va sin embargo más allá porque sitúa a la soledad como efecto de una disfunción -por exceso- de la conciencia, como si esta, pasada de vueltas fuera aquello que generara el abismo por el que ha de perderse el yo: la locura se presenta así no como algo ajeno a la conciencia, sino como producto de la misma. No se trata por tanto de que el sujeto esté solo, sino de que él construye su soledad aún sin saberlo, de ahí, que Tieck no hable tanto de «solitario círculo» como lo hacía Kleist en 1810 en sus «Consideraciones acerca de una marina» como de «línea circular» (*Zirkellinie*) como encontramos formulado en su *Phantasmus* (1811).

Para analizar este movimiento de «destrucción» del sujeto como otra condición de posibilidad de la conciencia y el dialéctica de la «línea circular» tieckeano, el texto se vertebrará en tres partes: 1. Producción de mundo y conciencia: de la *Tathandlung* fichteana a la ironía romántica; 2. Laberinto de la conciencia; 3. Extraños modos de ser: la conciencia (*Bewusstseins*) como lugar del abismo.

1. Producción de mundo y conciencia: de la *Tathandlung* fichteana a la ironía romántica.

Es bien conocida la amistad de los Schlegel con Ludwig Tieck, especialmente con Friedrich a quien le unía, sobre todo, la pertenencia a una misma sensibilidad, la romántica, y con quien compartía un mismo planteamiento con respecto a la labor de la literatura, de la creación y de la imaginación. Juntos formaban parte de lo que en *El absoluto literario* de Nancy & Lacourt-Labarthe se denomina «el primer movimiento de vanguardia» (Nancy & Lacourt-Labarthe 2012, 27) que correspondería con el primer romanticismo (*Frühro-*

mantik) y que integraba «fundacionalmente» a los hermanos Schlegel, a la por entonces esposa de August Schlegel, Caroline, Schleiermacher, Novalis, Schelling y Tieck. Nos situamos temporalmente en el último lustro del siglo XVIII, entre 1794/1795 y 1800. El lugar, Jena. Nada más fecundo que aplicar el método de las constelaciones en esta Jena de cambio de siglo, año en el que Tieck abandona Jena, para darse cuenta de los sistemas de pensamiento que ponen en conexión a astros «reyes» de la época como Fichte, Schelling, Goethe, Tieck o Friedrich, con planetas en apariencia menores como Steffens, Schubert o Baader o con oscuros satélites como Justinus Kerner. De seguir esas constelaciones apreciaríamos, dado que nuestro tema es la «destrucción» de la conciencia, que el médico que trató a Hölderlin de su enfermedad, Justinus Kerner, desarrolló una extraña teoría de la locura basada en el acceso a través del inconsciente de los *kakodaimones* que procedían del *Gesamtorganismus* cuyo origen remite a la *Naturphilosophie*, pero también cómo Ludwig Tieck, rey del Romanticismo, estableció un diálogo con Fichte, rey del Idealismo, a través de los hermanos Schlegel –recuérdese el empleo de la *Tathandlung* fichteana para verter «hazaña» en su traducción de El Quijote- que marcaría el desarrollo de su obra literaria. El mismo Tieck se vería también influido por Schelling y su *Naturphilosophie* de dos formas: directa, en conversaciones con el propio Schelling, e indirecta a través de la amistad común que le unía con Steffens y Ritter, dos de los más destacados abanderados de la *Naturphilosophie*. Esta influencia se verá reflejada en el concepto de una Naturaleza dentro del yo entendida como una parte inconsciente e inaccesible para la razón.

Este núcleo del que forma parte Tieck está marcado decisivamente por Fichte: no en vano, durante muchos años -recordemos la carta de Hölderlin a Neuffer en noviembre de 1794- Fichte fue “el alma de Jena”: «¡Y por Dios que lo es verdaderamente! No conozco a otro hombre de tanta hondura y energía espiritual. Le escucho todos los días». (Hölderlin 1990, 214). La “revolución fichteana” había alimentado los deseos de cambio de toda una generación con la publicación en 1794-1795 de la *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* (*Basamento de la entera doctrina de la ciencia*), en la que el Yo, identificado como actividad -y actividad libre-, habría superado a la filosofía anterior (la kantiana) y en la que la *Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre* (1975), las dos *Introducciones a la Doctrina de la Ciencia* (1797) y *El sistema de la Doctrina de las costumbres* (la conocida como *Sittenlehre*), de 1798, ya habían calado profundamente. Son los años también de puesta en marcha del *Athenäum* (1798-1800), aunque Tieck no

contribuyó en ninguno de los seis números que llegaron a publicarse. De hecho es preciso destacar que, según recoge su biógrafo Köpke, Tieck nunca se sintió parte del grupo (Cfr. Köpke 1855, 14).

La filosofía fichteana se fundamentaba en torno al concepto de *Tathandlung*, término traducido a veces como «acción originaria» y otras como «acción de hecho» para tratar de reflejar el sentido de un concepto ideado por el propio Fichte con el fin de referirse a un nuevo principio de la filosofía –propuesto por él– que no era un simple hecho (*Tatsache*), sino una instancia autodeterminante, fundada en un verdadero querer. Como bien se sabe, el germen del término puede rastrearse ya en 1793 en la reseña a Creuzer publicada en la *Jenaer Allgemeine Literatur-Zeitung* para ser explicitado poco después en la reseña del *Aenesidemus* de Schulze. Mientras que la *Tatsache* de Reinhold (de *Tat*, «hecho» y *Sache*, «cosa») reducía la realidad a un compuesto de cosas hechas y hacía del fundamento un mero hecho de conciencia (Hartmann 1960, 68), la *Tathandlung* fichteana aludía a la acción, al obrar en sí mismo (*Handlung*) aparejado a todo hecho (*Tat*) que es resultado de aquel, es decir, que el Yo no es un hecho, sino una actividad y una actividad libre mediante la cual se hace a sí mismo y al mundo en un proceso basado en un juego de reflexiones que se dan de un golpe, pero que pueden ser divididas en reflexiones sucesivas. No hay un «yo soy» o un «yo pienso» cartesiano, sino por lo dicho un «yo actúo»: la conciencia es, por ello, activa, eminentemente práctica, pero no solo porque actúe sino porque se hace a sí misma, se «pone» en el acto mismo del obrar. Respondía así Fichte al desafío lanzado por Reinhold para el cual era preciso encontrar un fundamento que la filosofía kantiana no tenía si es que esta quería ser entendida de forma sistemática. La *Tathandlung* consistía de este modo en la *acción reflexiva* por la cual y en la cual se produce el hecho de la conciencia o, por decirlo con el propio Fichte, en «una actividad pura, que no presupone un objeto, sino que lo produce ella misma, y donde por tanto el actuar (*Handeln*) se convierte en un hecho (*Tat*)» (GA I/4, 221).¹

El despliegue de la *Doctrina de la Ciencia* constituye un camino que coincide con las fases de un movimiento reflexivo por parte del sujeto, mediante el cual el Yo toma conciencia de sí mismo y del mundo. Y como camino no es, desde luego, una ciencia en sí misma, sino una propedéutica. En el párrafo 8 del opúsculo programático *Sobre el concepto de la Doctrina*

¹ Fichte se citará empleando la *Gesamtausgabe der Bayerische Akademie der Wissenschaften* (GA), ed. R. Lauth, H. Jacob y H. Gliwitzky, Stuttgart: Frommann-holzboog (1970 y ss.).

de la Ciencia (1794) Fichte subraya los dos aspectos que constituyen su propuesta y que están íntimamente relacionados: la parte teórica que, como bien se sabe, tiene como tarea la deducción de la representación (explicar el Yo y el mundo) y que constituye un proceso genético-deductivo en el que las sucesivas fases o “categorías” son deducidas unas a partir de otras (este sería el lugar de la pesadilla para Kleist); y la segunda parte, la práctica, que es la clave de bóveda (*Schlussstein* por recordar la formulación kantiana en Ak. V, 3) de todo el sistema fichteano, consagrada a la transformación en sí misma de la realidad según las exigencias originarias del Yo articuladas en torno a una conciencia moral. Del ser al deber ser. Desde este punto de vista el mundo es mero material (*Stoff*) que ha de ser conformado (*bilden*) por el Yo para su elaboración.

La cosa se complica y en este punto Schelling tendrá mucho que decir. Nada es tan fácil como “ponerse manos a la obra”, puesto que para proceder a transformar algo es preciso que el Yo sienta una oposición o una resistencia que le permita no solo ser consciente de tu propio Yo como actividad, sino incluso dar forma a su obrar: si no sería una actividad que se perdería en el infinito, sin ningún contrario, como si un escultor –permítaseme el ejemplo– hundiera sus manos en un material tan poco consistente que, suelto entre sus dedos, no le permitiera ejecutar su trabajo. Por eso si según Fichte el primer principio de la *Grundlage*, «El Yo pone originariamente, sin más, su propio ser» (GA I/2, 261) tiene que ver con una autointuición del Yo, es decir, con la conciencia de sí que tiene el Yo a través de una intuición intelectual al poner algo (GA I/2, 135, 151) el segundo principio surge de la necesidad de una contraposición. Si el Yo fuera lo único que hay, se perdería en la infinitud de la actividad que él es, luego si puede ser distinguido es que puede serlo con respecto a otra cosa: algo que no es él y que se le opone y que le ofrece una necesaria resistencia: el No-Yo. El segundo principio tiene que ver por lo dicho con un segundo poner del Yo puesto que para saber de sí como Yo debe salir de sí mismo (GA I/2, 408-409): «Al Yo se contrapone absolutamente un No-Yo» (GA I/2, 266). La actividad ha de encontrar una resistencia para hacer reflexionar al Yo sobre sí, hacerse cargo de sí mismo y de sus momentos constitutivos volviendo o regresando (*zurückgehen*) sobre sí. Si mediante la *Tathandlung* el Yo se había mostrado como actividad libre, espontánea y originaria por la que se “pone” a sí mismo, con esta segunda acción de retorno sobre sí se explicita su reflexividad característica, su autoconciencia como “ser para sí” al mismo tiempo que “pone” el mundo, intrínsecamente vinculado así al propio Yo. Al segundo principio, le sigue un tercero: «En el Yo

contrapongo al Yo divisible un No-Yo divisible» (GA I/2, 270-271) por el que se justifica el mundo de la experiencia, de los hechos, que lleva implícito un proceso de “construcción racional” y de transformación de la realidad íntimamente ligada a la parte práctica: «Debo partir del Yo puro en mi pensar, y pensarlo como absolutamente activo desde sí mismo, no como determinado por las cosas, sino como determinando las cosas» (GA I/4, 219-220). Este No-Yo, entendido como Naturaleza, será aquello que a través de la *Naturphilosophie*, produzca una vuelta de tuerca en el sujeto porque no se trata solo de una Naturaleza exterior, sino sobre todo de una Naturaleza interior.

La teoría estética que elabora Friedrich Schlegel y que cala en el teatro de Tieck decisivamente se vertebra en la filosofía fichteana aunque las conclusiones a las que llega el de Berlín sean diferente a las de Schlegel. En esta teoría la ironía, la ironía romántica estará construida sobre los presupuestos de la filosofía de Fichte: la reflexión como autorreflexión es el movimiento por el cual el sujeto deviene objeto para sí mismo, del mismo modo que la representación (teatral) es el movimiento por el cual el espectador deviene espectáculo para sí mismo y así, si según la ironía romántica, el sujeto se contempla a sí mismo contemplando el mundo, en la obra de teatro el espectador «real» se contempla a través de la representación de sí mismo que aparece en la misma obra. El movimiento de la ironía, muy alejado de una burla que expresa algo diferente a lo que dice, es en realidad un movimiento de distanciamiento con respecto a uno mismo e implica en el fondo una dialéctica que juega con cada yo –con el espectador– que se limita y es limitado a través de la reflexión de sí o de la autorreflexión puesto que, de seguir los principios fichteanos del Yo anteriormente expuestos este –entendido no ya kantianamente como sujeto de conocimiento– es pura actividad que para tomar conciencia de sí necesita devenir objeto para sí mismo pensándose o, si se quiere, representándose: el Yo de este modo al reflexionar sobre sí, toma conciencia de qué es y de qué no es, aunque lo que no sea derive directamente de lo que es: así, según el primer principio de la *Doctrina de la Ciencia*, el «Yo se pone a sí mismo» –lo que quiere decir, que se piensa, que se reflexiona, que se «representa»– y, al hacerlo toma conciencia de lo que no es él y «lo pone» como «No-Yo». Es preciso hacer notar que es necesaria la distancia de la autorreflexión para que el Yo sea consciente de lo que le constituye y del modo en el que le constituye y que, lejos de hacer al Yo el creador de su mundo –según el tópico de la incompreensión que entiende que el idealismo se saca el mundo de la cabeza– lo que hace es ligarlo y religarlo a él puesto que no hay Yo sin mundo ni Yo sin los Otros.

2. El laberinto de la conciencia

Esta reflexión del Yo basada en un movimiento de regreso constante a sí del sujeto (*zurückgehen*) fue siempre uno de los elementos que más impactó en el rey del Romanticismo. La pregunta que se hace Tieck es si es posible que el yo no se perciba como yo, sino que distorsione en estas reflexiones el mundo. La reflexión puede no tener un funcionamiento perfecto y que «pervierta» de tal modo el movimiento que no solo se «encapsule» sino que no se dé cuenta de que el mundo «exterior» que cree percibir no es sino una fantasía. Así por ejemplo el conocido cuento *El rubio Eckbert* comienza con la soledad:

En una región del Harz vivía un caballero al que solían dar el nombre de “el rubio Eckbert”. [...] Vivía muy retraído y nunca participaba en las que-
rellas de los vecinos, y apenas se le veía salir fuera de los muros de su
pequeño castillo. Su mujer vivía también en aquella soledad (Tieck 1828,
144; 41).

y con la soledad, una mucho más inquietante termina. El protagonista no está solo –como pueda parecer inicialmente- porque no haya apenas otros personajes o porque busque el aislamiento o tienda al «ensimismamiento» («vivía muy retraído») sino porque, en el desenlace del cuento, cuando Eckbert accede a la verdad, y es consciente del mundo en el que ha estado desarrollándose su vida, exclama «¡en qué espantosa soledad ha transcurrido mi vida entera» (Tieck 1828, 212; 56). De nuevo, como aquel monje absorto de Friedrich mirando al mar, la subjetividad ha quedado «desfondada» presa de un *Weltschmerz* que apunta al interior del propio yo, perdido y engañado por el juego de su propia reflexión. A él le debemos, en este mismo cuento, el neologismo de «soledad del bosque»: *Waldeinsamkeit*, una soledad en un primer momento deseada como liberadora y posteriormente vinculada a un lugar sin salida.

Preocupado por la reflexión fichteana (el *zurückgehen*), Tieck desarrolla el concepto de «*Zirkellinie*» (línea circular) que, como ya se mencionó anteriormente, Tieck empleó en el *Phantásus* (1811), la colección de cuentos, narraciones y obras teatrales seleccionadas por el propio Tieck, para describir el extraño modo circular con el que la conciencia se construye a sí misma y representa su mundo. Así, en un fragmento de *El mundo al revés* (1798) incluido en el volumen del *Phantásus* leemos: «Hay sueños sombríos de esta naturaleza. Y muchas cavilaciones giran y giran cada vez más de esta manera, cada vez más

profundamente en uno. Y estos sueños, estos pensamientos, pueden conducirte a la locura» (Tieck 1828, 373). Los sueños giran y giran constituyendo en cada vuelta el ovillo en cuyo interior habita el Yo. Pero no ha de olvidarse que el sueño es siempre el de una razón desatada, liberada de las cadenas de la vigilia. Los sueños sombríos a los que se refiere el fragmento citado son los de una naturaleza interior que da fundamento y fondo a la propia razón, lo que hace de Tieck uno de los primeros espeleólogos de la conciencia porque lo que le interesa es precisamente lo que sucede dentro de la conciencia en esta extraña curvatura reflexiva, *Zirkinlinie*, que define el movimiento de la conciencia idealista para, vertebrado en la noción de inconsciente (de origen schellinguiano, vía Schubert), ocuparse en primer lugar del ámbito del sueño, como bien analizó Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño* (Béguin 1993, 271-296); y en segundo lugar del sentido y origen de la locura del yo.

El territorio de Tieck es por lo dicho el del espacio interior de la conciencia que se abisma y refleja en las formas, figuras (*Gestalten*) e incluso sombras de otra conciencia que *huye mientras no sabe lo que verdaderamente busca*. El yo y su mundo. Efectivamente la mayoría de los cuentos de Tieck coinciden en dos elementos como punto de partida: la soledad de su protagonista (*Einsamkeit- Waldeinsamkeit*) y el comienzo de un viaje e incluso de una huída impulsado por cierto desasosiego interior. Los personajes de este modo se adentran huyendo de la «ordenada civilización» en un bosque, pero este no es parte de la naturaleza de la que parece que Tieck quiere hablarnos. Hay otra naturaleza, la del paisaje interior del que habló también Friedrich. No es lo exterior a nosotros lo que nos vuelve locos sino el mismo movimiento reflexivo de la conciencia cuando cae en el exceso de sí, en la reproducción enfermiza de imágenes de y para la conciencia: si para Fichte el yo «ponía» el mundo para Tieck el yo se «enquista» en el paisaje exterior, en realidad interior, por él imaginado: «el paisaje interior es tan fugaz y se encuentra sujeto a tantas metamorfosis —escribe Béguin— como el paisaje exterior» (Béguin 1993, 271). Los personajes principales, así, «locos» y en continuo estado de desasosiego, son incapaces no solo de ver el mundo exterior a ellos, sino de verse y reconocerse a sí mismos. En Tieck lo desconocido resulta familiar y lo familiar se torna en desconocido. El Yo cree ser Otro, pero el Otro es el que es Yo. Todo queda trastornado en el juego de espejos (deformadores) de la conciencia.

Si el proceso de la conciencia en su odisea implica el desarrollo (*Entfaltung*) de la misma hasta su devenir autoconsciente a través de la razón (*Vernunft*), esto es, el movimiento de la oscuridad de la inconsciencia a la luz de

la autoconsciencia, una anátesis si se quiere, el movimiento que ofrece Tieck a través de sus cuentos es el contrario: el de la catátesis mediante el cual desde la razón caemos en las simas de lo irracional de la mano precisamente de esa Naturaleza que también somos y que, aunque creemos dominar, en realidad nos domina a nosotros.

Lo que contienen las obras de Tieck es siempre un doble movimiento por el que «Nuestra vida consiste en un doble esfuerzo: descender hasta el fondo de nosotros, y luego, olvidándonos, salir de nosotros mismos» (Béguin 1993, 275), pero en Tieck el Yo en su soledad –y para Fichte el Yo siempre está con lo otro de sí– produce una vuelta de tuerca a la reflexividad del Yo: si, como dirá Fichte en la *WLnm- K* (1798): «El yo es lo que se pone a sí mismo, y nada más, y lo que se pone a sí mismo y retorna a sí, se convierte en un yo, y nada más. Actividad que vuelve a sí y yo, son una y la misma cosa, ambas se co-implican agotándose mutuamente» (GA IV/3, 345) en Tieck ese retorno implica la irrupción de una imagen y de un conocimiento hasta el momento escondido, que desajusta al Yo y lo desfonda: lejos de devenir sí mismo, el Yo pierde el sentido de lo que es, no ante la falta de conocimiento, sino ante la radicalidad del mismo, y lejos de producir una realidad, se da cuenta de que está perdido en un laberinto compuesto por multitud de realidades caleidoscópicas tal y como sucede en *El rubio Eckbert*: la acción de hecho genera un laberinto para la conciencia y con ella se abre un acceso a la naturaleza que se encuentra dentro mismo del Yo. Lo mismo sucede en *Der Runenberg*:

trató de reflexionar y encadenar sus recuerdos, pero su memoria parecía envuelta en un cenital de niebla tras el cual figuras informes movíanse de un modo extraño y apenas visible. Toda su vida yacía como en una profunda lejanía; lo raro y lo vulgar estaban tan entrelazados que era imposible separarlos (Tieck 1828, 225; 25-26).

El Yo, alberga de este modo, otras figuras de la conciencia no relacionadas con el desarrollo de su conciencia, sino, justamente, con el proceso de su desfondamiento. A la influencia de Fichte, se une la de Schelling y su *Naturphilosophie* que recibe a través de Henryk Steffens. No ha de olvidarse que para Schelling hablar de Naturaleza es también hablar de la Conciencia porque toda Conciencia se enfrenta no solo a una Naturaleza que está fuera de ella, el conocido No-Yo fichteano, sino porque hay una Naturaleza en el propio yo, es decir, un No-Yo dentro del propio Yo que algunos de los otros discípulos del filósofo, como Schubert, identificaran como el inconsciente (de

ahí sus trabajos sobre la hipnosis), el mismo inconsciente que tendrá influencia en Freud. Rudolf Köpke en su *Recuerdos de la vida del poeta L. Tieck* afirma que la motivación del Rey del Romanticismo para escribir el cuento *El Runenberg* (1802) fue la idea de una Naturaleza cuyo poder era capaz de aniquilar al ser humano. Pero lo destacable de *El Runenberg* es que esta destrucción viene dada por un abismo que se abre en el interior de Christian, el personaje principal. Volverse loco se relaciona en Tieck no con una Naturaleza externa, sino con una Naturaleza interior que habita, como un poso irreductible, en la conciencia del hombre. Siempre opaca e impenetrable para el hombre, siempre en estado de latencia... hasta que actúa para desmontar de este modo la ilusoria representación ordenada y racional que el hombre hace del mundo y de sí mismo. En un primer nivel de lectura Tieck nos presenta en sus cuentos una Naturaleza externa –ilustrada- dominada en apariencia frente a una Naturaleza romántica salvaje y peligrosa. Este es desde luego uno de los elementos clave del Romanticismo, que a partir de la *Naturphilosophie* entiende a la Naturaleza no como mero objeto para el Yo, sino como un Sujeto en sí misma. Desde este punto de vista algunos análisis han entendido que es la «naturaleza» externa la que nos enloquece al introducirse como obsesión en la conciencia del sujeto. Sin embargo, otra lectura más profunda, y más siniestra, apunta a otros estratos más profundos: la Naturaleza como sujeto que produce en su devenir al hombre mismo, la Naturaleza interior, que yace en cada conciencia, que remite a una Naturaleza de la que procedemos (el origen familiar, la infancia). La locura de este modo no tiene tanto que ver con fenómenos externos como con un fenómeno interno producido por el propio movimiento de la conciencia que lejos de devenir autoconsciente se pierde dentro de sí misma para ver lo que ella quiere ver.

Con el movimiento al que alude Tieck con su *Zikellinie* la propia conciencia del sujeto de construirse sobre un extraño movimiento circular genera que esta misma no es sino un juego de espejos o, mejor, un laberinto, en el que no solo podemos perdernos al avanzar inocentemente por sus caminos, sino en el que, en el momento más inesperado, podemos enfrentarnos a la imagen evitada, la más cruda, de nosotros mismos: monstruosas figuras, extrañas imágenes deformadas, sintomáticas de una oscura odisea de la conciencia y que dicen algo de lo más recóndito de nosotros. La conciencia de este modo (*Bewusstsein*) está rota incluso yendo más lejos de lo sostenido por los idealistas: es algo existente (*sein*) no algo meramente mental, algo existente capaz de reflexionar sobre sí misma: se re-piensa, se inspecciona a sí misma y es así «para ella», pero al mismo tiempo tiene en su interior lo otro de ella misma

dado que la conciencia es conciencia de algo. Darse cuenta de eso otro y, al mismo tiempo, de qué o quién es ella implica un buen funcionamiento de la misma, pero si no se da cuenta, si no sabe que es ella misma la que dice, la que conoce, la que produce, entonces cae, perdida en el laberinto de la reflexión, en el abismo. Su paisaje interior, deviene cárcel y lugar de la pesadilla. La Noche pues de la conciencia en la que ella es incapaz de distinguirse a sí misma. Y la Noche alberga en sí el ensimismamiento, el terror, lo siniestro (recuérdese la definición de lo *Umheimlich* como lo familiar devenido en algo extraño), el demonismo y la locura.

3. Extraños modos de ser: la conciencia (*Bewusstssein*) como lugar del abismo.

La *Zirkellinie* tieckeana dibuja una espiral de ensimismamiento y profundidad abisal para alcanzar su culminación en una de las obra de E.T.A Hoffmann donde la soledad de Kleist y el monje de Friedrich se anudan: *Los elixires del diablo* (1815), novela en la que un monje protagoniza lo que se ha considerado la «epopeya de la locura» y cuyo argumento gira en torno al mundo interior del monje Medardo en su lucha contra el demonio. En esta novela la palabra clave es duplicación e irreconocimiento: aparecen dobles, físicamente iguales pero que dan cuenta de elementos «inconscientes» del protagonista que salen a la luz, sujetos que se identifican unos con otros, quizá porque no son sino formas de un mismo sujeto o inoculaciones de lo extraño en lo más familiar: la conciencia. Cuando Freud recupera el concepto de lo siniestro acudiendo al cuento de *El hombre de arena* lo hace precisamente para dar cuenta de cómo se revela algo inquietante y extraño dentro del ámbito de lo más familiar (*Heim*). El problema aquí es de doble índole: que todo lo familiar, toda la realidad del sujeto, ha quedado arrastrada y deformada por el yo, como sucedía en Tieck, y que el yo mismo está deformado porque el funcionamiento anómalo de la reflexión imposibilita su conocimiento.

La soledad de Kleist se transforma en otro tipo de soledad: el personaje central Hoffmann se pierde de tal modo en el juego de la reflexión que no solo es incapaz de discernir qué hay de su yo en el mundo en el que cree vivir, sino que toda la novela gira en torno a una *Bildungsroman* invertida, una novela de «de-formación», *Unbildungsroman*, en la que nuevas figuras de la conciencia aparecen a partir de una dialéctica siniestra que termina con un reconocimiento que es un irreconocimiento: «Los harapos de un hábito de

capuchino colgaban de su cuerpo, pugnaba a codazos entre la multitud para abrirse paso... Reconocí a mi espantoso doble». Pero sigue siendo, pues, algo distinto a él mismo. Cada paso de Medardo, cada encuentro, cada personaje, dibuja una dialéctica de la búsqueda (y de la pérdida) de la identidad de sí. Es en este sentido un viaje o, mejor, una odisea. El comienzo de esta, de forma muy parecida a la hegeliana (cuyas figuras son certeza sensible, percepción, fuerza y entendimiento, autoconciencia, razón, espíritu, religión y saber absoluto), comienza (1) con una *certeza sensible* de un yo, que cree saber quién es y de donde procede (primer capítulo «Años de infancia y vida monacal»); prosigue con la (2) percepción ante la visión de algo «externo» y siniestramente parecido a él mismo (capítulo «La entrada el mundo») que desemboca (3) en una imposibilidad de entendimiento y con un conocimiento que le muestra cuán poco sabe de sí mismo «Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡Para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo está escindido!» (Hoffmann 2005, 62). Tras la conciencia llega la opaca autoconciencia (4) que da cuenta de este abismo, grieta, desfondamiento en el interior del sujeto. La entrada en la razón (5) es la entrada al mismo tiempo de la locura, de modo que con la conciencia de esta escisión comienza el capítulo «La aventura del viaje». Así la locura de la que es consciente del monje Medardo, constituye el fondo que acompaña a la razón no como dualidad, sino como efecto mismo de su funcionamiento, no como algo que deje ser arrojado fuera del sujeto, sino reconocido como propio: «yo mismo soy la locura, que te acompaña para sostener a tu razón. Quieras o no quieras en la locura encontrarás tu curación, pues tu razón es bien frágil y apenas puede sostenerse» (Hoffmann 2005, 199). Las siguientes figuras invertidas de la conciencia, transforman al espíritu en una entidad que aspira a poseer al sujeto (6), a la religión en una religión invertida, el satanismo (7), y al saber absoluto de la revelación (8) de lo profundo, en un saber que es asimilado y fagocitado (recuérdese la raíz etimológica, *sapere*, que une a saber con sabor) por lo profundo. Esta es la pérdida de yo y su desfondamiento. Deshechos quedan yo y mundo. De este modo la odisea de Medardo es la odisea de una conciencia que si está perdida en ella misma y ha de buscarse, lo es porque se ha perdido en la metástasis de la reflexión que le ha alejado de sí mismo, al hundirlo en su interioridad, y del mundo, al aislarlo de la realidad por ensimismamiento. Si el término «odisea» procede de Odiseo, el protagonista de la *Odisea* de Homero, en su esfuerzo por regresar a casa, Ítaca, y donde la odisea es el viaje en sí mismo, la «odisea» de Hoffmann es el viaje de un sujeto que, ensimismado, nunca salió de casa y es, por tanto, en el interior de esta, de su casa (de su conciencia)

donde se produce una experiencia (*Erfahrung*, compuesto de *er-* que implica reflexión, y de *fahren*, viajar) en un viaje interior donde en realidad, en oposición a lo propuesto por Fichte, nunca se acogieron elementos externos al yo, sino que fueron producidos dentro de él mismo.

Bibliografía

- Béguin, A. (1993). *El alma romántica y el sueño*. Madrid: FCE.
- Cassirer, E. (1919). *Heinrich von Kleist und die kantische Philosophie*. Berlón: Reuther & Reichard.
- Fichte, J.G. (1902). *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Ed. H. Schulz, 2 vols., Leipzig: H. Haessel Verlag.
- (1970 y ss). *Gesamtausgabe der Bayerische Akademie der Wissenschaften (GA)*. Ed. R. Lauth, H. Jacob y H. Gliwitzky, Stuttgart: Frommann-holzboog.
- Friedrich, C.D. (1841). *Friedrich der Landschaftmaler zu seinem Gedächtnis*. Dresde: Teubner.
- Hartman, N. (1960). *La filosofía del idealismo alemán*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hölderlin, F. (1990). *Correspondencia completa*, trad. De H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Hiperion.
- Hoffmann, E.T.A. (2005). *Los elixires del diablo*. Barcelona: Olañeta.
- Kleist, H. (1982). *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist*, with a Selection of Essays and Anecdotes, trad. Philip B. Miller, Nueva York: E. P. Dutton.
- (2008). *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperion.
- Köpke, R. (ed.) (1855). *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, vol. II, Leipzig: Brockhaus.
- Lacoue-Labarthe, P. – Nancy, J.L. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Tieck, L. (1828). *Tieck's Schriften*. Vols. 4 y 5, Berlín: Reimer.
- (1987). *El Runenberg seguido de El rubio Eckbert*. Palma de Mallorca: Olañeta.

Símbolo o síntoma. Melancolía y vocación artística en el *Anton Reiser*

GERMÁN GARRIDO MIÑAMBRES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

En *Anton Reiser*, Karl Philipp Moritz recrea a modo de pormenorizada crónica psicológica su etapa formativa en el contexto cultural de las corrientes prerrománticas, poniendo especial atención en las lecturas que forjaron su inclinación artístico-literaria. Un momento singular de la novela se produce cuando el protagonista descubre el *Werther*, auténtica obra fetiche para los jóvenes de su generación. Aunque Reiser ofrece numerosas muestras de un comportamiento melancólico Moritz opta conscientemente por omitir cualquier diagnóstico unívoco en sintonía con el proyecto antropológico que guía la *Magazin zur Erfahrungseelenkunde*. Muy distinto es el caso del *Werther*, donde su autor no oculta los síntomas manifiestos de una patología melancólica. Como muchos de sus contemporáneos, Reiser es incapaz de apreciar esta lectura y la consecuente distancia entre personaje e instancia autorial introducida por Goethe. Como veremos, de este modo no estaría sino ratificando la disfunción interpretativa como uno de los síntomas de la melancolía tal y como esta se concibe durante la segunda mitad del siglo XVIII.

1. De la melancolía como patología artística

El libro decimotercero de *Poesía y Verdad* propone una interpretación retrospectiva del *Werther* que permita explicar su excepcional acogida entre los lectores de la época. Según Goethe, la novela habría acertado a diagnosticar una suerte de enfermedad espiritual particularmente extendida entre los miembros de su generación, que tiene su principal rasgo distintivo en la incapacidad del

sujeto para aceptar el carácter contingente de todo lo humano, y se manifiesta a través de un incurable pesimismo y una completa desafección vital.

Todo placer por la vida se basa en un retorno regular de cosas externas. Los cambios del día a la noche, de las estaciones, de las flores y frutos y de cualquier otra cosa que nos salga al encuentro de época en época para que podamos y debamos disfrutarlas, son en realidad los resortes que activan la vida terrenal. Cuanto más abiertos estamos a estos placeres, más felices nos sentimos; pero si la diversidad de estas manifestaciones gira incesantemente ante nuestros ojos sin que participemos de ellas, si no nos mostramos receptivos a tan benignos ofrecimientos, entonces irrumpe la más grave enfermedad: vemos la propia vida como una carga repugnante (Goethe 1999, 308)¹.

La frialdad descriptiva del fragmento acusa la distancia adoptada por el Goethe maduro respecto a lo que solo podía considerar un extravío transitorio de juventud, pero el enfoque psicopatológico de la melancolía que inspiran estas líneas no difiere en lo sustancial del planteamiento originalmente contemplado en la concepción del *Werther*. Si en *Poesía y verdad* se encomiendan las causas físicas del mal melancólico al médico y las espirituales al moralista, la novela abunda en referencias que explican las disfunciones causadas por la melancolía remitiendo al campo semántico de las enfermedades corporales: en el célebre diálogo que mantiene con Albert, Werther identifica la inclinación destructiva del suicida con el agente patógeno que se extiende por un organismo buscando en vano una salida, hasta no encontrar finalmente otra escapatoria que la destrucción del organismo que le acoge.

Así pues, aunque el juicio que reserva a su personaje en *Poesía y Verdad* difiere notablemente del que le merecía en un principio, ambos parten de una misma concepción antropológica. En concreto, la interpretación retrospectiva del Werther seguiría obedeciendo al paradigma comúnmente asumido en el siglo XVIII que no solo usa las enfermedades físicas como analogía explicativa de las mentales, sino que presume una efectiva influencia entre ambas (Schings 1977, 23). Dicho paradigma se traduce también en una nueva concepción del mal melancólico. La antigua teoría de los humores, que atribuía la melancolía a un ennegrecimiento de la bilis, continúa encon-

¹ Las citas recogidas siguen las traducciones de las correspondientes referencias bibliográficas indicadas al final del artículo. En los casos en que la traducción es mía se incluye a pie de página la versión alemana.

trando eco durante la primera mitad de siglo, pero los importantes avances en anatomía y fisiología que se producen durante este periodo llevarán al paulatino reconocimiento del efecto que tienen las alteraciones del sistema nervioso. En su fundamental estudio sobre la historia de la melancolía, Jean Starobinski (2012, 75-77) se refiere a Ann-Charles Lorry y su *De melancholia et morbis melancholicis* (1765) como hito que marca un antes y un después en este proceso. En el ámbito alemán la nueva tendencia se dejará notar sobre todo en la universidad de Halle, de donde saldrán los primeros especialistas que desarrollan terapias consecuentes con el diagnóstico de afección nerviosa. Thorsten Valk (2002, 41-43) identifica en la novela de Goethe tanto los síntomas habituales de este cuadro clínico (labilidad, inestabilidad emocional, delirios, pérdida de apetito, inclinaciones suicidas) como las terapias encaminadas a paliarlos (actividad forzosa, dietas alimentarias, las terapias musicales y artísticas o las psicodramáticas). Explica esta asombrosa coincidencia por la relación de Goethe con el psiquiatra Johann Christian Reil y la escuela de Halle en general. Todo ello invitaría a leer *Las penas del joven Werther* como la historia de un caso clínico, marcando una clara distancia entre la intención del autor y la voz del personaje que fue apreciada por su legión de imitadores.

Pero tampoco la crítica especializada reparó durante mucho tiempo en esta vertiente interpretativa del texto pese a las abundantes señales que este ofrece al respecto. El propio Goethe señala en *Poesía y Verdad* «que la flor juvenil de Werther ya aparece mordida de entrada por un gusano mortal» (Goethe 1999, 611), y, en efecto, las cartas de mayo demuestran que Werther presenta desde un principio, antes incluso de su encuentro con Lotte, una disposición enfermiza que anticipa los síntomas del melancólico insinuando que nos encontramos ante una *historia morbi*. Así, apenas llegado a Wahlheim, Werther experimenta ya violentos cambios de ánimo que oscilan entre el entusiasmo y la lasitud, una clara tendencia a refugiarse en la soledad y a la transfiguración imaginativa de la realidad, y una complacencia en el ensimismamiento que acusa una acentuada egolatría. Lotte funcionaría por tanto en la novela solo como el detonante que exacerba unos síntomas ya presentes en su carácter. Poco después de conocerla, y en un momento aún feliz para Werther, el protagonista no duda en definir el ánimo taciturno como una pereza que se disipa con la actividad. Él mismo se encomienda a este remedio al comienzo de la segunda parte siguiendo el consejo de Wilhelm cuando abandona a Lotte y entra a trabajar al servicio de un embajador en la corte. El fracaso de las distintas tentativas para calmar su sufrimiento (actividad laboral, trato social,

alistamiento, peregrinaje) es equiparado con la progresiva intensificación de un mal físico, como ilustra la imagen del caballo que se muerde una arteria para poner fin a su dolor.

Esta relectura en clave patológica arroja una nueva luz sobre algunos de los lugares comunes más transitados de la novela. Así, las descripciones panteístas de la naturaleza que jalonan las primeras cartas, elevadas a emblema del *Sturm und Drang*, acusan la inestabilidad emocional de protagonista la frustración que esta le depara irremediabilmente. Las ideas artísticas de Werther, en las que se ha querido ver la formulación de una estética generacional, responderían en realidad a la impotente confesión de un diletante incapaz de dar cumplida representación a sus aspiraciones mediante el dibujo o la poesía (Löffler 2005, 48). Las historias de personajes secundarios que sufren también los estragos de la pasión (el sirviente enamorado de su señora, la muchacha que se suicida cuando es abandonada por su amante, y, de forma muy especial, el demente que recoge flores en invierno para su amada) no comparecen para legitimar la postura del protagonista sino, al contrario, como un muestrario tipológico de las consecuencias que encierra el mal melancólico. Sería con todo reduccionista querer limitar la novela a la crónica de una historia clínica, pero la importancia de esta perspectiva queda suficientemente de manifiesto en la carta que Goethe escribe a Gottlieb Friedrich Ernst Schönborn el 1 de junio de 1774: «He hecho algo del todo nuevo. Una historia titulada *Las penas del joven Werther* donde presento a un joven dotado de una gran sensibilidad y penetración que se pierde en ensoñaciones, se sumerge en la especulación, hasta que, empujado por desgraciadas pasiones sobrevenidas, en particular por un amor insondable, termina viniéndose abajo y se dispara una bala en la cabeza» (citado en Valk 2012, 70)²: no es el suceso puntual de Lotte lo que explica la catástrofe del personaje sino una disposición previa de la personalidad que le abocaba a ello.

² «Allerhand Neues hab ich gemacht. Eine Geschichte des Titels *Die Leiden des jungen Werthers*, darin ich einen jungen Menschen darstelle der, mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, bis er zuletzt durch dazutretende unglückliche Leideschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt».

2. Entre el relato y el caso clínico

Como señala Starobinski (2012, 85-86), al considerar las enfermedades nerviosas como resultado del efecto que producen las impresiones sensoriales en el individuo, el nuevo enfoque médico parece abocarse a la quimérica tarea de reconstruir el mapa entero de las sensaciones recibidas por este a lo largo de su vida³. Pero donde la terapia médica encuentra un obstáculo insalvable se ofrece una excepcional vía de exploración a la novela. Su fin se centra ahora en referir todas y cada uno de los factores que intervienen en una existencia dejando al criterio del lector la selección de los que considere relevantes para dar cuenta del caso. El mismo año del *Werther* (1774) aparece publicado el *Ensayo sobre la novela (Versuch über den Roman)* de Christian Friedrich von Blanckenburg, donde se reivindica la entidad artística del género como continuación de la épica, centrandose sin embargo su temática específica en la historia interior (*innere Geschichte*) del personaje, el cúmulo de circunstancias, afinidades y sentimientos que dan cuenta de su genuina individualidad (Kosenina 2008, 71). Aunque Goethe no pudo leer la disquisición de Blanckenburg antes de escribir el *Werther*, la reseña que el primero dedicó a la novela un año después confirma que vio en ella una ejemplar realización de su teoría. Quien sí asumió de forma consciente el programa de Blanckenburg fue Karl Phillipp Moritz en su *Anton Reiser* (1785-1990), citando en el prólogo las expresiones «vida interna del hombre» y «biografía de la vida real». A diferencia de lo que sucede en el *Werther*, la estrategia narrativa utilizada por Moritz clarifica de antemano la distancia entre la instancia autorial y la visión del personaje: el narrador en tercera persona refiere desde la reconstrucción ulterior una experiencia vivencial con la minuciosidad y el detalle propios de la inmediatez testimonial.

Reiser pertenece como Moritz y Goethe a la generación del *Sturm und Drang*, y es conocido el lugar destacado que ocupa la melancolía en la *Empfindsamkeit* o sensualismo, corriente que precede y en cierto modo acompaña al prerromanticismo. El melancólico constituye una suerte de *Empfindsame*, una variante más distinguida a la vez que más aberrante: por un lado los atributos del melancólico le emparentan con la sensibilidad del artista en el momento histórico en que se está gestando la imagen del genio; por el otro su

³ La ingenua credulidad con que los médicos de la época como Jean Etienne Dominique Esquirol (*Des maladies mentales*) afrontan esta tarea recuerda en buena medida la simplicidad de los presupuestos teóricos en que se apoya el *Magazin* de Moritz.

tendencia al aislamiento, el delirio y la opacidad decanta lo emocional hacia lo patológico dando continuidad a la imagen crítica de la ilustración, que veía en el melancólico a un ser moralmente equívoco. En un revelador artículo Ube Hebekus (1998) opta por sustituir el enfoque médico con que se trata la melancolía tanto en el siglo XVIII como en la mayor parte de la crítica contemporánea por el retórico. Como se señala ya en las *Moralische Vorlesungen* de C. F. Gellert (también comentadas por Goethe en *Poesía y Verdad*), el melancólico es aquel que no acierta a moverse correctamente en el campo de los signos, incapaz de interpretar a los demás y a sí mismo: como *Empfindsame* rechaza la retórica de la apariencia, pero aquejado de un excesivo amor propio lo hace con tanta torpeza que termina por descubrir la retórica implícita en el lenguaje comunicativo de la *Empfindsamkeit*. Si la Ilustración condena al melancólico porque su ignorancia de las más elementales normas sociales atenta contra el decoro (Hebekus 67-68), Gellert considera que la crítica no debe tener un fundamento moral, sino expresivo, entendiendo que el melancólico pone en entredicho la autenticidad de las virtudes sentimentales (Hebekus 76).

Esta dimensión del melancólico como intérprete extraviado encuentra en efecto múltiples correspondencias en la novela de Moritz, siendo una de las más interesantes la que afecta a la faceta de Reiser como intérprete literario. La literatura sirve al protagonista como compensación y vía de escape a su dolorosa experiencia, le proporciona un terreno donde dar libre curso a su imaginación sin supeditarse a las trabas que le impone la experiencia cotidiana. Reiser recurre en definitiva a ella como a un fármaco paliativo conforme al tópico platónico de la inspiración embriagadora, confiriéndole además una quijotesca capacidad configuradora de su espacio representativo (Renner 2002, 145): del mismo modo que Werther transforma su entorno con la escenografía del idilio patriarcal que le suministran Homero y Rousseau, Reiser hace lo propio con las lecturas más representativas de la generación *Sturm und Drang*, entre las que como es lógico no puede faltar la novela de Goethe. No lo hacen tampoco los *Pensamientos Nocturnos* de Young que, como se recuerda también en *Poesía y Verdad*, tienen un influjo decisivo tanto en el gusto como en la sensibilidad de su generación. Los poemas que Reiser escribe para su amigo Philip emulan a Young en los temas religiosos, el tono sombrío y el tratamiento de la naturaleza, pero salvo excepciones lo hacen desde el amaneramiento, descubriendo la impostura tras el gesto afectado del yo lírico. Confirman así la impericia retórica del melancólico que señalaba Gellert en sus *Moralische Vorlesungen*.

El propio Reiser es consciente de cuan parcial resulta su lectura del *Werther* desde el momento en que excluye lo que atañe al conflicto amoroso del personaje para centrarse en «las reflexiones generales sobre la vida y la existencia, sobre lo engañosos de las aspiraciones humanas, sobre lo estéril de los afanes de este mundo...». Alude así a pasajes como el calderoniano «el que la vida de los seres humanos es solo un sueño es una impresión que ya han tenido algunos» (Goethe 2008, 20) que, una vez más conviene recordarlo, precede al encuentro con Lotte. En ellos encuentra eco su ánimo taciturno y solitario en consonancia con la actitud existencial estandarizada por la literatura de la *Empfindsamkeit*. Y mientras entiende el lema que abre la novela de Goethe («deja que este librito sea tu amigo, si el destino o tus propias culpas te impiden encontrar algún otro más cercano», Goethe 2008, 11) como una interpelación exclusivamente dirigida a él, comparte con los lectores contemporáneos la incapacidad para apreciar la distancia entre la instancia autorial y la voz del personaje, encontrando en esta una exaltación compensatoria de su propia problemática: «El intenso sentimiento de su existencia aislada, al considerarse un ser en el que se reflejan, como en un espejo, el cielo y la tierra, ya no le permitía verse, orgulloso de su condición humana, como esa criatura insignificante y despreciada por la que se tenía a los ojos de otros hombres» (Moritz 1998, 295). La torpeza retórica del Reiser lector se corresponde como la del Reiser escritor con un fenómeno cultural histórico por un lado y con los síntomas de un caso clínico por el otro.

¿Pero qué entendía Reiser exactamente por un caso clínico y en qué medida guarda esta relación con la «historia interior» y la «biografía de la vida real» que enmarcan genéricamente su novela desde el prólogo? El término alemán *Fallgeschichte* o caso tiene múltiples acepciones, pudiendo llegar su sentido a solaparse según qué contexto con el de *Krankengeschichte* o historial médico. En la zona de intersección comprendida entre ambos conceptos se ubica el proyecto de la *Magazin zur Erfahrungseeelenkunde*, una revista para la divulgación de las *Seelenkrankheiten* o enfermedades del alma que Moritz editó desde 1783 hasta 1793. La publicación recogía los relatos de conductas consideradas, si no dementes, sí al menos desacordes con el código de comportamiento social predominante en la época. Como se adelanta ya en el preámbulo al primer número, el interés de estas historias es eminentemente antropológico, entendiendo que su divulgación contribuiría a un mejor conocimiento del alma humana. El procedimiento condiciona aquí como es habitual el resultado. Se trata de trasladar en toda su inmediatez el relato del paciente, o de sus testigos más próximos, sin concederle un valor de autori-

dad exclusivo. En un momento histórico que precede a la imposición taxativa del veredicto médico sobre la visión del sujeto afectado, la *Magazin zur Erfahrungseelenkunde* se propone hacer comparecer ambas en igualdad de condiciones, concediendo a la segunda una entidad específica de la que estaba empezando ya a ser desposeída. Como consecuencia, los relatos incluidos en la revista renuncian a una pauta explicativa y los comportamientos que son objeto de observación se refieren sin aventurar una única causa determinante. Esta postura es consecuente con la definición que ofrece Moritz de las *Seelenkrankheit* en el artículo *Grundlinien zu einem ohngefähren Entwurf in Rücksicht auf die Seelenkrankheitskunde* (1, 1, 31-38), donde las enfermedades del alma no responden a la disfunción de una fuerza o capacidad específicas, sino más bien a la falta de una correspondencia proporcionada entre todas las facultades del alma⁴.

Moritz descarta por tanto la preeminencia interpretativa de un nivel referencial concreto en la motivación del «caso» relatado. Ello permite a Sheila Dickson relacionar las *Fallgeschichten* recogidas en el *Magazin* con la *Novelle* o novela corta, género narrativo que, conforme a la célebre definición goetheana, se centra en la relación de un suceso inaudito (*unerhörte Begebenheit*). La modernidad de la publicación reside en que, como la *Novelle*, la *Fallgeschichte* muestra sin necesidad de juzgar, asumiendo que el carácter «inaudito» del acontecimiento es relativo y se mide a partir del contexto circunstancial al que pertenece. Dickson (2013, 17) destaca a este respecto la *Geschichte eines Hofmeisters* («Historia de un mentor», 2-1-20-38)), donde un maestro maltratador es retratado por el padre de su víctima. Las circunstancias que han concurrido en la vida del agresor son enumeradas sin conceder un peso específico a una de ellas, mencionándose por ejemplo el suicidio de su progenitor. El diagnóstico final, que señala al preceptor como un melancólico, no puede dejar de resultar arbitrario al lector por la falta de relación consecuente con los síntomas apuntados⁵. La renuncia a una carga doctrinal o moralizante en el juicio de los casos y su orientación hacia lo anecdótico dificulta una clara delimitación entre los reales y los ficticios (Frickmann 1988 394). Se constata además en el *Magazin*, como en la literatura prerromántica de los años 70 y 80, una cierta actitud comprensiva

⁴ Sobre la influencia del quietismo y el pietismo en la melancolía de Moritz ver Schings (1977, 226), cuyo planteamiento es a su vez cuestionado por Pethes (2007 213).

⁵ El *Magazin* recoge otras historias de suicidas vinculados a la melancolía igual de poco útiles para concluir la interpretación que Moritz pudiera tener de esta patología.

hacia conductas que la sociedad del momento condena como aberrantes o incluso criminales.

Frente a la estéril proliferación de la «charlatonería moralista» (*Moralisches Geschwätz*, 1, 1. 2) se impone como paso previo, ya no a una terapia eficaz, sino a una existencia dichosa, una disciplinada autoobservación (los casos son en efecto relatados en ocasiones por los propios afectados) atenta a todos los detalles y vicisitudes que hayan podido influir en el ánimo del paciente. En *Aussichten zu einer Experimentallehre*, un texto de 1782 donde se adelanta el programa del *Magazin*, Moritz insistía en que toda moral y toda pedagogía deben estar precedidas de una atenta labor observadora:

¿Qué es toda nuestra moral si no se extrae del individuo?: el cimiento de un edificio de arena que un golpe de aire basta para devastar, un vago contorno falto de contenido, como sucede con toda pedagogía que no se base en observaciones y experiencias particulares (Moritz 1782, 6).⁶

Moritz es aquí consecuente con una creciente tendencia entre los médicos de la época a sustituir la preeminencia causal de la esfera física sobre la psíquica o de la segunda sobre la primera por una relación de mutuo intercambio. Johann Gottlob Krüger defiende ya en su *Versuch einer Experimentalseelelehre* (1756) el nexo entre lo espiritual y lo corporal como un vínculo abierto de doble dirección como lo hará posteriormente Ernst Platner en *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (1772). Frente a la unívoca determinación de lo físico sobre lo psíquico se perfila ahora una más compleja interacción entre los dos ámbitos que prima la observación y registro de hechos e impresiones sobre su juicio explicativo. (Zelle 2001; Binzcek 2004).⁷ Pero las *Asussichten* van un paso más allá proponiendo un itinerario metodológico para el aprendiz de observador que parte de su propia experiencia:

Aquel que desee formarse como un auténtico observador de hombres. deberá empezar por él mismo: en primer lugar bosquejando lo más fielmente

⁶ «Was ist unsere Ganze Moral, wenn sie nicht von Individuis abstrahiert ist? Der Grundriß eines Gebäudes im Sande, den ein kleines Lüftchen zerstört, ein ohngefährer Umriß ohne innern Gehalt, eben so wie alle Pädagogik, die sich nicht auf eigne specielle Beobachtungen und Erfahrungen gründet».

⁷ Después del Werther esta problemática seguirá ocupando a Schiller tanto en su obra dramática (*Los bandidos*) como en la narrativa (*El delincuente por culpa de honor*). Ver al respecto Frickmann (1988, 395 y ss.).

la historia de su corazón durante la primera infancia; contemplando con atención los recuerdos de esos primeros años de la infancia, sin tomar por irrelevante nada de lo que en su momento pudo causar una viva impresión en él, de tal modo que su recuerdo ha continuado abriéndose paso entre sus pensamientos (Moritz 1782, 15)⁸.

En este punto se hace evidente la coincidencia con el plan de trabajo esbozado para el proyecto novelístico del *Anton Reiser*, donde Moritz lleva hasta sus últimas consecuencias el supuesto de una observación dirigida a la propia materia experiencial que parta de los orígenes y no discrimine a priori los hechos por su importancia. La estricta anotación de cuantos sucesos acontecen al yo, independientemente de si su relevancia puede ser dirimida, enlaza en ese sentido con el tipo textual de la historia clínica en una época histórica previa a la consagración de la institución médica como autoridad irrefutable. Lo que diferencia el *Reiser* de los casos presentados en la revista es la particular modalidad representativa propuesta. Si en el *Magazin* los relatos son trasladados por testigos próximos o por sus mismos protagonistas, el *Reiser* refiere la experiencia del propio autor valiéndose de un narrador en tercera persona que recrea los hechos desde la posterioridad. Moritz pretende conciliar así el derecho del paciente a hacer oír su voz con la distancia que reclama todo juicio libre y desprejuiciado. Así, en el *Reiser* el relato nos instala en un horizonte experiencial abierto a lo indeterminado, y aunque lo haga explotando las posibilidades que ofrece el género novelesco a tal efecto, no deja por ello de responder a la lógica programática dictada por el *Magazin*.

En efecto, la novela de Moritz puede y debe entenderse como una *Fallgeschichte* más de las tratadas en el *Magazin*⁹, con independencia de que la materia examinada en este caso sea la experiencia del propio autor y de que el género de la novela le permita dar un excepcional tratamiento a su recorrido. Moritz expone pormenorizadamente su caso en el *Reiser* sin omitir ninguna

⁸ «Wer sich zum eigentlichen Beobachter des Menschen bilden wollte, der musste von sich selber ausgehen: erstlich die Geschichte seines eigenen Herzens von seiner frühesten Kindheit an sich so getreu wie möglich entwerfen; auf die Erinnerungen aus den frühesten Jahren der Kindheit aufmerksam sehen, und nichts für unwichtig halten, was jemals einen vorzüglich starken Eindruck auf ihn gemacht hat, so daß die Erinnerung daran sich noch immer zeichnen seinen übrigen Gedanken drängt».

⁹ Como confirma el hecho de que Moritz insertara fragmentos de la novela en la revista. El propio editor lo reconoce en la «Revisión de los tres primeros volúmenes de la revista», que aparece en el cuarto, como recuerda Nicolas Pethes en su comparación entre los fragmentos originales de la novela y los insertados en la revista (2016, 68-69).

de las innumerables circunstancias que pudieron concurrir en su origen y síntomas. Apunta relaciones de mutua influencia entre dolencia corporal (como el dolor de pies y cabeza) y espiritual sin decantarse por una clara forma de dependencia entre ambas. No tiene reparos en dar cabida a lo más trivial, fiel a la creencia de que todo factor es potencialmente susceptible de terminar deviniendo relevante. Al mismo tiempo, la estrategia adoptada por Moritz permite, como señala Dickson (2013), emplazar su caso en un doble eje de coordenadas contraponiendo la distancia temporal y narrativa que impone el narrador en tercera persona con la que permite una focalización individualizada y atenta a cada detalle. Y esa alternancia entre la inmediatez del testimonio vivido y la actitud analítica del estudioso afecta también a lo que constituye uno de los principales factores distintivos de la patología sufrida por el protagonista, su problemática relación con las bellas letras. En el prólogo al cuarto libro es el propio lector quien, no sin ánimo moralizador, nos advierte:

Se ve por esta historia que una inclinación artística mal entendida, basada solo en la afición y no en la vocación, puede llegar a ser igual de fuerte y a producir los mismos fenómenos que se dan en el verdadero genio artístico, que es capaz de soportarlo todo y de sacrificarlo todo para lograr su meta final (Moritz 1998, 379).

Trasladar al lector esos «fenómenos» en toda su «fuerza» es el cometido de la perspectiva elegida por Moritz. Si, como hemos señalado, la problemática del melancólico puede entenderse en clave de extravío hermenéutico, en el caso de Reiser y el Werther ese extravío se traduce en la habitual confusión entre la mirada del personaje y la instancia autorial. Reiser asume los pensamientos e impresiones de Werther como el fundamento e intención últimas de la novela identificándolos con los suyos propios. Las cavilaciones sobre la futilidad de la existencia y el carácter ilusorio de lo humano resultan familiares a Reiser porque, en efecto la novela había ido descubriéndolas entre sus ideas más recurrentes. La lectura del *Werther* confirma su importancia en el entramado de la imagen que Reiser se forma de sí mismo y de su lugar en el mundo. Pero, considerando con Starobinski (2012, 34) la excepcional proliferación metafórica de la melancolía a lo largo de la historia, parece pertinente plantear si la dislocación interpretativa a la que somete Reiser los pensamientos de Werther está también relacionada con lo que cabe denominar su condición tropológica.

3. Del mundo como teatro de marionetas

Es en la tercera parte de la novela cuando el joven Reiser descubre para su desgracia la fatal sujeción del pensamiento al lenguaje: «El lenguaje le parecía atravesársele en el camino cuando pensaba y, por otra parte, sin lenguaje tampoco podía pensar» (Moritz 1999, 256). El hallazgo está íntimamente ligado al de la contingencia de la existencia humana: «A veces se afanaba durante horas enteras tratando de saber si era posible pensar sin palabras. Y así dio con el concepto de “existencia” como límite del pensar humano...» (Moritz 1999, 256). La estrecha conexión que guardan ambos fenómenos para Reiser es de una enorme importancia para entender el curso que adoptan sus meditaciones a partir de ese momento. Así lo comprobamos algunas páginas más adelante, cuando la contemplación de las ventanas iluminadas despierta en él la conciencia de su insignificancia entre las incontables vidas que pueblan la ciudad. Esta si se quiere pueril consideración va acompañada por el apremiante deseo de entrar en todas esas vidas ajenas, de penetrar su alteridad.

Su deseo era a menudo saber adentrarse mentalmente en todo el ser, en toda la esencia de los otros. Cuando a veces caminaba por la calle muy al lado de una persona completamente extraña, pensaba tan vivamente en lo ajeno de aquella persona, en la total ignorancia que uno tenía del nombre y de la vida del otro, que se apretaba contra ella todo lo que permitía la buena educación, para llegar un momento a su atmósfera y ver si podía traspasar la pared divisoria que separaba su propia memoria y sus pensamientos de los de aquel hombre desconocido (Moritz 1999, 261-262).

Atendiendo al «giro lingüístico» que Reiser acaba de experimentar, tan importante o más que esta perplejidad son las palabras e imágenes empleadas para dar cuenta de ella. El cuerpo funciona aquí como trasunto de una conciencia individual cuyos límites no pueden ser traspasados. La metáfora trasladada así al sustrato material el radical aislamiento en que todos los hombres viven confinados. Por ello, cuando se trata del propio cuerpo, este deviene inevitablemente prisión o condena, forzosa sujeción a una tosca materia y a la desgraciada condición que esta conlleva, como Reiser no tarda en reparar: «¡Tener que levantarse, que acostarse consigo mismo, un día tras otro! ¡Tener que arrastrar con cada paso que daba su odioso yo!» (Moritz 1998, 265). Reiser se ha referido pues ya al cuerpo como misteriosa oscuridad que encubre

al otro y como cárcel que le recluye a él, cuando la novela de Goethe llega a sus manos y su atención se delante por encima de cualquier otro en el pasaje donde Werther compara la vida con un teatro de marionetas.

El fragmento pertenece a la carta del veinte de enero, que Werther dirige excepcionalmente a Lotte, en lugar de a su amigo Wilhem, para hacerle participe de los sinsabores que le depara su estancia en la corte del conde C. En ese contexto, el símil del teatro de marionetas alude inequívocamente al entramado de intereses que instrumentaliza a los hombres convirtiéndoles a la vez en sus víctimas y promotores: «Yo juego con ellos, o mejor dicho, alguien juega conmigo como si fuera una marioneta» (Goethe 2008, 83). El elemento aquí resaltado de la metáfora son los hilos de la marioneta, expresión del control que mantiene al individuo sujeto al arbitrio de poderes superiores reduciéndole a un muñeco sin vida. Werther conoce esta cruel realidad no solo en la envidia y ambición que corroen a su superior, el embajador, sino también en la única figura que le es favorable en la corte, la señorita de B., cuando esta incapaz de interceder por él viéndole humillado en la recepción del conde. Así entendida, la metáfora del teatro de marionetas enlazaría con la del teatro de la corte como escenario de apariencia y vanidad. Sin duda, la denuncia de la impostura cortesana adquiere un renovado alcance a la luz del credo rousseauniano predicado por el *Sturm und Drang*, pero no por ello puede ocultar sus orígenes: la condena del encorsetamiento social no deja de constituir una variante del encomio de aldea.

Lejos de reconocer este código interpretativo en su apropiación de la metáfora, Reiser la acomoda al horizonte experiencial de sus últimas vivencias conforme a la falaz inferencia hermenéutica que le lleva a confundir las impresiones del personaje ficcional con las suyas propias. Es así como el teatro de marionetas se desprende de su original función metafórica en Goethe adecuándose al trasfondo conformado por las obsesiones de Reiser. Solo teniendo en cuenta el cariz que adoptan sus últimas preocupaciones, se entiende que el componente más destacado de la marioneta pase de residir en los hilos a identificarse con la consistencia material del muñeco articulado. Lo relevante para Reiser ya no es tanto que la marioneta se mueva obedeciendo a intereses ajenos sino que se trate en efecto de un objeto artificial. De este modo, vemos cómo el protagonista no tarda en vincular la imagen de la marioneta a dos ideas que le son familiares. La marioneta señala tanto la inasequible oquedad que encubren los cuerpos de los demás seres como la servil sujeción del propio yo al cuerpo que le toca habitar. Reiser parte en efecto del *Werther* para hacernos partícipes, por un lado, de cómo el contacto físico con los otros nos

permite tomar conciencia de su radical alteridad («Al dar a otro la mano y ver y tocar solamente su cuerpo, sin tener idea alguna de sus pensamientos, percibimos el concepto de materialidad con más nitidez que cuando observamos nuestro propio cuerpo», Moritz 1999, 294), por el otro de cómo la atadura del sujeto a un cuerpo específico reviste todas las condiciones de un encarcelamiento forzoso («... sintió repentinamente toda la carga de la existencia, con la que hay que levantarse y acostarse todos los días»).¹⁰ En definitiva, la metáfora de la marioneta pierde la dimensión social que presentaba en Goethe para devenir imagen de un malestar existencial:

El pasaje en que Werther compara la vida con un teatro de marionetas en que los muñecos se mueven llevados por unos hilos, y él también se mueve así, o mejor dicho, es movido así, y al coger a su vecino por la mano de madera, retrocede espantado, le hizo recordar a Reiser una sensación parecida que él había tenido muchas veces cuando daba la mano a alguien. Al ser una práctica diaria, al final se olvida que se tiene un cuerpo sometido a las leyes de la destrucción del mundo material, como cualquier trozo de madera que cortemos con la sierra o con el hacha, y que ese cuerpo se mueve obedeciendo a unas leyes como cualquier otra máquina material construida por los hombres. Esa condición de destructibilidad y materialidad de nuestro cuerpo solo se nos hace evidente en ciertas ocasiones y nos lleva a asustarnos de nosotros mismos, al notar que creíamos ser algo que no somos realmente y que en lugar de eso somos algo que nos horroriza ser (Moritz 1998, 293).

El desplazamiento del acento en la metáfora se entiende atendiendo al perfil distintivo del «caso» examinado por Moritz a partir de su propia experiencia. Se trata, recordémoslo, de evaluar los peligros que plantea una vocación artística equívoca para cierta disposición anímica. No en vano, la lectura del *Werther* se inserta en un tramo del desarrollo formativo recorrido por Reiser particularmente relevante para dirimir su orientación literaria. Los prólogos a las cuatro partes de la novela advierten ya de que la historia de Reiser guarda

¹⁰ Los avatares metafóricos de la marioneta entre los siglos XVIII y XIX resultan harto prolivos. Al margen del archiconocido texto de Kleist *Sobre el teatro de marionetas*, merece la pena detenerse en el *Leonce y Lena* de Büchner por cuanto reúne las dimensiones metafóricas destacadas en el *Werther* y el *Reiser*. La comedia de Büchner, parodia de las monarquías de la restauración, alude con la marioneta tanto al encorsetamiento del individuo en un entorno social desnaturalizado como al radical extrañamiento que supone ver al otro como un objeto de materia inerte.

un valor ejemplarizante para aquellos espíritus engañados en la búsqueda de un ideal poético inspirador. Y hacia el final de la novela, Moritz (1999, 468) apunta los tres errores más comunes entre los escritores cautivados por una falsa vocación. Empieza señalando cómo, en lugar de en la propia escritura, estos autores centran su atención en objetos que parecen tener ya de por sí un interés intrínseco. En el caso de Reiser y su generación esos objetos coinciden con lo telúrico y lo misterioso, así como con el conjunto de motivos frecuentados por la lírica sensualista inglesa de Young primero y la alemana de Klopstock más tarde. La burda imitación de este modelo deviene, según Moritz, en falacia poética que resulta de una impostada empatía entre el yo lírico y el contexto experiencial del que pretende apropiarse. Por otro lado, Moritz cuestiona la obsesión por parte del autor de fijar su cometido en el efecto inmediato que produce la obra, cuando la propia actividad creativa debería bastar para satisfacer sus anhelos. Finalmente, se censura la tendencia a buscar el objeto de imitación en contextos exóticos o remotos (como el poema sobre la creación que se propone escribir Reiser), lo que resulta a la postre en un yo lírico acartonado tratando de hacer pasar por vivencias lo que solo es pose afectada. Se perfila así una zona de intersección entre el cuadro clínico que presenta el melancólico y los síntomas que arroja la fallida vocación del artista «genial»; el extravío interpretativo de Reiser evidenciado en su recepción del *Werther* enlaza con el que preside el conjunto de su vocación poética. Apropiándose la metáfora de las marionetas desde su horizonte experiencial, ignorando la clave interpretativa que la vincula a una antigua tradición retórica, Reiser provoca que su lectura del *Werther* devenga muestra ejemplar de la impericia hermenéutica que asiste al melancólico.

Pero como se ha señalado ya Moritz quiere imprimir al mismo tiempo una perspectiva a su relato que difiere de la que proyectaba retrospectivamente sobre su novela el Goethe de *Poesía y Verdad*. Conforme a la concepción antropológica abierta y tolerante explorada en el *Magazin*, Moritz enfoca su propio caso más interesado en mostrar y exponer que en juzgar y dictaminar. Por ello, pese a la distancia clínica de la mirada que preside su relato en todo momento, Moritz sustituye el enfoque predominantemente patológico seguido por Goethe por uno descriptivo, atento a la precisión expositiva antes que a la doctrina moral. Frente a los numerosos veredictos y pareceres que emiten diagnóstico sobre el mal padecido por el protagonista en el *Werther*, el narrador del *Reiser* prefiere mantenerse al margen omitiendo cualquier opinión concluyente acerca del personaje principal. Desde estos postulados, acordes a la nueva escuela psicológica, se entiende que las metáforas diseminadas en el

texto no sirvan tanto a la finalidad estética impuesta por una suprema instancia autorial, como a retratar el imaginario del personaje cuya «vida interior» (Blackenburg) debe trasladar la novela con la mayor inmediatez. Los tropos empleados por la voz narrativa del *Reiser* no pretenden transfigurar poéticamente un espacio imaginativo sino dar cuenta de la conciencia que los emplea e interpreta. Alternando la tercera persona narrativa con la focalización individual, Moritz adopta una instancia enunciativa separada del protagonista, pero tan inmediatamente próxima a él que no puede dejar de referirse al mundo sin emplear sus mismos términos e imágenes.

En ese sentido, el desplazamiento operado en la metáfora de las marionetas acusa por un lado la disfunción interpretativa del melancólico, por el otro la apropiación de la imagen desde un cuadro experiencial que, aun sabiéndose enfermo, quiere preservar el testimonio del paciente sobre cualquier diagnóstico unívoco impuesto. Sin duda Goethe pretende ceder también la voz a una subjetividad herida en el convencimiento de que ningún tribunal de la razón está legitimado para dictar sentencia sobre su falta moral sin conocer antes todas las circunstancias que la han acompañado. Pero desde el momento en que el testimonio proporcionado ofrece ya en sí el diagnóstico del mal que padece deja de funcionar como «caso» singular expuesto al análisis. Sacando provecho a la inmediatez que ofrece el género epistolar, el texto sumerge al lector en la conciencia del personaje para mostrarnos un universo imaginativo autónomo y su proceso de autodestrucción. En ese sentido, las imágenes empleadas por Werther tienen una función retórica claramente persuasiva. Pese a que el propio protagonista reconoce en el diálogo con Albert que con frecuencia se le ha objetado el uso inadecuado que hace de los símiles, el peso argumentativo de su discurso se apoya generalmente en tropos como el que compara al suicida con un pueblo que se alza contra el tirano que le mantiene sojuzgado. Goethe pone las imágenes invocadas por Werther al servicio de la finalidad empática perseguida por el texto. Y en concreto, la metáfora de las marionetas empleada por ambos autores descubre el giro que se opera en el *Reiser* respecto a su referente textual inmediato. Centrando el objeto de su traslación significativa en la condición material del muñeco articulado, la figura retórica pasa de ornato enfático a una marca más del procedimiento descriptivo explorado por la novela. La marioneta del *Reiser* no se traduce por ello en el producto aleatorio de una imaginación enfermiza. La correspondencia de las implicaciones contenidas en esta metáfora con el trasfondo experiencial recorrido por el personaje convierte a las primeras en indicios de una posible pauta interpretativa. La lectura que Reiser hace del *Werther* se

postula así como potencial síntoma explicativo del mal que le aqueja, si bien no hay indicios que permitan confirmar definitivamente este diagnóstico ni ningún otro. Moritz enfrenta de este modo a la novela la dificultad que conlleva un género ligado desde sus orígenes a la ilusión de realidad: ¿hasta qué punto obedece esa realidad invocada a la voz narrativa o a la instancia autorial que esta presume? La coincidencia entre los inicios de la novela moderna y el interés por la adecuada representación literaria de lo patológico descubre aquí un espectro de posibilidades pendientes de exploración.

Bibliografía

- Binzcek, N. (2004). Psychophysiologie des Schmerzes in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. *RFA*, 12, 51-65.
- Dickson, S. (2013). «Unerhörte Begebenheiten» in Karl Philipp Moritz's *Journal of Empirical Psychology (1783- 1793)*. *Pacific Coast Philology*, 48 (1),1-24.
- Goethe, J. W. (2008). *Los padecimientos del joven Werther*, trad. de Emilio J. González García. Madrid: Akal.
- (1999) *Poesía y Verdad*, trad. de Rosa Sala. Barcelona: Alba.
- Frickmann, S, (1988). «Jeder Mensch nach dem ihm eigenen Maaß». Karl Philip Moritz Konzept einer Seelenkrankheitskunde. *The German Quaterly*, Summer, 61 (3), 387-402.
- Hebekus, U. (1998). Practicus des Indecori, Die Zeichen der Melancholie in Aufklärung und Empfindsamkeit. *DVs*, 72 (1), 56-80.
- Kosenina, A. (2008). *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Martin, A. (2002). *Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes Werther in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Moritz, K. P. (1998). *Anton Reiser. Una novela psicológica*, traducción de Carmen Gauger. Valencia: Pre-textos.
- (1976) *Werke in zwei Bänden*, 2 vols. Berlin: Aufbau.
- (1783-1793) *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Obtenido de Sheila Dickson y Christoph Wingertszahn (eds), <http://telota.bbaw.de/mze/#> [Consulta: 30 de mayo de 2017].

- (1782) *Aussichten zu einer Experimentalseelenlehre: an Herrn Direktor Gedike; (Bei der Jubelfeier des Werderschen Gymnasiums.* Obtenido de StB http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN807078077&PHYSID=PHYS_0005&DMDID= [Consulta: 30 de mayo de 2017].
- Nübel, B. (1993). Karl Philipp Moritz: «Der kalte Blick des Selbstbeobachters». Primera edición en W. Griep (ed), *Karl Philipp Moritz zu ehren. Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni.* Eutin: Eutiner Landesbibliothek. 2, 31-53 Reeditado en *Goethezeitportal Vorlage: Datei des Autors URL: Eingestellt am 29.01.2004* sin paginar.
- Pethes, N. (2016). *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise.* Constanza: Konstanz UP.
- (2007) *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts.* Gotinga: Wallstein.
- Renner, U. (2002). Vom Lesen erzählen. Anton Reisers Initiation in die Bücherwelt, Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. En Roland Borgards y Johannes Friedrich Lehmann (eds) *Festschrift für Heinrich Bosse* (pp. 131-160) Würzburg: Königshausen Neumann.
- Schings, H.-J. (1977). *Melancholie und Aufklärung, Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart: Metzlersche.
- Starobinski, J. (2012). *L'encres de la mélancolie.* Seuil: Paris, 2012.
- Stefan. "Kasus - Krankengeschichte - Nouvelle Fakta , und kein moralisches Geschwätz". *Zu den Fallgeschichten im „Magazin zur Erfahrungsseelenkunde (1783-1793)*, Sheila Dickson, Stefan Goldmann and Christof Wingertzahn (eds), Gotinga.
- Zelle, C. (2001). «Experimentalseelenlehre und Erfahrungsseelenkunde. Zur Unterscheidung von Erfahrung, Beobachtung und Experiment bei Johann Gottlob Krüger und Karl Philipp Moritz». En C. Zelle (ed.), «*Vernünftige Ärzte*». *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung* (pp. 173-185). Tubinga: Max Niemeyer.
- Valk, T. (2002). *Melancholie im Werk Goethes, Genese – Symptomatik – Therapie.* Tubinga: Max Niemeyer.

Imágenes de la locura, la normalidad y el elogio de la estupidez de Jean Paul

LAURA HERRERO OLIVERA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

La obra de Jean Paul Richter se presenta inmersa en un universo de imágenes complejas en tanto que no pretende, como denunciase Tieck de la modernidad, «arrojar luz en todo crepúsculo íntimo y expulsar los deliciosos fantasmas de sombras, que habitaban tan seguros bajo la glorieta abovedada» (Safranski 2009, 175). Por eso, en estas páginas se dará cuenta de la complejidad de alguna de sus obras, primero a través de la teoría de lo sublime y lo humorístico y, después, con la crítica a la estupidez de una época respecto de la que el autor tan pronto se inserta como se distancia.

La ilustración proyectada como un proceso, una actividad continua, denuncia desde su exposición programática, su posible y peligrosa tendencia a transformarse en un mero instrumento de la utilidad y no de la crítica si se cierra la racionalidad. Kant y Jean Paul serán coetáneos y el segundo citará prolijamente la teoría de lo sublime del primero, la comentará y criticará. De momento nos quedaremos con la apertura kantiana de un espacio para el pensar más allá del conocer, espacio que se abre como exigencia de la razón ante los objetos más imperiosos de resolución que a esta se le presentan, la racionalidad no puede darse como cerrada¹: «No apruebo la norma según la cual si el uso de la razón pura ha demostrado algo, no haya que dudar de sus resulta-

¹ Si bien en Kant esta investigación nos llevará a plantearnos la posibilidad de una metafísica futura en tanto que ciencia, en Jean Paul la posibilidad de la metafísica es clasificada ya como una de las producciones más características del estúpido: «la metafísica es el mapa geográfico del reino de las posibilidades (...). En la metafísica se han inventado palabras muy inteligentes que traicionan abstracciones profundas y (...) se puede transformar todo argumento en demostración añadiendo las tres palabras *quod erat demonstrandum* (...) Soy la Dulcinea del Don Quijote metafísico. Si antes no lo había probado con tanta claridad y meticulosidad, ahora creo que lo he demostrado irrefutablemente». (2012, 85).

dos, como si se tratara de un sólido axioma»². El erudito que aparece tanto en *¿Qué es Ilustración?*, que ya antes había sido cuestionado por Erasmo en el *Elogio de la locura* y ahora lo será en la obra de Jean Paul, será aquel que cierra tanto la posibilidad de expresión de lo sublime, como de la ironía, la sátira y el ingenio. A todos estos conceptos dedica Jean Paul su obra *Introducción a la estética*. Es bien sabido que a los románticos les une el malestar por la normalidad y su espíritu poético se rebela contra la racionalidad de lo útil en una sociedad ya ilustrada. El aburrimiento de la monotonía, como resultado del destierro de lo misterioso, nos acercará ante las primeras expresiones del nihilismo recogidas en algunos textos de Jean Paul que también se presentan en este trabajo.

El humor romántico es el humor de los espejos cóncavos, un humor trágico como dice Safranski (2009, 189):

En las *Opiniones del gato Murr* de E.T.A. Hoffmann, hay un episodio donde se narra el susto mortal que se lleva Kreisler cuando cree ver a su doble en un jardín. Pero al advertir que la aparición es solamente el efecto de un oculto espejo cóncavo, se enfada como todo aquel a quien se le evapora lo maravilloso en lo que cree. Al hombre un horror profundo le agrada más que el esclarecimiento natural de lo que le parece un fantasma, no se conforma con este mundo...

Pero para llegar a ese episodio se tiene que dar ya un reconocimiento ante el espejo. El estúpido es el que todavía no ha encontrado su reflejo: «hace tiempo que el espejo está allí; pero dadle al estúpido unos ojos para que pueda mirarse en él, es decir ¡instruídlo!» (Jean Paul 2013, 106).

Un último apunte quiero lanzar antes de adentrarnos en el análisis de la estupididad según aparece en algunas de las páginas que he seleccionado de Jean Paul, el erudito es una de las formas que asume el idiota y su rasgo principal es el orgullo. El orgullo es precisamente la razón por la que se mantiene el erudito en su posición cómoda como tal, surge de la imposibilidad de reconocer su figura en un espejo fiel. El inicio de la filosofía con Platón no encuentra

² Esta reflexión de los escritos póstumos de I. Kant (AA, XVIII, 5019) es citada por H. Arendt y completada con la siguiente: «no comparto la opinión (...) de que alguien no deba dudar de una vez que se ha convencido de algo. En el marco de la filosofía pura esto es imposible. Nuestro espíritu siente hacia ello una aversión natural» (AA, XVIII, 5036). Con ellas muestra la necesidad que surge en el ser humano de alejarnos de los cinco sentidos, de adentrarnos en una búsqueda de lo no natural con efectos destructivos respecto de la realidad (2008, 117).

su posibilidad sino en el reconocimiento de la ignorancia propia, el método de la mayéutica no tiene otra razón de ser que la posibilidad del progreso a través del cuestionamiento constante y libremente asumido. Pero así, desde el inicio de la escritura y de la transformación de la filosofía en legado histórico, se corre el riesgo de caer en la formulación cerrada e incuestionable. Este posicionamiento parece que va de la mano de la primera consigna de la ilustración, un atrévete a pensar que llevaría al que tenga el valor de afrontar esta tarea más allá de la acumulación del saber por el saber mismo.

1. Lo romántico y la poesía humorística

Jean Paul Richter escribió una *Introducción a la estética* en el año 1804, en sus páginas podemos leer algunas de las ideas claves para la estética del pensamiento romántico, justo al límite de todo lo racional. No puede faltar por lo tanto una teoría de lo sublime que no me propongo repasar pormenorizadamente, sino solo por lo que atañe a su relación con la poesía humorística. La razón de este interés es aventurar una lectura y comprensión adecuadas de una de las obras más famosas de Jean Paul, *Elogio de la estupidez*, que se mueve entre la crítica mordaz, el humor y la presentación de la propia figura del autor de una forma tal que en ocasiones no sabemos si critica al estúpido o si se identifica con él.

En el párrafo dedicado a la idea aniquiladora o infinita del humor en la *Introducción a la estética* (1991, 98) leemos:

Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquel le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad. Por eso, así como la poesía griega, en oposición con la moderna, inspira serenidad, el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad.

El humor lo debemos entender como una forma de enfrentarnos a lo pequeño, en ese sentido podemos rastrear su presencia en el *Elogio de la estupidez*, una obra que en su lectura se descubre de hecho más mordaz que inspiradora de risa.

1.1. La teoría de lo sublime

El genio y lo sublime se presentan en la *Introducción a la estética* en relación con el concepto de lo que mueve a risa. Así nos dice Jean Paul que «el enemigo mortal de lo sublime es lo risible y (...) por consiguiente es lo risible lo infinitamente pequeño» (1990, VI §26). Esta definición parece reconocer como punto de partida ese texto kantiano en que lo sublime se reconoce en la naturaleza cuya intuición nos arrastra a la idea de infinitud (Cf. KU §26, AA, V: 255). En estos textos de la *Crítica del Juicio* ya se presenta la inadecuación entre la imaginación y la representación posible de la magnitud de un objeto, y se sitúa lo sublime en el espíritu del que juzga. De la misma forma, lo que mueve a risa, solo se hallará en lo sensible en la medida en que a la vez tenga una parte intelectual.

Ante esta propuesta kantiana introduce Jean Paul varias enmiendas. Respecto a lo sublime, sus textos modifican la vinculación con lo sensible, en tanto que lo sublime puede hallarse también en lo sensible minúsculo que se presenta como símbolo. Precisamente en tanto que lo sublime se reconoce en lo espiritual, no puede depender de lo grandioso del símbolo. Por ejemplo, nos dice en la *Introducción a la estética*, como cuando el profeta espera la señal de lo divino-sublime, no tras el trueno o el fuego, sino tras el suave y afligido lamento «así se encuentra la sublimidad estética de la acción en una relación inversa con el peso del símbolo sensible y solo lo más pequeño es lo más sublime» (1990, VI §27). De esta forma parece que desaparece una relación que se encontraba presente todavía en la *Crítica del Juicio*, pues ahora la sublimidad no depende de la grandiosidad sensible en la que se presente, en tanto que es el espíritu el que lo reconoce y también puede reconocerlo en un símbolo sensible minúsculo, pues entre la palabra y la idea no hay identificación posible.

En el programa III de la *Introducción a la estética* se presenta la investigación en torno al genio, la condición de este nos acerca a los términos en que se habla también acerca de lo sublime. En la genialidad se reconocen dos características, la serenidad que consigue un equilibrio entre el mundo externo y el interno; y una forma de dejar aparecer lo inconsciente. Esto inconsciente se deja atrapar en palabras, se deja nombrar, pero no podemos determinar su profundidad. Sabemos que es lo más poderoso en los poetas y que infunde alma a sus creaciones, pero de lo cual el propio creador no puede ser consciente como «un sentimiento inextinguible que sitúa en nosotros algo oscuro

que no es nuestra criatura sino nuestro creador» (1990, III § 13). Igual que en Kant lo sublime parece expresarse en las obras del genio.

Jean Paul plantea dos cuestiones para proceder en la investigación, cuyas respuestas, en tanto que tienen que apuntar al objeto, no podrán sino darse en el ámbito de lo poético. La primera de ellas tiene una clara formulación y se refiere precisamente a esa diferencia que ha introducido respecto a la propuesta kantiana, «¿cómo puede aplicarse lo infinito a un objeto sensible cuando él mismo es más pequeño que las alas de lo sensible y de la fantasía?» (1990, VI §27); la segunda es la introducción de la reflexión en torno a la causalidad referida a las obras del genio. El instinto y el impulso son puestos en relación con esa fuerza inconsciente sin fundamento, la seguridad del instinto se representa como el dominio de un órgano y de una fuerza a través del cual la realidad se convierte en objeto de la representación, esa fuerza actúa en el creador pues «contienen su objeto como el efecto de su causa» (1990, VI §27). Si se nos mostrase abiertamente cómo a una causa dada le sucede en el tiempo un efecto dado, entenderíamos cómo el instinto determina, a la vez que carece de su objeto. Jean Paul pone el acento precisamente en esta carencia en tanto que su reconocimiento presupone la relación, y en parte, la posesión de aquello de lo que carecemos. Lo sublime, al igual que el humor, apunta a objetos de los que carecemos³. En el caso de Jean Paul, el genio apunta al todo, a la completud del mundo que solo en las almas terrenales se presenta fragmentado, el genio es aquel que es capaz de reflejar ambos mundos ante la visión del todo que domina (1990, III §15). En la relación que se establece entre esos dos mundos puede surgir entonces de nuevo esa relación con lo más pequeño que nos devuelve a la reflexión sobre lo ridículo. La reconciliación de ambos mundos es el ideal que se consigue con la mirada elevada sobre las cartas terrenales, desde el punto de vista elevado aparece la esfera terrestre «pequeña, pero redonda y brillante», es algo que no puede conseguir el mero talento, solo esa capacidad innata del genio. Reconciliación de ambos mundos significa en Jean Paul la posibilidad de escapar de la limitación y por lo tanto vernos libres, el genio «ante todo nos hace la vida libre y la muerte bella, sobre su esfera vemos, como sobre el mar, antes las velas que

³ Esta carencia es ya puesta en evidencia en Kant cuando afirma que la risa es causada por la resolución de una expectativa en nada y aunque Jean Paul reformula esta propuesta, resume la investigación acerca de lo que mueve a risa en la siguiente cuestión: «¿cuál es la causa por la que la sensación de una incompletud nos proporciona un disfrute no solo en la poética sino en la cruda vida misma?» (Jean Paul, 1990, VI § 26).

impulsan que el barco pesado» (1990, III §15). El que es capaz de reír ante lo minúsculo del espectáculo terrenal está muy próximo al genio.

1.2. La relación con lo infinito en el humor

El humor acerca del que Jean Paul presenta su teoría parece reflejarse en *Elogio de la estupidez*. Tendría su origen en la oposición entre las ideas de la razón, lo infinito y lo finito que apresa el entendimiento, pero a diferencia de lo sublime que tendería a una manifestación de lo infinito a través de la representación finita, se tendería de forma inversa a manifestar lo finito en lo infinito. Con ello lo que se consigue es una huida desde el caso particular irrisorio a su representación como una clase, pues «a diferencia de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual» (1990, VII, § 32). Esta es la grandeza que consiguen Cervantes y Shakespeare en sus obras, y esta además es la razón por la que estos autores pudieron no hallar la comprensión adecuada en su época. Cada época es más dada a buscar su autocritica en los casos particulares que la conforman, pero la representación propia de la misma parece que solo se encontraría una vez que elevásemos esos casos de locuras particulares. Es por eso que Cervantes no habría podido componer una obra tan extensa si solo hubiese seleccionado la vida particular de un loco, lo que consigue es llevar al infinito el paralelismo entre el idealismo y el realismo «y sus gemelos de la locura se mantienen muy por encima de toda la humanidad» (1990, VII, § 32).

Es por esta razón que el cómico romántico conquista una posición entre sus lectores tal que, por un lado, es tolerante hacia las locuras individuales, de ahí que el propio autor, que se sabe perteneciente a una época, aparezca también reflejado en su propia crítica, y, a la vez, merece la indulgencia del lector porque el yo del autor se encuentra abiertamente parodiado igual que el espíritu de su época.

Lo que mueve a risa toma múltiples formas y no solo lo provoca lo que expone Kant como disolución de una expectativa en nada. Jean Paul completa esta propuesta, que considera que no se ajusta a todos los casos y que incluso puede ser invertida diciendo que provoca risa la expectativa de nada que se resuelve en algo (1990 VI, § 26); la completa añadiendo el lugar que ocupa el error que por sí no mueve a la risa si no es por relación a aquello a lo que apunta y según cierto modo de relación. Así podemos decir que lo ridículo del erudito es la acción que emprende como falso medio para el fin al que apunta

el entendimiento. Por eso se ha dicho previamente que a la risa nos mueve algo que también tiene relación con lo intelectual y no exclusivamente con lo sensible. La inconsistencia infinita entre aquello a lo que se apunta y la acción propuesta es lo que mueve a la risa. Si solo nos quedásemos con el ingrediente intelectual podríamos decir que lo risible se convertiría en lo ridículo, como un poner en evidencia la pequeñez de los medios para los requisitos de un mundo que apuntan a lo infinito. Esta inconsistencia es reconocida por la fantasía lo que vincula directamente el reconocimiento de lo sublime con el de aquello que puede mover a risa.

2. La crítica a una época

Jean Paul no es ajeno al espíritu de la Ilustración, de hecho los libros de la ilustración que lee al margen de su formación reglada son los que le infunden su espíritu revolucionario, crítico e implacable. Nacido Johann Paul Friedrich Richter, cambió su nombre a esa forma más francesa y firmó sus libros como Jean Paul, sin hacer uso ni siquiera de su apellido y en honor a Jean Jacques Rousseau. Hesse también dice de él:

La desilusión fue el destino de su espíritu insaciable (...) porque encontraba siempre el perfume fatal de la llamada realidad y (...) vivió como un verdadero excéntrico que lleva en la punta de la lengua el corazón, que no pregunta por la etiqueta, que ofrece al prójimo su corazón o le da un pisotón según lo dictase el momento (Jean Paul 2012, 10).

Las palabras que Hesse le dedica lo encumbran como un genio, tal vez adelantado a su época o tal vez adelantando una época.

Cuando Jean Paul manda su manuscrito del *Elogio de la estupidez* para ser editado, lo acompaña de dos textos más, *De la estupidez* y *Sobre locos y sabios, idiotas y genios*, todos ellos escritos entre 1781 y 1782. En aquellos años no recibirá respuesta de los editores y el *Elogio* permaneció inédito hasta 1899. Estos dos últimos breves escritos presentan al estúpido sin cubrirlo del manto de la ironía y sarcasmo del amplio *Elogio*, lo que permite afinar su concepción y aclarar alguno de los términos. Es por otro lado casi inevitable pensar en un escrito de esa misma década, *¿Qué es Ilustración?*, en tanto que en ambos casos hallamos una crítica a aquellos que ocupan cátedras y púlpitos y, más en concreto, una referencia a la división de los saberes de la

época: juristas, médicos y teólogos recibirán en la producción de ambos autores duras críticas, que en el caso de Jean Paul se dirigen también a la labor del filósofo.

La filosofía, en tanto que confiere unidad a todos los contenidos del entendimiento, es lo más alejado a las capacidades del estúpido cuyo único recurso parece ser la memoria y el cultivo de su contenido aunque este, al modo de un archivo, permanece siempre en compartimentos aislados. Esta fuerza de la memoria es totalmente opuesta a la imaginación, pues esta ofrece una posibilidad de creación que encontramos, por ejemplo, en el poeta. Esa capacidad de creación es también necesaria para el reconocimiento del sentido de los escritos y, sin embargo, el erudito «se pasa un día entero observando a un escritor para descifrar lo que ha querido decir; pero nunca comprende el sentido de un hombre que piensa (...) quien no piensa por sí mismo, difícilmente comprenderá lo que piensan los demás» (Jean Paul 2013, 97). El papel que Jean Paul reconoce a la imaginación como la más alta de las capacidades para la investigación profunda, nos acerca a su concepción romántica de la filosofía: «en vez de una Teodicea, Leibniz bien podría haber escrito una Iliada; y Malebranche sería el Píndaro de la metafísica» (2013, 97).

2.1. ¿Dónde estás Padre?

Antes de pasar al *Elogio de la estupidez* avanzamos al año 1789, fecha paradigmática para la modernidad, Jean Paul escribe las primeras líneas de lo que se convertirá más tarde en un texto con este largo título *El Discurso de Cristo muerto, el cual, desde lo alto del edificio del mundo, proclama que Dios no existe* (Jean Paul 2005). Desde luego que la temática y exposición merecen ser analizadas y comentadas en extenso, tal vez el significado de estas páginas para la filosofía posterior sea más relevante que el *Elogio de la Estupidez*, y tal vez fueran estas páginas las que convirtieran a Nietzsche en lector de Jean Paul. Solo quiero detenerme en dos aspectos referidos al nihilismo de su autor.

En primer lugar, veamos la importancia del sueño. En el esbozo preparatorio del escrito datado en 1789, se indica la distinción entre los malvados y los buenos, los primeros están despiertos, los buenos siguen soñando con el cielo, pero son precisamente los que están soñando los que unas líneas más adelante siguen vivos, «felices vosotros que estáis vivos, vosotros que creéis en la existencia del tiempo (...); solo existe en cambio una eternidad que os tritura una y otra vez» (2005, 21-23). Pero estos que están vivos y soñando

con el cielo conocen en la noche un momento que ellos llaman soñar, es este momento el que les acerca sin embargo a los malvados, es el momento más cercano a lo que ellos conocen como la muerte, así lo expresa Jean Paul puesto en boca de Cristo: «La tierra es un sueño lleno de sueños; para que se te aparezcan los sueños, tienes que dormir» (2005, 65). Es por eso que Jean Paul recurre a la ficción que se le presentó en un sueño para relatar la no existencia de Dios, pues «en el sueño, los terrores de la infancia, más poderosos que sus delicias, adquieren de nuevo alas»⁴ (2005, 49). La función del sueño corre pareja a la imagen del espejo que ya antes hemos comentado, ambos elementos aparecen como recurso para hablar de lo que el ser humano proyecta en un momento filosófico en que otros mundos son puestos en cuestión. Por ello volvemos a encontrar en estas páginas la referencia a la imagen reflejada que nos puede mostrar otras verdades, en un texto que nos vuelve a llevar a esa mirada superior sobre un mundo que se queda minúsculo:

Y tú, hombre miserable y de incierto camino, cuya vida es el gemido de la Naturaleza (...) cuya ceniza mortal es como la arañada pátina de plata visible de detrás del espejo, que reproducía ilusoriamente y recreaba algo vivo – cuyo ser es como un espejo cóncavo, que reflejara en el aire un ser vacilante y nebuloso: mira abajo al abismo sobre el que se extienden las nubes de ceniza del difunto, y prueba a pensar aún, mientras te conviertes en polvo: ¡existo! (2005, 37).

El poder de estas imágenes es teorizado al comienzo de la *Introducción a la estética* donde se afirma que las metáforas pueden con frecuencia explicar más que las definiciones, pues la vida se refleja mejor en imágenes que en conceptos muertos, y esto precisamente nos introduce en el segundo punto a tener en cuenta en la lectura de estas páginas.

El *Discurso de Cristo muerto* se abre con estas palabras:

Los hombres niegan la existencia de Dios con tan poco sentimiento como cuando los más la admiten. Hasta en nuestros veraces sistemas nos limitamos a recoger, como ávidos coleccionistas, palabras, fichas y medallas y solo después transformamos las palabras en sentimientos. (...) Con esta

⁴ El recurso al sueño vuelve a aparecer en las páginas de *Sobre locos y sabios, idiotas y genios*. En este texto, para desarrollar la diferencia entre el loco y el idiota, nos dice: «Durmiendo somos todos locos, porque carecemos de sentidos que nos indiquen el camino. El idiota no lo es mientras duerme; ahí es un embrión, no piensa en nada». (2013, 108).

ficción pretendo también atemorizar a algunos maestros porque hoy esas personas, desde que han ido a trabajar a jornal en las minas de la filosofía crítica examinan en verdad la existencia de Dios con tanta sangre fría y dureza de corazón como si se tratase de la de un monstruo marino o la del unicornio (2005, 47).

A Jean Paul no le gusta la forma en que los argumentos de la existencia de Dios se presentan en la filosofía escolástica de la época, tan duras son las palabras que dirige a los teólogos polemistas y a los metafísicos dogmáticos que en el *Elogio de la estupidez*, esta toma la palabra y pide la hoguera para tales eruditos, para con el fuego poder calentar algo sus pensamientos.

Jean Paul no encuentra la calidez de la imaginación que vinculaba al genio con el loco, el sabio nos ha dicho antes, tiene la cabeza fría, parece que habla de Dios desde la razón y Jean Paul necesita un Dios más cálido. Un Dios que le diga algo y cuya vida o no-existencia tenga una repercusión para la vida, no del ser humano, sino del individuo concreto. El *Discurso* nos dice en su título que Dios no existe, sin embargo esta no existencia se encuentra todavía en la reproducción de un sueño del cual Jean Paul todavía puede y quiere despertar, pues como dice en una nota a pie de página del propio título, este escrito de ficción le servirá como revulsivo si algún día sus sentimientos, que no su razón, le llevaran a pensar en la no existencia de Dios. En el sueño se encuentra rodeado de sombras que se han levantado de las tumbas abiertas y que se dirigen a una iglesia, las más terribles son las sombras de los niños que gritan:

¡Jesús! ¿No tenemos padre? Y él (Cristo) deshecho en llanto responde: Todos nosotros, vosotros y yo, somos huérfanos: todos carecemos de padre. (...) Las descoloridas sombras revolotearon hasta disolverse, deshaciéndose al igual que el blanco vapor del hielo se disuelve bajo un cálido soplo; y todo quedó vacío (2005, 53).

El vacío que dibuja Jean Paul está solo roto por dos figuras, él mismo y Cristo que ya no pregunta a su padre por qué le he abandonado, sino a la Nada cuándo le destruirá. Esa nada tiene una repercusión directa en cada individuo pues «si cada uno es padre y creador de sí mismo, ¿por qué no puede ser también su propio ángel exterminador?» (2005, 53).

2.2. Jean Paul y el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam

«Admiro grandemente la delicadeza de los oídos de nuestro tiempo, que no pueden escuchar más que títulos aduladores» (Erasmo de Rotterdam 2006, 32). Estas palabras se incluyen en la dedicatoria del *Elogio de la Locura* que Erasmo de Rotterdam dirige a su amigo Tomás Moro en el año 1511. En su Prefacio Jean Paul advierte que no se ha de confundir su elogio con la obra de Erasmo «pues la locura es justamente lo contrario a mí (la estupidez)» (Jean Paul 2012, 15), pues es el cruce entre la sabiduría y esta última. Pero desde el principio la ironía, las segundas intenciones bastantes directas inundan la obra, por lo que aquello que se dice apunta a su opuesto. A pesar de la advertencia sabemos que Jean Paul era lector del texto de Erasmo que había conocido una reedición en Alemania en el año 1780. En el parágrafo LXV de su *Elogio* dice Erasmo «¿Qué significa todo esto sino que todos los mortales, incluso los piadosos, son locos?» (2006, 142). La locura se convierte pues en norma y oponiendo la locura a la ciencia afirma: «He aquí por qué Dios, creador del mundo, prohibió que se gustara del árbol de la ciencia, como si la ciencia fuera el veneno de la felicidad» (2006, 144), por este motivo San Bernardo llamó montaña de la ciencia a aquella donde se sentó Lucifer. Pues bien, esta imagen de San Bernardo, la montaña de la ciencia y Lucifer también aparecen en Jean Paul que elabora más detenidamente el sentido de la ingesta de la célebre manzana y la relaciona con el origen de la enfermedad. Partiendo de la oposición entre cuerpo y alma, componentes en liza en el ser humano, el florecimiento del uno, y con este la salud, no puede significar más que la decadencia de la otra, y con ella de la ciencia, y viceversa. Así «es evidente que el sabio tiene un alma, pero podría dudarse muchas veces de que tenga un cuerpo (...) que parece aproximarse por su consunción a la incorporeidad de la esencia que piensa en él» (Jean Paul 2012, 21). Cuando se dice de Eva que comió del árbol de la ciencia lo que hizo al ponerse a pensar fue entregarse a la filosofía pagana, y comenzando el cultivo del alma, introdujo la enfermedad en forma de pecado.

Por todo ello, esas palabras que Erasmo dirige a su amigo Tomás Moro en su dedicatoria, podrían muy bien aparecer también en el elogio de Jean Paul, pues en ambos casos nos encontramos ante obras que se dirigen a una época determinada y sus formas de locura. Dos son las clases de locura que Erasmo reconoce en su texto, la primera de ellas dirige al ser humano hacia el temor, tiene su origen en las furias y por lo tanto viene desde el infierno; en segundo lugar, la locura que toma directamente la palabra en su obra dirige a la más

entrañable felicidad y es la que desea «Cicerón en su carta a Ático, como supremo don de los dioses, para poderse liberar de tantos males» (2006, 83). Este es el principal rasgo de este personaje que toma desde el principio la palabra y nos lleva hacia una felicidad entendida como alegría cercana a la risa, pues al comienzo ya anuncia la estulticia que frente a los largos discursos de los oradores que suponen una carga para el espíritu, ella advierte entre los que le acompañan una «risa franca y amable» (Erasmus de Rotterdam 2006, 37). Pronto se identifica con el papel de los charlatanes de feria, los juglares y los payasos, y no es sino hasta bien mediado el Elogio cuando nos damos cuenta de que estos personajes son los que acompañan su discurso con la verdad que los otros esconden bajo la adulación. Pero esta verdad está más cercana a la necesidad de reconocerse libre de la angustia que al conocimiento cierto, pues «la ignorancia proporciona la vida más feliz» (Erasmus de Rotterdam 2006, 48), nos recuerda citando la *Ilíada* y entre sus funciones se encuentra el procurarnos la tranquilidad al final de nuestra vida.

2.3. El elogio de la estupidez

A pesar de que podemos encontrar estos paralelismos entre ambos elogios, el contenido de la locura va a cambiar en la pluma de Jean Paul, sabio y loco se siguen oponiendo; en ambos autores el sabio es el que no encuentra la felicidad, pero el favor que obtiene la locura en la obra de Erasmo va a dejar ese lugar a la estupidez.

Sabiduría, locura y estupidez, ¿qué relaciones se establecen entre ellas? No son relaciones absolutamente nítidas, especialmente por lo que se refiere a la figura del loco en los escritos de Jean Paul, en algunas ocasiones parece más cercano al sabio, en otras ocasiones al estúpido. El estúpido y el idiota pueden intercambiar sus títulos, así que hablaremos de ellos indistintamente. Las relaciones entre estos términos y personajes es el tema del escrito al que ya me he referido *Sobre locos y sabios, idiotas y genios*, que bien vale de introducción al propio *Elogio de la estupidez*.

El idiota es el poco iluminado por los rayos de la verdad, se encuentra entre el animal y el ser humano y ha recibido tal condición por nacimiento. Le resulta fácil ponerse la máscara del sabio porque, como él, tiene poco que decir y no se le ven las intenciones. El idiota se ve a sí mismo como a un sabio. Es monótono en sus opiniones, pues no considera sino las que son siempre iguales a las suyas. El loco es por el contrario el que sabe demasiado o más

de lo conveniente o así lo ha creído, sin embargo poco puede hacer con su conocimiento porque la aplicación requiere dominar las reglas de un mundo en el que ya no encaja, de sus fuerzas ha hecho un uso muy poco conveniente y no va por el camino correcto. Por eso es fácil de reconocer y porque dice lo que piensa.

Se distinguen loco e idiota por el papel de la imaginación, de la que el último carece por completo. El loco la tiene sublimada de tal forma que la imaginación desprendida de los sentidos que nos vinculan con la realidad nos convertiría a todos en durmientes constantes, «durmiendo somos todos locos, porque carecemos de sentidos que nos indiquen el camino», la locura es así la norma del sueño y para hacerles creer que siguen soñando se les encadena como a Segismundo, mientras que los idiotas, dice Jean Paul, «suelen estar de pie en las cátedras y púlpitos, y sentarse en el trono» (2013, 109). Locos e idiotas tienen algo en común, ninguno se reconoce en su espejo.

Por oposición a loco e idiota Jean Paul introduce al sabio y al genio. Así, entre estas cuatro figuras emergen curiosas relaciones, y las escasas líneas que se dedican al tema dejan el trazado de las mismas en una patente precariedad. Si bien he dicho que el loco a veces aparece próximo al idiota, no es menos cierto que tiene una estrecha relación también con el genio, pues con frecuencia «el loco no es más que un genio contrariado» (2013, 109). La imaginación está presente por lo tanto en ambos, algo que sin embargo no está tan claro en el caso del sabio del que lo poco que se dice es que tiene la cabeza fría. En la consideración temporal, sabio y loco tienen algo en común, no se ejerce tal cargo a tiempo completo por oposición al otro par de figuras, el idiota y el genio que lo son siempre.

El *Elogio a la estupidez* se abre con una invocación a los estúpidos eruditos que se oponen a los ilustrados, sabios y enemigos de Dios. El primer esbozo del *Discurso de Cristo muerto* se abría con un espíritu (todavía no se ha identificado con Cristo, y en realidad en un segundo esbozo se identifica con Shakespeare, solo en la versión final es Cristo el que toma la palabra) que predicaba sobre la vanidad de todas las cosas, así el erudito (no ilustrado) necesita de su orgullo para ocupar el espacio de su cabeza vacía de entendimiento, la facultad que en él está sublimada es la memoria y ni siquiera cultiva su corazón. A pesar de esta aparente falta de sentimiento se preocupa por conseguir su felicidad, es más, incluso su santidad, en unos pasajes que nos pueden hacer recordar desde a la inocencia del pueblo en *San Manuel Bueno, mártir*, hasta al posible odio a la razón que Kant introdujo en su *Fundamentación* cuando buscaba el fin propio de esta y analiza si puede encontrarse en

la felicidad. Así pues, ¿por qué elogiar a la estupidez? Principalmente porque consigue la felicidad con mayor seguridad que la propia sabiduría.

La norma de la estupidez se presenta en todo el ensayo como la presencia constante del orgullo, de la soberbia, la subsistencia del estúpido frente al sabio solo es tolerable por el orgullo que le obnubila. El estúpido orgulloso es por lo tanto el que no reconoce los límites propios de su conocimiento ni la presencia de su ignorancia. Es el que no necesita ilustrarse porque ya lo sabe todo, es el que se crece ante la vanidad de su entendimiento, dicho por otros, es el que carece de espíritu crítico.

La estructura de la obra es muy sencilla, tras la invocación a los estúpidos, la estupidez, que ha tomado desde el comienzo la palabra, nos describe el beneficio que procura, primero, a la salud del ser humano en general, después, a los diversos profesionales y grupos sociales, y parece que son pocos los que se libran. Por si nos veíamos tentados a presentar al propio autor dentro del grupo de intelectuales que también son atacados en tanto que más preocupados de realizar ejercicios memorísticos y de erudición que de pensar, la estupidez también parece dirigirse a él: «no puedo silenciar a los que hacen imprimir de cuando en cuando pequeños libros de elogio dirigidos a mí, pues merecerían vivir una eternidad más larga que la de un amante» (Jean Paul 2013, 96). Por último recoge Jean Paul los beneficios que procura a los que ejercen el poder en su relación con los que obedecen.

La salud que la estupidez procura es, por un lado, aquella de la que gozan los que ocupan altos cargos, una gruesa barriga es en muchos el efecto de mi benéfica influencia, dice la estupidez. Pero también conserva la salud del alma en la forma de la santidad, pues la sabiduría aporta el mal de la hipocondría que priva al sabio de todas las alegrías. En el alma la estupidez solo requiere del ejercicio de la memoria, lo que explica la importancia del argumento de autoridad y la fe. Y la razón aparece explícitamente como obra del diablo que lanza flechas de sabiduría. Antes de comenzar con las consideraciones acerca de la presencia de la estupidez en específicos oficios, Jean Paul se detiene en pronunciarse acerca de la soberbia. La estupidez es la responsable de que el idiota se considere sabio, lo primero que hace es apartarle de la duda y con ello de la posibilidad de conocer otras opiniones que no sean las suyas. Para explicar la obra de la soberbia utiliza las palabras que Sancho dedica al sueño, simplemente cambiando los términos:

Bendito sea el hombre que inventó la soberbia (soy yo). La soberbia es un manto que cubre todas las locuras, un manjar (del alma) para el que tiene hambre, una bebida (del alma) para el que tiene sed, un plato de la balanza que pone a la misma altura al pastor y al rey, al idiota y al inteligente; en definitiva una moneda de uso universal con la que puede comprarse todo (2013, 30).

Los destinatarios de su crítica, de los que en boca de la estupidez presenta una descripción, se encuentran divididos en dos grupos; por un lado, los idiotas demasiados ricos, por otro los idiotas demasiado viejos; de entre estos últimos se menciona a los sacerdotes que no admiten las objeciones a su fe, el jurista que trabaja por su provecho, el médico que no conoce los nuevos adelantos, los maestros de escuela que cultivan la memoria, los filósofos que ahora y más adelante son criticados en tanto que lógicos y metafísicos frente a las posibilidades que se cierran si pudieran pensar. Todos estos son reliquias de otros tiempos.

En cuanto a los estúpidos ricos Jean Paul no tiene compasión, un rico no suele serlo en otra cosa que en dinero y es más fácil que un camello entre por el ojo de la aguja que un rico entre en el reino de la sabiduría, mientras que los sabios deben mendigar las migajas. Entre el resto de los grupos que reciben los dardos mordaces se encuentran las mujeres en su conjunto, sin ninguna distinción, a ellas les achaca el ocuparse de asuntos triviales, en este caso no solo referidos al alma sino también por lo que se refiere al cuerpo, pues con las modas impuestas por la estupidez se ocupan también de ocultar su belleza natural. Pasa después a hablar del rey, del peligro del príncipe no ilustrado, de los cortesanos, de los nobles.

Acerca de los diversos oficios, pues podemos decir que como tal se presentan estas ocupaciones que solo sirven para procurar un sustento, se refiere Jean Paul en primer lugar a los intelectuales, que pretenden ser amigos de la sabiduría pero no consiguen sino seguir siendo más amigos de la estupidez. La labor del intelectual es escribir libros, escribir muchos libros, y la estupidez considera que «sin mí su cabeza sería, en su trabajo, más activa que su mano, y en lugar de escribir mucho escribiría bien; sin mí corregiría incluso lo mal hecho, y apreciaría más un elogio estéril que una crítica aprovechable» (2013, 67). Vuelve a detenerse en los que llevan hábitos, en los que lo llevaron en tiempos pasados, para los que tener razón no era algo necesario teniendo la suficiente fe y conocimiento de las verdades antiguas. Acerca de los filósofos se ocupa principalmente de los lógicos de los que dice no

quieren ser razonables sino eruditos, ni comprender a Aristóteles sino citarle continuamente. La metafísica no queda mejor parada pues es solo un reino de posibilidades donde todo queda demostrado por meras palabras añadiendo *quod erat demonstrandum*.

Sigue la crítica a los poetas y novelistas, y por último concluye reflexionando acerca de por qué será más útil la estupidez a quien ejerce el poder y menos a los que obedecen. Los que obedecen, el pueblo llano, ha sido explotado en su estupidez y protegido en ese estado para tapanle los ojos ante las injusticias; frente al pueblo los juristas conocen las leyes y esto les sirve para saltárselas y luego reclamar a los demás las culpas de las que no se pueden defender. Por ello la justicia se representaría mejor, no con los ojos vendados, sino vendando los ojos a los demás. Respecto de los clérigos, cuando mejor vivían era cuando el pueblo pagaba para que le transmitiera su estupidez y en lengua latina. Haciendo una concesión a la época en que vive, Jean Paul afirma que afortunadamente estamos ya en otro momento en el que se obliga a los clérigos a aprender no solo palabras, sino incluso ideas y a añadir sentido común a la dogmática.

3. Conclusión

Existen varias biografías intelectuales de Jean Paul que nos muestran el curso vital de un hombre atribulado. Estos escritos no están traducidos al castellano pues la figura de este autor no parece haber alcanzado reconocimiento sólido en nuestra lengua. De entre los estudios biográficos en alemán me gustaría destacar dos obras, *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Eine Biographie*, editado en el año 2013 en la editorial Fischer y la biografía más clásica de Uwe Schweikert, *Jean Paul*, publicada en 1970 por la editorial Metzlersche-Poeschel. De esta última me gustaría destacar algunos apuntes, casi anécdotas vitales, para concluir esta lectura y entender el universo del que surge la experiencia de Jean Paul. Si el texto recogido en *Alba del nihilismo* que anuncia el Cristo muerto nos parece espeluznante, con la iglesia vacía y la referencia a los ataúdes de los niños, no producirá sino la misma reacción el saber que su padre organista y profesor hacía a sus hijos llevar la Biblia hasta la Sacristía a través de la Iglesia vacía después de los sepelios, lo que multiplicó el miedo de Jean Paul a los fantasmas y apariciones (Schweikert 1970, 13). Los textos que anuncian el nihilismo beben de este episodio. En relación con la erudición nos retrotraeremos también a la pedagogía paterna

y entendemos su rechazo, «nuestro padre nos daba clase cuatro horas por la mañana y tres por la tarde y consistían en que nos hacía aprender de memoria dichos, el catecismo, palabras latinas y la gramática de Langen» (Schweikert 1970, 14).

Jean Paul se inscribe en una efervescencia que es capaz de crear más allá de cualquier determinación vital. Estos episodios no son más que la muestra de que su fuerza creadora de imágenes, sus continuas metáforas, que incomodaban a Hegel, se lanzan a fantasear acerca de la inadecuación infinita de su experiencia vital.

Bibliografía

- Arendt, H. (2008). El pensar y las reflexiones morales. *De la historia a la acción*. (Trad. F. Birulés). Barcelona: Paidós.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. (Trad. M. García Morente). Madrid: Tecnos.
- Richter, Jean Paul (2012). *Elogio de la estupidez*. (Trad. A. Temes). Madrid: Sequitur.
- (2013). *Elogio de la estupidez y otros textos sobre idiotas*. (Trad. J. de Sola). Barcelona: Cómplices.
- (1991). *Introducción a la estética*. (Trad. J. de Vargas y P. Aullón). Madrid: Verbum.
- (2005). *Alba del nihilismo*. (Trad. J. Pérez de Tudela). Madrid: Istmo.
- (1990). *Vorschule der Ästhetik*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
- Rotterdam, E. (2006). *Elogio de la locura*. (Trad. P. Rodríguez Santidrián). Madrid: Alianza.
- Schweikert, U. (1970). *Jean Paul*. Stuttgart: Metzlerche-Poeschel.

III. EMOCIONES POLÍTICAS

De la avidez insaciable a la cooperación. Pasiones y razón en la filosofía política de Hume¹

GERARDO LÓPEZ SASTRE

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Todo intento de elaborar una teoría de la naturaleza humana ha de enfrentarse con preguntas de este tipo: ¿son solo las pasiones las que motivan nuestra acción? ¿Cuál es el papel de la razón en la vida humana? ¿Pueden sus consideraciones cambiar la dirección de las pasiones? Es más, entre los aportes de la razón, ¿aparece la prueba de alguna divinidad que asegure un orden providencial y que sirva para reforzar sus preceptos? Toda esta temática ya se observa en *La república* de Platón a partir de su constatación de que hay mucha gente que tiene sed y que sin embargo no quiere beber (por ejemplo, pensaríamos nosotros, porque sepa que el agua está contaminada). Como se dice en el texto: «¿No será que en su alma hay algo que la insta a beber y que hay también algo que se opone, algo distinto a lo primero y que prevalece sobre aquello?»². Tomamos así nota de la existencia de un conflicto entre, por una parte, los apetitos y, por otra, la razón en tanto que encargada de precavernos del consumo de un agua que puede hacernos enfermar. Es más, Platón tiene la genialidad de hablarnos de una tercera dimensión de nuestra vida mental: la que provoca el principio de la fogosidad. Sócrates comenta que hay una historia que escuchó en alguna ocasión:

¹ Este ensayo es producto de mi participación en el proyecto de innovación educativa de la Universidad Complutense de Madrid, titulado “Emociones políticas y virtudes epistémicas en el siglo XVIII: Innovación en la enseñanza en Humanidades”; e igualmente de mi contribución al proyecto “Prismas filosófico-morales de las crisis (Hacia una nueva pedagogía socio-política)”. Referencia FF12013-42935-P.

² *República* 439c. Cito siguiendo la siguiente traducción: Platón (1988).

Leoncio, hijo de Aglayón, subía del Pireo bajo la parte externa del muro boreal, cuando percibió unos cadáveres que yacían junto al verdugo público. Experimentó el deseo de mirarlos, pero a la vez sintió una repugnancia que lo apartaba de allí, y durante unos momentos se debatió interiormente y se cubrió el rostro. Finalmente, vencido por el deseo, con los ojos desmesuradamente abiertos corrió hacia los cadáveres y gritó: «Mirad, malditos, satisfaceos con tan bello espectáculo»³.

Podríamos actualizar este extraño ejemplo pensando en alguien que al visitar Ámsterdam sintiera el deseo de visitar el barrio rojo y contemplar sus escaparates de prostitutas semidesnudas. No parece que la razón tuviera nada que oponer a este deseo, pues no va en contra de la salud o de los intereses de tal individuo, pero es posible que experimentara el mismo como vergonzoso, como poco digno, y que como decía Sócrates, se produjera un debate en su interior; pero esta vez entre el deseo y una tercera instancia que interviene en nuestra compleja vida mental, aquella que hace que nos sintamos avergonzados u orgullosos de determinadas acciones, que en otras ocasiones nos lleva a que queramos que se nos respete o reconozca nuestro valor, y que motiva que nos indignemos cuando nos consideramos víctimas de una injusticia. Ni qué decir tiene que en el esquema platónico este ánimo ha de aliarse con la razón para controlar determinados deseos⁴.

Si entramos ahora en el autor objeto de nuestro estudio, David Hume, es manifiesto que estos problemas de las distintas orientaciones de nuestra vida mental y de nuestra actuación fueron centrales en su pensamiento. Al fin y al cabo comienza una de las secciones del libro 2 de su *Tratado de la naturaleza humana* observando que

Nada es más usual en la filosofía, y aun en la vida común, que el hablar de la lucha entre la pasión y la razón, y darle preferencia a la razón y afirmar que los hombres son solo virtuosos mientras se conforman a sus dictados⁵.

³ *República* 439c-440a. Utilizo igualmente la traducción mencionada en la nota anterior.

⁴ Para la importancia de esta tercera parte de la personalidad en la vida política nada mejor que acudir al libro de Francis Fukuyama *El fin de la Historia y el último hombre*, pues para este autor esa fogosidad es el antepasado del deseo de reconocimiento hegeliano, que, de acuerdo con Fukuyama, es el fundamento de la democracia. En efecto, la democracia nos reconoce como adultos, como seres cuyas opiniones han de tenerse en cuenta.

⁵ Hume (2012), Libro 2, Parte 3, Sección 3, 359. De ahora en adelante citaremos esta edición como TNH, seguido de la indicación del libro, parte, y sección correspondiente, y por último la página o páginas del texto citado.

Hume se propone romper con toda esta tradición filosófica afirmando por el contrario que «La razón es, y solo debe ser, la esclava de las pasiones, y no puede pretender ningún otro oficio más que servir las y obedecerlas»⁶. Y ya que hemos acudido a dos ejemplos de Platón, podemos poner uno de Hume. Este reconoce que el heroísmo o la gloria militar es muy admirada por la generalidad de los hombres, y ello hasta el punto de que consideran su búsqueda como el mérito más importante al que pueden aspirar. Pero también observa que una reflexión serena sobre la experiencia histórica de sus consecuencias es muy probable que nos lleve a tomar conciencia de los numerosos males que las guerras provocan y a disminuir en mucho su mérito ante nuestros ojos. Cuando ante estos (real o imaginativamente) están presentes la devastación de una provincia o el saqueo de una ciudad, escribe Hume, podemos sentirnos más inclinados a odiar que a admirar la ambición de los héroes⁷. Aquí vemos cómo un sentimiento es transformado en otro; y la causante de esta transformación es la razón. La reflexión nos permite percibir las consecuencias nefastas de una acción o de una tendencia que hasta ese momento valorábamos positivamente, y esto hace que cambie la inclinación hacia un sentimiento, si no el sentimiento mismo. Pero aparte de este ejemplo u otros que pudiéramos poner, lo que nos interesa es centrarnos en el papel que juega este procedimiento (este ejercicio de la reflexión sobre nuestras pasiones) en los elementos centrales de la filosofía política de Hume. Vamos a ver que sin esa actuación de la razón no puede entenderse ni el origen de la sociedad ni el del gobierno⁸. Necesitamos por tanto exponer el análisis que nuestro autor realiza de la sociedad. Este está condicionado por su concepción de la naturaleza humana y por dos circunstancias que encuentra en los objetos externos, sean estos naturales o artificiales.

En cuanto a la naturaleza humana hay que decir desde el principio que Hume no piensa que seamos completamente egoístas. Por el contrario, en la *Investigación sobre los principios de la moral* observa que

⁶ TNH 2, 3, 3, 361.

⁷ Vd. TNH, 3, 3, 2, 521; pero es importante tomar en consideración cómo continúa el pasaje.

⁸ Como una introducción a la teoría de la sociedad de Hume me permito recomendar mi ensayo "David Hume, liberalismo y cosmopolitismo", en López Sastre y Sanfélix Vidarte (Eds.), (2010, 85-99). Por otra parte, tres exposiciones muy buenas del conjunto de su pensamiento político (con énfasis en cada caso muy diferente) son Forbes (1975), Miller (1981), y Stewart (1973).

en nuestro pecho se ha infundido cierta benevolencia, por pequeña que sea; alguna chispa de amistad por la especie humana; ... alguna partícula de la paloma forma parte de nuestra constitución, junto con los elementos del lobo y la serpiente. Supongamos que esos sentimientos generosos son muy débiles; que sean insuficientes para mover incluso una mano o un dedo de nuestro cuerpo; todavía deben dirigir las determinaciones de nuestro espíritu, y, cuando todo lo demás es igual, producir una fría preferencia por lo que es útil y sirve para algo a la humanidad sobre lo que resulta pernicioso y peligroso⁹.

El problema es que esta preocupación por los otros seres humanos, cuando todo lo demás *no* es igual (es decir, cuando nuestros intereses están en juego), no es un principio de acción importante. Dicho de otra forma, no podemos pensar que la moral vaya a ser sin más el cemento de la sociedad. Por el contrario, a la hora de estudiar las bases de la actuación humana hemos de partir del egoísmo y de la generosidad *limitada* de todos los hombres; del hecho de que «cada persona se ama más a sí misma que a los otros» y de que «en su amor por los otros muestra el más grande afecto por sus parientes y conocidos»¹⁰.

En cuanto a los bienes externos están las circunstancias de su escasez y de que pueden transferirse sin sufrir ninguna merma o alteración. Dicho de otra forma, no hay una cantidad suficiente de bienes materiales para satisfacer los deseos y necesidades de todos nosotros; y esto provoca que, en tanto que los bienes que uno posee pueden resultar útiles o placenteros para los demás, cada individuo corra el riesgo de ser privado mediante procedimientos violentos de aquellos objetos que haya adquirido gracias a su esfuerzo o a la suerte.

⁹ Hume (1991), Sección 9, 143. De ahora en adelante citaremos esta obra como IPM, seguido del número de la sección y de la página o páginas correspondientes.

¹⁰ TNH, 3, 2, 2, 425. De acuerdo con Hume un interesante ejemplo de una ley o norma que proporciona la política entendida como ciencia es la siguiente: «Los escritores políticos han establecido como máxima que, al diseñar un sistema de gobierno y establecer los distintos mecanismos de comprobación y control, hay que dar por supuesto que todo individuo es un *bribón*, y que no tiene otra finalidad, en todos sus actos, que el interés privado. Por medio de este interés tenemos que gobernarle y a través de él hacer que, no obstante su avaricia y ambición insaciables, coopere con el bien público». “De la independencia del parlamento”, en Hume (2011), 74. De ahora en adelante citaremos esta edición como *Ensayos*, indicando siempre además el ensayo específico al que nos referimos. Por lo demás, Hume no deja de observar que esta máxima es verdadera en *política*, aunque sea *falsa* de hecho, pues está claro que no se aplica a muchas de las actuaciones privadas de las personas, ni a algunas de alcance público.

He aquí el impedimento principal para la constitución y el mantenimiento de la sociedad. En virtud de la avidez –que Hume caracteriza como insaciable, perpetua y universal– de adquirir bienes para nosotros, nuestros familiares y amigos, surgirán continuos conflictos y enfrentamientos entre los hombres en relación al reparto o posesión de los mismos¹¹.

Luego el libre curso de la avidez de los hombres parece incapacitarlos para la vida social. La anatomía de Hume no parece aquí ser muy diferente de la de Hobbes. Hume afirma textualmente que apenas si existe alguien que no esté influido por la avidez,

y no hay nadie que no tenga razones para temerla cuando obra sin ninguna restricción y da rienda suelta a sus primeros y más naturales movimientos. Así que, en resumen, debemos estimar que las dificultades para el establecimiento de la sociedad serán más o menos grandes según sean las que encontremos al regular o restringir esta pasión¹².

Pues bien, ¿cómo puede establecerse la sociedad si requiere la restricción de esta pasión? Lo primero es que seamos muy conscientes de las ventajas del establecimiento de la sociedad. Esta resulta necesaria para la satisfacción de las pasiones humanas, pues en los hombres, considerados como meros individuos aislados, existe una enorme desproporción entre el gran número de sus necesidades y deseos y el carácter limitado de los dones naturales de que disponen para satisfacerlos¹³. Es justamente la sociedad la llamada a remediar esta desproporción. Gracias a la sociedad obtenemos tres grandes ventajas:

1. Incrementa nuestro *poder* al permitir la unión de la fuerza de diferentes individuos en la realización de un mismo proyecto.
2. Aumenta nuestra *habilidad* en tanto que, mediante la división del trabajo, hace posible la especialización de cada persona en una tarea determinada.
3. Por último, y en función de la *ayuda mutua* que dentro de ella pueden prestarse los hombres, nos ofrece *seguridad* contra los avatares de la

¹¹ Vd. TNH, 3, 2, 2, 429.

¹² TNH, 3, 2 2, 429.

¹³ Recordemos que una de las quejas de Hume en sus *Diálogos sobre la religión natural* en contra del argumento del designio es que una deidad que verdaderamente se preocupara de nosotros nos habría dado una propensión más grande al trabajo y una mayor energía mental. Vd. Hume (1974, 176-177).

fortuna y los accidentes de la vida. Una vez que entramos en la vida social es bastante fácil adquirir el hábito de ayudar a los demás¹⁴.

A este nivel no deberíamos dudar de la corrección del planteamiento de Hume sobre las ventajas de la vida social. Solo la cooperación nos permite construir grandes puentes o barcos, desecar zonas pantanosas, etc. Y es solo en tanto que vivimos en sociedad que podemos tener la expectativa de intercambiar los productos de nuestro trabajo por aquellos que hayan creado otras personas. Algo que nos permite especializarnos en un trabajo específico e incrementar extraordinariamente nuestra habilidad en el mismo. Como las otras personas también incrementan su habilidad en su trabajo, el resultado global es el aumento de la productividad general, algo de lo que todos nos beneficiamos. Y, por último, si puedo esperar la ayuda de otras personas es porque la cooperación y el intercambio les han acostumbrado a tratar conmigo.

Vistas las ventajas que nos proporciona la sociedad, la situación del hombre no deja de ser paradójica. Si, por un lado, necesita de la sociedad para satisfacer sus deseos, no es menos cierto que el ímpetu natural de su avidez hemos visto que la hace imposible. Afortunadamente, sostiene Hume, la naturaleza proporciona un remedio para esta situación en el juicio y en el entendimiento. Cuando los hombres observan que la principal perturbación de la vida social (hasta el punto de que la violencia del curso incontrolado de nuestra avidez nos llevaría a una condición solitaria) surge de la facilidad con que los bienes externos pueden pasar de una persona a otra sin perder ninguna de sus cualidades, buscan un remedio para esta situación mediante la colocación de estos bienes, tanto como sea posible, al mismo nivel que las ventajas de la mente y del cuerpo. Hume piensa, en efecto, que en circunstancias normales no tememos que nos desposean de nuestras ventajas mentales o corporales, porque ni se trata de cualidades que nos puedan arrebatarse fácilmente ni quien nos prive de su uso obtendrá ningún beneficio¹⁵. En todo caso, ¿cómo podemos evitar que los bienes externos cambien de mano de manera involuntaria? Esto solo puede efectuarse mediante una convención en la que entren todos

¹⁴ Vd. TNH, 3, 2, 2, 424.

¹⁵ Vd. TNH, 3, 2, 2, 425-426. Realmente que otro no pueda usar mis cualidades mentales o corporales no significa que en una situación de competencia no le beneficie privarme de las mismas. En un concurso de belleza o en una competición académica a una persona le puede convenir que no participen otras. A ello hay que añadir, como muy bien ha observado Jame Baillie, que Hume vivía antes de que existiesen los trasplantes de órganos. Véase James Baillie (2000, 168).

los miembros de la sociedad y que conceda estabilidad a la posesión de los mismos:

Yo observo que convendrá para mi interés dejar a otro en la posesión de sus bienes, *con tal que* él actúe de la misma manera conmigo. Él es consciente de un interés similar en la regulación de su conducta. Cuando este sentimiento común de interés es mutuamente expresado y es conocido por ambas partes produce una resolución y conducta correspondientes. Esto puede llamarse de un modo bastante adecuado convención o mutuo acuerdo, aun sin la interposición de una promesa; puesto que las acciones de cada uno de nosotros tienen una referencia a las del otro, y son realizadas bajo el supuesto de que la otra parte se comportará de determinada manera. Dos hombres que manejan los remos de una barca lo hacen por un acuerdo o convención, aunque no se hayan hecho ninguna promesa. Ni se deriva menos de las convenciones humanas la regla referente a la estabilidad de la posesión porque surja gradualmente y adquiera fuerza por una progresión lenta y por nuestra repetida experiencia de los inconvenientes de transgredirla¹⁶.

Lo que la razón nos está diciendo es que al abstenernos de las posesiones de los demás no actuamos, en realidad, en contra de nuestras pasiones, sino todo lo contrario; porque es gracias a esta convención que establecemos que la vida social puede existir, y es gracias a la sociedad que obtenemos más posesiones, y por lo tanto alcanzamos mayor bienestar. En este sentido es evidente que la avidez o deseo de ganancia se frena en un determinado caso o se controla para, *a la larga*, satisfacerse mejor¹⁷. Hume va a observar que en lo concerniente al origen de la sociedad la pregunta no tiene que ver con la bondad o maldad de la naturaleza humana, sino con el grado de nuestra

¹⁶ TNH, 3, 2, 2, 427-428. Hemos modificado ligeramente la traducción de esta edición por la que estamos citando para hacer que corresponda de forma más literal con el original inglés.

¹⁷ Vd. TNH, 3, 2, 2, 429-430. Merece la pena destacar la estrecha analogía de esto con lo que dice Freud acerca de cómo el principio de la realidad –que tiene como función representarnos el mundo exterior- protege, más que destrona, al principio del placer. Porque este principio del placer, luchando ciegamente para obtener una satisfacción inmediata, sin tomar en consideración el poder de las fuerzas externas, conduciría a nuestras vidas al desastre. Por el contrario, al retrasar o desviar la gratificación de nuestros impulsos, al enseñarnos a valorar la seguridad, al hacernos comprender que la alegría y el juego a menudo requieren como su precondition necesaria la fatiga y el trabajo, tenemos éxito en la tarea de sobrevivir y prosperar. El tema está muy bien resumido en las primeras páginas de Marcuse (1968).

sagacidad. Si somos inteligentes nos daremos cuenta de que nos interesa ser sociables, y que esa sociedad que construimos entre todos necesita que respetemos las posesiones de los demás siempre que ellos respeten las nuestras. A este respecto Hume piensa que sí somos inteligentes; eso sí, seres inteligentes motivados por el interés propio.

Pero el establecimiento de este acuerdo referente a la estabilidad de la posesión no sirve para nada mientras no se complemente con algún método que determine qué bienes particulares hemos de respetar como perteneciendo a los demás (es decir, constituyen su propiedad). En efecto, antes de respetar las propiedades de los otros hay que ponerse de acuerdo en cuáles son. ¿Qué criterios podríamos seguir para conferir títulos de propiedad?

Hume se ocupa brevemente de la propuesta de una distribución igualitaria de la propiedad. ¿No hay, acaso, que admitir que siempre que nos apartamos de la igualdad quitamos al pobre una satisfacción más grande que la que proporcionamos al rico? Aun admitiendo esto, Hume va a insistir, sin embargo, en que la historia y el sentido común nos informan de que esta idea de una igualdad perfecta es extremadamente perniciosa para el conjunto de la sociedad. Hume argumentará que los diferentes grados de capacidad y aplicación de las personas acabarían destruyendo la igualdad establecida en un primer momento, y si buscásemos a toda costa mantenerla lo único que conseguiríamos sería la desaparición de todo incentivo para el trabajo, con lo que la sociedad quedaría reducida a la indigencia más extrema¹⁸.

Otra forma posible de distribución de la propiedad sería atender al mérito o la virtud de los individuos (a mayor virtud mayor propiedad) o a su conveniencia (asignar cada objeto a la persona que más lo necesite o que pueda obtener de él un mayor beneficio). Pero Hume argumentará que, debido a la oscuridad propia del tema y a la vanidad y parcialidad de los hombres, parece imposible que se llegue a un acuerdo sobre los diferentes grados de necesidad o niveles de virtud de las personas. Una regla que tomara a cualquiera de estas dos características como fundamento de la distribución de bienes oca-

¹⁸ Vd. IPM, 3, 59-60. Sin embargo aunque es evidente que Hume no defendía una igualdad total, en uno de sus ensayos afirma: "En la medida de lo posible, toda persona debería disfrutar del fruto de su trabajo, de una plena cobertura de todas sus necesidades y de muchas de las comodidades de la vida. Nadie puede dudar de que esta igualdad es la más apropiada a la naturaleza humana", en "Del comercio", *Ensayos*, 250. Actualizando y desarrollando su planteamiento podríamos defender que las desigualdades tienen su sentido, pero deben empezar a partir de un determinado punto o nivel. No desde el suelo sino desde una red de seguridad que garantice determinados elementos básicos para una vida satisfactoria o lograda.

sionaría todo tipo de disputas y enfrentamientos, y consiguientemente sería incompatible con la paz y la seguridad que requieren las sociedades¹⁹.

Excluidos estos principios, Hume va a insistir en que las leyes de asociación de la mente (contigüidad y causalidad) pueden proporcionar criterios adecuados. Reflexiones como que consideremos propiedad de una persona los objetos que ya posea (es decir, los que tenga físicamente al lado o a su alcance) antes de entrar en sociedad; los que haya descubierto u ocupado en primer lugar; los que lleve poseyendo mucho tiempo; y, una vez que ya exista la institución de la propiedad basada en los criterios anteriores, que uno se convierta en propietario de los objetos que sean efectos de cosas que ya son de su propiedad (como los frutos de los árboles que sean suyos); que las personas (entendidas aquí como efectos) hereden las propiedades de sus padres (pues estos son su causa), ... todas estas son consideraciones que pueden funcionar a la hora de llegar a un acuerdo. En todo caso, más allá de permitir que nos convenzamos de que las sociedades necesitan un fuerte consenso sobre qué haya de considerarse como propiedad de sus miembros, el tema no necesita preocuparnos aquí²⁰. Diríamos que las reglas de propiedad son como las normas de circulación. Realmente no es importante que se conduzca por la derecha o por la izquierda, pero sí es muy importante que se adopte uno de los dos principios y que todo el mundo se atenga al mismo²¹.

Tenemos entonces que la introducción de la institución de la propiedad privada (pues está claro que es una institución social) permite que los hombres se toleren los unos a los otros. Al respetarla la gente decide no interferir con los resultados del trabajo de otras personas o coger las cosas de las que los demás disfrutan. Pero con ser esto importante, es solo un primer paso.

¹⁹ Vd. IPM, 3, 58.

²⁰ Este tema lo he desarrollado algo más en las páginas 113-125 de López Sastre (2015). En este sentido todo lo que estoy exponiendo aquí tiene mucho de resumen de lo allí tratado. Quizá no habría que insistir mucho en este aspecto del pensamiento de Hume si no fuera porque se ha sostenido que bajo la apariencia de estar hablando de una naturaleza humana universal (y por lo tanto de los requisitos de cualquier sociedad) Hume estaría presentando el orden social que representaban los terratenientes británicos del momento. Esta consideración puede verse, por ejemplo, en MacIntyre (1988, 295). Nada más lejos de la verdad. La teoría de Hume puede acoger múltiples determinaciones sobre lo que constituya la propiedad de las personas, incluyendo, por poner un ejemplo, un principio como el de "La tierra para quien la trabaja", porque tendría a su favor las relaciones de causalidad y de contigüidad que la mente percibe: el trabajador es una causa de la productividad del terreno y está de forma más o menos continua en el mismo. Lo importante es que los principios de propiedad que se adopten gocen de consenso. En terminología actual, que se perciban como legítimos por todos o casi todos los miembros de la sociedad.

²¹ Debo esta comparación a Plamenatz (1963, 309).

Un segundo paso es crear un medio por el que su contacto pueda ser mutuamente ventajoso. Ya no se trata solo de tolerar la vida y las actividades de los demás (incluyendo respetar las posesiones que logren a través de la misma), sino de intentar que me sean de algún beneficio. Esto es precisamente lo que consigue la invención de un nuevo principio, el que establece el comercio. Va a denominarse ley de la transferencia de la propiedad por consentimiento. De acuerdo con ella nos afirmamos en la idea de mantener la estabilidad de la posesión *excepto* cuando el propietario consienta en concederla a otra persona, lo que normalmente hará a cambio de algo. Hume piensa que hay que partir de tres hechos:

1. Que las diferentes partes de la Tierra producen bienes distintos.
2. Que diferentes personas están adaptadas por naturaleza (o preparadas por la educación) para realizar actividades diversas; y que alcanzan mayor perfección en cualquier trabajo cuando se limitan al mismo.
3. Que algunas personas poseen una mayor cantidad de un bien que la que pueden utilizar en su provecho, y al mismo tiempo carecen de otros bienes.

Pues bien, si esta es nuestra situación (es decir, dados estos tres supuestos), las ventajas que pueden alcanzarse por medio del intercambio por mutuo acuerdo resultan muy obvias²².

Hay todavía otra ley o principio que puede hacer que el contacto entre los hombres sea aún más ventajoso. Al fin y al cabo, las transferencias de la propiedad por consentimiento (el comercio) solo afectan a bienes concretos y que estén a nuestra disposición (que estén *presentes*, dirá Hume) en el mismo momento del intercambio. En un ejemplo de Hume, una persona no puede transferir la propiedad de una casa particular que esté a veinte leguas de distancia, porque el consentimiento no puede ir acompañado de su entrega efectiva, que es una circunstancia requerida. ¿Cómo podemos, entonces llegar a acuerdos que impliquen la entrega de un bien en el futuro? Y otra pregunta igual de importante, ¿cómo podemos intercambiar no ya bienes, sino servi-

²² Sobre esta regla que establece el comercio véase *Treatise*, 3, 2, 4, 449. Como muy bien lo ha expresado Stewart (1963, p. 118), si el primero de los principios de Hume (la estabilidad de la posesión) confiere a la sociedad el carácter de una asociación de propietarios, el segundo de ellos (la transferencia por consentimiento) la confiere el de un mercado. Esto deja bien claro que para Hume una sociedad no es una familia amplia, no es el entorno destinado a satisfacer nuestras necesidades más íntimas. No es lo que nosotros hoy en día llamaríamos una comunidad.

cios y acciones? Para que comprendamos la magnitud del problema, Hume nos describe una relación típica de falta de cooperación:

Tu cosecha está madura hoy; la mía lo estará mañana. Es ventajoso para ambos que yo trabaje contigo hoy y que tú me ayudes mañana. No siento afecto por ti y sé que tampoco tú lo sientes por mí. Por lo tanto, no me tomaré ninguna molestia por tu causa; y sé que si te ayudara en función de mi propio interés, esperando que tú hicieras lo mismo, me vería decepcionado y que dependería en vano de tu gratitud. Te dejo, entonces, que trabajes solo y tú te comportas conmigo de la misma manera. El tiempo cambia, y ambos perdemos nuestras cosechas por falta de seguridad y confianza mutuas²³.

¿Habría alguna forma de evitar la pérdida de nuestras cosechas? ¿Hay alguna manera de posibilitar la cooperación (con sus múltiples beneficios) entre seres que no se tienen afecto? Intentar corregir el egoísmo humano no es una opción posible. Esto solo podría lograrlo, dirá Hume con ironía, la omnipotencia divina modelando de nuevo la mente humana. Luego, excluida esta opción, el punto de partida inevitable habrá de ser que (como ya hemos visto) solo nos motiva el interés propio. Lo que tiene sentido es ofrecer una dirección nueva a esta pasión natural, enseñar a las personas que pueden satisfacer mejor sus apetitos cuando lo intentan de una manera oblicua y artificial, y no de una forma impetuosa:

Aprendo a prestar un servicio en favor de otro sin sentir por él un cariño real porque preveo que me devolverá mi favor a la espera de otro del mismo género y para mantener la misma correspondencia de buenos oficios conmigo o con los demás. De acuerdo con esto, después de que yo le he servido y se halla en posesión de la ventaja que surge de mi acción es inducido a realizar su parte previendo las consecuencias de negarse a ello²⁴.

Por supuesto, este intercambio egoísta de servicios no excluye los buenos oficios entre las personas o los intercambios que produzca una amistad generosa. Es claro que ayudaré sin ninguna perspectiva de obtener ventaja alguna a las personas que ame; pero es importante distinguir entre esas acciones y el

²³ TNH, 3, 2, 5, 454. También en este caso hemos modificado la traducción.

²⁴ TNH, 3, 2, 5, 455.

comercio interesado; para este último hemos creado unas fórmulas verbales que sirven para dar seguridad a los demás sobre nuestra conducta futura. Estas son las promesas, que aparecen definidas por Hume como

la sanción del comercio interesado entre la humanidad. Cuando un hombre dice que *promete algo* expresa, en efecto, la resolución de realizar algo; y, con esto, haciendo uso de esta *fórmula verbal*, se somete él mismo al castigo de que los demás no tengan otra vez confianza en él en caso de faltar a la palabra²⁵.

La paz y la seguridad de la sociedad (que es como decir su subsistencia) dependen enteramente de estas tres reglas o, como también las denomina Hume, leyes de la justicia. La vida social solo es posible, entonces, gracias a la institución de la propiedad privada, del intercambio por mutuo acuerdo y de las promesas o contratos. Estas tres instituciones –como hemos ido viendo– tienen su origen en el egoísmo de las personas, pero –subraya Hume– generan un sistema que incluyendo el interés de cada individuo, es por supuesto ventajoso para el público (es decir, para todos), aunque sus inventores no tenían ese propósito²⁶. Quizás sea aquí, en esta afirmación tan parecida al pasaje famoso de Adam Smith sobre la mano invisible, donde mejor se muestre el liberalismo de Hume²⁷. Un liberalismo que como hemos ido viendo se basa en una consideración atenta de las pasiones de los hombres. La sociedad se mantiene gracias a que la inteligencia enseña a nuestras pasiones el camino por el que pueden satisfacerse mejor. Sabemos que nuestra avidez por adquirir bienes es insaciable, perpetua y universal y, como observa Hume, la benevolencia hacia los extraños es demasiado débil como para contrapesar su fuerza; y en cuanto a las otras pasiones «más bien inflaman esta avidez», pues observamos que «cuanto más grandes son nuestras posesiones mayor es la capacidad que tenemos de satisfacer todos nuestros apetitos»²⁸. El afán por poseer, por tanto, actúa en to-

²⁵ TNH, 3, 2, 5, 455.

²⁶ Vd. TNH, 3, 2, 6, 461.

²⁷ Vd. para esta comparación Flew (1986, 160), y allí se menciona como precursor el notorio “vicios privados, beneficios públicos” de Mandeville.

²⁸ TNH, 3, 2, 2, 429. Aquí hay que insistir en que Hume separa la cuestión del origen de las leyes de la justicia de la cuestión de su aprobación moral: «*el interés por uno mismo* es el motivo original para el *establecimiento* de la justicia, pero una *simpatía* por el interés *público* es la fuente de la aprobación *moral* que acompaña a esa virtud», TNH, 3, 2, 2, 436. Es decir, si yo apruebo moralmente las leyes de la justicia no es porque me beneficien a mí, sino por su utilidad para el conjunto. Diríamos que el punto de vista desde el que se emiten

dos nosotros, y todos tenemos motivos para temer su actuación no controlada, pues esta desembocaría en una violencia que nos haría preferir una condición solitaria. Si esto no ocurre es gracias a nuestra sagacidad, a una razón que nos dice que manteniendo la vida social tenemos más posibilidades de adquirir esas posesiones que tanto deseamos y disfrutarlas de manera segura. En suma, no nos importa repetirnos, lo importante es que los seres humanos, que actuamos de forma egoísta, seamos egoístas inteligentes. Un egoísta inteligente se dará cuenta de que le conviene respetar a los demás y cooperar con ellos. El mismo egoísmo, que vuelve a los hombres tan molestos los unos para los otros, «tomando una dirección nueva y más conveniente» (y ello gracias a la razón) produce las reglas de la justicia²⁹.

Para terminar de convencernos de lo adecuado de su planteamiento merece la pena considerar cómo Hume observa que las leyes de la justicia desaparecerían si cambiara la situación de los objetos externos o la propia naturaleza humana.

1. Si la escasez fuera sustituida por una abundancia tan plena de todas las cosas que sin ninguna incertidumbre o trabajo pudiéramos disponer de todas las que nuestros apetitos más voraces o nuestra imaginación más exuberante pudieran desear (en suma, si todas las cosas fueran como el aire), parece evidente que la justicia desaparecería o no hubiera surgido³⁰.
2. Si desapareciera el egoísmo, si nos preocupáramos tanto del interés de nuestros congéneres como del nuestro, es igual de claro que la justicia no tendría sentido:

¿Por qué debería obligar a otro mediante un contrato o una promesa a que realizara un acto que me beneficia, cuando sé que ya se siente movido por la inclinación más fuerte a buscar mi felicidad, y que realizará voluntariamente el servicio que deseo; ...? ¿Por qué levantar mojones entre los campos de mi vecino y los míos cuando mi corazón no ha establecido ninguna separación entre nuestros in-

los juicios morales no es el de los intereses del individuo. La moral, por supuesto, también puede ser una fuente de actuación humana. El problema, diríamos, es el de su fuerza cuando se contraponen al interés propio, que sí que es un principio claro de actuación.

²⁹ Vd. TNH, 3, 2, 8, 473.

³⁰ Vd. IPM, 3, 47-48.

tereses, sino que comparte todas sus alegrías y penas con la misma fuerza y vivacidad que si fueran originariamente mías?³¹

3. Y, por último, se nos propone un tercer experimento mental de lo más instructivo, pues muestra (pensamos que muy hobbesianamente) que la base del establecimiento de la justicia es la igualdad:

Si, entremezclada con los hombres, hubiera una clase de criaturas que, a pesar de ser racionales, poseyeran una fuerza tan inferior –tanto corporal como mental- que fueran incapaces de toda resistencia, y nunca pudieran hacernos sentir ante la provocación más extremada los efectos de su resentimiento, creo que la consecuencia necesaria sería que estaríamos obligados por las leyes de la humanidad a tratar con amabilidad a esas criaturas, pero que, hablando con propiedad, no estaríamos sometidos a ninguna restricción de la justicia con respecto a ellas, ni podrían tener ningún derecho o propiedad, que serían exclusivos de sus arbitrarios señores. Nuestra relación con ellos no podría llamarse sociedad, pues esta supone un cierto grado de igualdad, sino dominio absoluto por un lado y obediencia esclava por el otro. Deberían renunciar de inmediato a cualquier cosa que nosotros codiciáramos. El único título por el que conservarían sus posesiones sería nuestro permiso. El único freno por el que podrían controlar nuestra voluntad sin ley sería el recurso a nuestra compasión y bondad³².

En todo caso, convencidos de que nuestra situación no tiene nada que ver con la mencionada en estos casos; convencidos de que los bienes son siempre escasos, de que el interés propio es una fuerza de suprema importancia, y de que todos somos iguales (Hobbes decía que hasta el más débil, apoyándose por ejemplo en la sorpresa, puede matar al más fuerte), la razón nos habla de la conveniencia de la cooperación, del establecimiento de las tres leyes de la justicia mencionadas y de su respeto.

Pero admitiendo que esto es lo que nos dice la razón, modificando con ello la actuación de nuestras pasiones, es seguro que en esta empresa encon-

³¹ IPM, 3, 49.

³² IPM, 3, 55-56. Para Hume esta es la situación de los seres humanos en relación a los animales.

traremos grandes dificultades. Una primera tiene que ver con el hecho de que simplemente muchas veces no percibimos el fuerte interés que nos ata a la observancia de las leyes de la justicia que hemos ido estudiando. Es decir, podemos no ser conscientes de todo lo que Hume ha ido argumentando hasta ahora. Estaríamos ante un fallo de nuestra inteligencia, o como también dice Hume, de nuestra *sagacidad*. Pero también está el problema de que muchas veces no tenemos el vigor mental suficiente para, frente a los encantos y placeres del momento, perseverar en una adherencia firme a un interés que aunque sea mayor, resulta que está lejano. Hume piensa con razón que todo lo que es contiguo en el espacio y en el tiempo actúa con más fuerza que los objetos que están distantes y que se perciben por tanto a una luz más oscura. En suma, igual que podríamos pensar en el placer seguro de fumar en este mismo momento frente a la expectativa lejana de las enfermedades que pueda provocar el consumo de cigarrillos, puedo sentirme tentado a no esforzarme ahora mismo en un trabajo que de manera inmediata solo beneficia a mi vecino. Aunque esté plenamente convencido de que mi actuación no corresponde con mis intereses a largo plazo, puede que esta reflexión no tenga la fuerza suficiente para regular mi conducta, sino que, por el contrario, «cedamos a las sollicitaciones de nuestras pasiones, que hablan siempre a favor de todo lo que es cercano y contiguo». Y Hume continúa:

Esta es la razón de que los hombres obren tan frecuentemente en contradicción con su interés conocido, y en particular que prefieran una pequeña ventaja presente al mantenimiento del orden en la sociedad, que depende tanto de la observancia de la justicia. Las consecuencias de cada violación de la equidad parecen ser muy remotas y no pueden contrarrestar las ventajas inmediatas que pueden ser obtenidas por ella. Sin embargo, no son menos reales por ser remotas, y como todos los hombres se hallan en algún grado sometidos a las mismas debilidades, sucede necesariamente que las violaciones de la equidad deben llegar a ser muy frecuentes en la sociedad y, por este medio, el comercio de los hombres debe volverse muy peligroso e incierto. Tú tienes la misma propensión que yo tengo hacia lo que es contiguo frente a lo que es remoto. Por consiguiente, eres llevado de forma natural a cometer como yo actos de injusticia. Tu ejemplo me empuja en esta dirección por imitación, y también me proporciona una nueva razón para la violación de la equidad, mostrándome que seré la víctima de mi

integridad si solo yo me impongo una severa restricción en medio del libertinaje de los demás³³.

En las últimas frases del texto vemos que aparece un nuevo problema. Ya no es solo que pueda preferir de forma natural lo inmediato a lo lejano, es que la misma disposición en los demás se convierte en un nuevo acicate para mi preferencia. Lo que no hará a su vez sino confirmar o incrementar esa misma preferencia en los demás. Podríamos hablar así de un efecto «bola de nieve», que va incrementando su tamaño según rueda cuesta abajo. En efecto, ser responsable y previsor en medio de un grupo de irresponsables solo atentos a los beneficios del momento no es una estrategia ni atractiva ni seguramente racional.

Tenemos, además, un último problema. El ejemplificado por lo que Hume llama el «*sensible knave*», que podemos traducir como el «bribón inteligente», aquel que conoce perfectamente que sin el respeto por la propiedad ninguna sociedad puede subsistir; y tampoco es que le falte vigor mental (podríamos hablar de fuerza de voluntad) para poner en práctica lo que le dice el juicio. Es que decide romper ese acuerdo siempre que le convenga y esté seguro de que no va a ser descubierto³⁴. Estamos ante el famoso problema del

³³ TNH, 3, 2, 7, 466.

³⁴ Vd. IPM, 9, 155-156. Hume intenta allí mismo una respuesta moral ante este desagradable personaje: observar que si sucumbe a este cálculo estará perdiendo la conciencia de su integridad, experimentará que ante sí mismo su reputación queda manchada; y escribe: «¿Qué pocas cosas son necesarias para satisfacer las *necesidades* de la naturaleza? Y, en lo que respecta al *placer*, ¿qué comparación entre la satisfacción no comprada de la conversación, las relaciones sociales, el estudio, incluso de la salud y de la belleza usuales de la naturaleza; pero sobre todo la reflexión tranquila de la propia conducta; qué comparación digo, entre estas satisfacciones y las diversiones vacías y febriles del lujo y el gasto?», IPM, 9, 157. Tenga o no razón Hume en este cálculo epicúreo de los placeres más importantes en la vida, lo cierto es que resulta poco compatible con la visión de la naturaleza humana que sirve de base a su análisis de la sociedad. Hay aquí una tensión fácil de detectar, lo que no quiere decir que estemos ante una inconsistencia. A nivel moral Hume propone un ideal, algo que puede apreciarse muy bien en su ensayo “De la delicadeza del gusto y la pasión”: «Los filósofos se han esforzado por hacer que la felicidad sea totalmente independiente de todo lo exterior. Este grado de perfección es imposible de *conseguir*. Pero toda persona prudente intentará colocar su felicidad en objetos que dependan principalmente de ella, y eso es algo que no se *consigue* en tal grado por cualesquiera otros medios, sino gracias a la delicadeza de sentimiento. Cuando una persona posee ese talento, es más feliz debido a los placeres de su gusto que debido a aquello que satisface sus apetitos, y un poema o un razonamiento le proporcionan mayor gozo que el lujo más costoso», *Ensayos*, 44-45. Pero la política como ciencia no puede contar solo con los ideales morales, ha de contar con la conducta real de los individuos, y aquí hemos visto que aparece el egoísmo y el deseo de bienes externos. Por eso hay una respuesta política al bribón; y esta, podemos afirmar ya, es fácil de concebir: hacer que en su cálculo (pues estamos presuponiendo que es un

«free-rider» o en castellano «gorrón»; el que se aprovecha de las aportaciones de los demás al bien común sin él contribuir en nada.

Pues bien, ¿cómo podríamos resolver estos problemas? La respuesta de Hume es que necesitamos cambiar las circunstancias y nuestra situación, y hacer que la observancia de las leyes de la justicia sea nuestro interés más inmediato, y su violación el más lejano³⁵. ¿Cómo se realiza este cambio? Gracias a la invención del gobierno: con su acción el gobierno me salva de mí mismo —de mi ignorancia y de mi debilidad o tendencia a preferir la frivolidad inmediata a lo importante pero lejano— o de las acciones perniciosas de los demás. El gobierno hace que mi interés inmediato sea obedecer las reglas de la justicia (que ya sabemos que son mi interés permanente y real) porque sé que si no lo hago seré castigado; y también sé que ese mismo gobierno va a castigar a los demás si no respetan las leyes. Aumenta, en suma, mi protección. Para ello crea un grupo de oficiales (magistrados, legisladores, alguaciles, ...), cuyo interés inmediato es mantener la justicia, concretarla en leyes positivas que la hagan más operativa, y aplicar estas de forma imparcial, pues los individuos no solo tienen la debilidad de preferir lo próximo a lo lejano, sino que también (diríamos hoy que consciente o inconscientemente) son propensos a la parcialidad. Sus pasiones violentas pueden impedirles ver dónde está la equidad. El juez tendrá que recordárselo. Por supuesto, a medio plazo ya no solo es que actúe el miedo al castigo, también a través de la repetida práctica se desarrolla el hábito o costumbre de respetar las leyes³⁶.

cálculo inteligente) entren en consideración dos hechos que por supuesto tienen que darse: la probabilidad alta de ser descubierto y la severidad del castigo que se le impondrá por quebrantar las leyes. Se trata de hacer que su egoísmo le indique que tiene que respetar esas leyes.

³⁵ Vd. TNH, 3, 2, 7, 467.

³⁶ Vd. TNH, 3, 2, 3, 457-469. Hay que subrayar que Hume está haciendo un análisis, y no pretende estar ofreciendo una explicación histórica del origen del gobierno. A este nivel histórico sostiene que: «El gobierno comienza de manera más gradual e imperfecta. Es probable que el primer ascendiente que alcanzara un hombre sobre las multitudes empezara en estado de guerra, situación en la que se hace más visible la superioridad en el valor o en la genialidad, en la que más se requieren la unanimidad y el concierto, y en la que se perciben de manera más clara los perniciosos efectos del desorden. La prolongada continuación de ese estado, incidente común entre las tribus salvajes, habituaron a la gente a la sumisión y, si el jefe de la tribu poseía tanto sentido de la equidad como prudencia y valor, pasaba a convertirse, incluso en la paz, en árbitro de todas las diferencias, y podía ir estableciendo gradualmente su autoridad gracias a una mezcla de fuerza y consentimiento. El beneficio de su influencia, al hacerse perceptible, era valorado por la gente, por lo menos por los pacíficos y bien dispuestos y, si su hijo poseía las mismas buenas cualidades, el gobierno progresaba tanto antes hacia la madurez y la perfección, pero seguía estando en una situación de debilidad hasta que el mayor avance en la mejora proporcionaba al magis-

Y ahora viene una pregunta muy importante. Estas mismas *leyes de la justicia* que apoyadas y concretadas por los gobiernos aseguran la vida social, garantizando la paz y promoviendo el progreso, ¿no se aplican igualmente a las relaciones entre las naciones? La respuesta de Hume es matizada. En cierto sentido está claro que sí, porque:

1. Si toda nación soñara con despojar a los miembros de otras sociedades de sus posesiones (invadiendo el país, etc.), nuestra situación en el ámbito internacional sería de una guerra permanente.
2. Si no se contemplara la posibilidad de la transferencia de la propiedad por consentimiento, no habría comercio internacional, con lo que los miembros de los diversos países no podrían beneficiarse de los productos de otros climas y suelos o del desarrollo de otras habilidades.
3. Por último, sin la institución de las promesas no tendrían sentido las alianzas y los tratados, con todo lo que ellos suponen de cooperación y apoyo mutuo.

Luego es extremadamente ventajoso que estas leyes se extiendan al ámbito internacional. Como escribe Hume: «las ventajas de la paz, comercio y auxilio mutuo, nos hacen extender a los diferentes reinos las mismas nociones de justicia que tienen lugar entre los individuos»³⁷. Ahora bien, mientras que las sociedades necesitan del cumplimiento de estas leyes para su misma existencia, las naciones pueden subsistir sin mantener relaciones entre sí. Incluso pueden subsistir en alguna medida, dirá Hume, en una situación de guerra general³⁸. Podríamos pensar, entonces, que nuestra obligación de respetar esas leyes en el ámbito internacional es menor.

Esto es verdad, y Hume lo admite sin mayores problemas, pero también es cierto que en la concepción de la naturaleza humana que Hume nos propone los seres humanos normalmente no queremos solo sobrevivir o subsistir; aspiramos con determinación a progresar; y a este nivel el comercio internacional incrementa las posibilidades de progreso. Hume escribe a este respecto:

trado una remuneración y le permitía conceder recompensas para diversos instrumentos de su administración, e imponer castigos a los refractarios y desobedientes», “Del origen del gobierno”, en *Ensayos*, 72.

³⁷ TNH, 3, 2, 11, 493.

³⁸ Vd. TNH, 3, 2, 11, 569; y IPM, 4, 73.

Mediante las importaciones, el comercio exterior suministra materiales para nuevas manufacturas y, mediante las exportaciones, convierte el trabajo en determinadas mercancías que no podrían consumirse en el interior. En resumen: en un reino con grandes importaciones y exportaciones habrá mayor laboriosidad que en otro que se contenta con sus productos nativos, ... El primero será por lo tanto más poderoso, a la vez que más rico y más feliz³⁹.

La idea de Hume es que cuando se producen y perfeccionan un gran número de bienes para el mercado interno, siempre se encontrarán algunos que pueden exportarse de forma ventajosa. Pero, ¿cómo podrían comprarlas nuestros vecinos si no tienen otras cosas que ofrecernos a cambio? Luego necesitamos que las otras sociedades sean ricas y prósperas para que puedan consumir los productos de nuestro trabajo y nosotros podamos por nuestra parte incrementar nuestra riqueza. De esta manera el crecimiento de la industria de un país contribuye a aumentar el comercio, lo que lleva al crecimiento de la industria de otros países, con lo que aumenta su posibilidad de demandar los bienes del primer país, y por lo tanto facilita el progreso de su industria, y así en un círculo de crecimiento y beneficio mutuo. A este respecto, Hume escribe lo siguiente en un brevísimo ensayo titulado «Of the Jealousy of Trade»:

Nada es más habitual, entre Estados que han conseguido algunos progresos en el comercio, que contemplar con mirada suspicaz los progresos de sus vecinos, considerar rivales a todos los Estados que comercian y dar por supuesto que es imposible que ninguno de ellos florezca si no es a sus expensas. En contraposición a esta opinión estrecha y maligna, me atrevo a afirmar que el aumento de la riqueza y del comercio de una nación, en vez de dañar la riqueza y el comercio de sus vecinos, suele fomentarlos, y que difícilmente puede un Estado llegar muy lejos con su comercio e industria

³⁹ “Del comercio”, en *Ensayos*, p. 249; y en la misma página el texto continúa: «es muy grande el beneficio de exportar lo que es superfluo en el propio país, y lo que no puede venderse en él, a naciones extranjeras cuyo suelo o cuyo clima no es favorable a los productos en cuestión. La gente llega a conocer así los *placeres* del lujo y los *beneficios* del comercio y, una vez que se ha despertado su sentido de lo *delicado* y su *laboriosidad*, ello les lleva a nuevas mejoras en todos los ramos del comercio tanto interior como exterior. Y esta es quizá la principal ventaja que se deriva del comercio con extranjeros». Por lo demás, me he ocupado de algunas de las ideas que aquí expongo en López Sastre (2014, 148-152), y López Sastre (2015, 127-134).

cuando todos los Estados que lo rodean está sumidos en la ignorancia, en la pereza y en la barbarie.

...

Los Estados están en la misma situación que los individuos. Difícilmente podrá ser laboriosa una persona cuyos conciudadanos son ociosos. La riqueza de los distintos miembros de una comunidad contribuye a mi propia riqueza, sea cual fuere la profesión que adopte. Esos otros miembros consumen el producto de mi laboriosidad, y me proporcionan a cambio el producto de la suya⁴⁰.

En el fondo se trata de llevar este razonamiento (la estrategia de la cooperación) a escala internacional, tomando conciencia para ello de las oportunidades que proporciona. Pues cuanto más grande es el mercado más grandes son las posibilidades de especialización. Por no hablar de la importancia de que los descubrimientos científicos o mecánicos de una sociedad lleguen a las demás. Diríamos que también estamos hablando del intercambio de ideas. No solo se trata de importar un producto extranjero, dirá Hume, sino de importar el arte, descubrimiento o invento, que lo ha hecho posible, Por eso hay que denunciar como absurdo el que nos moleste que nuestros vecinos posean esa industria o esa capacidad de inventar: «olvidamos que si no nos hubieran enseñado en primer lugar, actualmente seríamos bárbaros y que, si no siguieran enseñándonos todavía, las artes caerían en un estado de languidez»⁴¹. Pero es que además, como también va a insistir Hume en otro de sus ensayos:

Parece existir una feliz concurrencia de causas en los asuntos humanos que controla el crecimiento del comercio y la riqueza y que evita que se

⁴⁰ “De la suspicacia con respecto al comercio”, en *Ensayos*, 300-301. Su conclusión en el mismo ensayo es un ataque al proteccionismo: «Si triunfaran nuestras políticas malignas y de miras estrechas reduciríamos a las naciones vecinas al mismo estado de indolencia e ignorancia que reina en Marruecos y en la costa de Berbería. Pero ¿qué consecuencias tendría? Pudiera ser que no nos enviasen ninguna mercancía. Que no nos comprasen nada. Nuestro comercio interior languidecería por falta de emulación, ejemplo y transmisión de conocimientos. Y no tardaríamos en caer en la misma situación abyecta a la que los habríamos reducido. No solo en mi condición de hombre, sino también como súbdito británico, me atrevo en consecuencia a implorar que florezca el comercio de Alemania, España, Italia e incluso Francia. Estoy seguro al menos de que Gran Bretaña y todas esas naciones florecerían mejor si sus soberanos y ministros adoptaran unas posturas mutuas menos estrechas y más benevolentes», *Ensayos*, 303. En realidad la motivación de esos ministros no tendría que ser la benevolencia, sino que según el mismo Hume bastaría, como estamos viendo en todo nuestro escrito, con un egoísmo ilustrado por la razón.

⁴¹ “De la suspicacia con respecto al comercio”, en *Ensayos*, 301.

limite por entero a un pueblo, como cabría temer en un principio dadas las ventajas de un comercio establecido. Cuando un gobierno ha tomado la delantera a otro en el comercio, le resulta muy difícil al último recuperar el terreno perdido, debido a la superior laboriosidad y destreza en el primer país y a las mayores existencias que poseen sus mercaderes, que les permiten comerciar con márgenes mucho más reducidos. Pero estas ventajas se compensan en alguna medida debido al bajo precio de la mano de obra en los países que no tienen un comercio extenso ni gran abundancia de oro y plata. Los comerciantes van cambiando de plazas, abandonando los países y provincias que ya se han enriquecido y acudiendo a otras atraídos por la baratura de las materias primas y de la mano de obra, hasta que, una vez enriquecidos también estos, se ven también excluidos por las mismas causas. Y podemos observar, en general, que el encarecimiento de todas las cosas, que provoca la abundancia de dinero, es una desventaja que acompaña al comercio establecido, y le pone límites en todos los países, al permitir a los Estados más pobres vender en todos los mercados a menor precio que los ricos⁴².

Es decir, hay una tendencia natural al equilibrio y a la igualdad entre las naciones, que son así vistas como algo parecido a unos vasos comunicantes entre los que se va distribuyendo la riqueza global (siempre, por supuesto, que entren en esas transacciones internacionales).

Luego el comercio exterior aparece como una oportunidad de incrementar la riqueza de las personas o de las naciones, incluyendo a las que en un primer momento pudieran estar más desfavorecidas. ¿Cuál es el efecto de este incremento y difusión de la riqueza en el estilo de vida de las personas? En tanto que muchas novedades provienen de otros países, estas nos llevan a refinar nuestro gusto y sirven de estímulo a nuestra laboriosidad, pues ya hemos visto que necesitaremos recursos para comprarlas. Para Hume el resultado es la aspiración a un modo de vida más espléndido que el de nuestros antecesores. Aquí hay un pensamiento completamente opuesto al de Rousseau. Si durante mucho tiempo se consideró al lujo como una fuente de corrupción en el gobierno y un vicio, Hume se incluye entre los que intentan probar que el refinamiento en los placeres y comodidades de la vida «tienden más bien al incremento de la laboriosidad, de la civilización y de las artes»⁴³. Y el re-

⁴² “Del dinero”, *Ensayos*, 265-266.

⁴³ IPM, 2, 45.

sultado final es la felicidad, pues esta para Hume (que se muestra aquí como un psicólogo perspicaz) depende de la acción (que tengamos algo que hacer), del placer (que disfrutemos de cosas y experiencias), y de la indolencia (que tengamos la oportunidad de descansar). El tema se desarrolla de la siguiente manera, y el texto es tan importante que merece la pena leerlo dos veces:

En los tiempos en los que florecen la industria y las artes, la gente se mantiene permanentemente ocupada y disfruta, como recompensa, de la propia ocupación, así como de los placeres que son el fruto de su trabajo. La mente cobra nuevo vigor, aumenta sus poderes y facultades y, gracias a la asiduidad en una actividad honesta, satisface sus apetitos naturales e impide que surjan otros antinaturales, que suelen aparecer alimentados por la facilidad y la ociosidad. Si se destierran estas artes de la sociedad, se priva a la gente de la acción y el placer y, al no dejar nada más que la indolencia, se destruye incluso el gusto por ella, que no es nunca agradable sino cuando sucede al trabajo y sirve de recuperación para el pensamiento, agotado por la mucha aplicación y la fatiga⁴⁴.

En suma, es la vida activa y ocupada en una sociedad muy dinámica y en progreso continuo la que nos hace felices. Hume piensa además que la laboriosidad y el desarrollo de las artes mecánicas suelen contribuir al desarrollo de las artes liberales, sin que las unas puedan llevarse a la perfección sin ir acompañadas en alguna medida de las otras. Donde hay tejedores hábiles y constructores de barcos habrá filósofos, políticos y poetas:

No podemos esperar razonablemente que se produzca una pieza de paño perfecta en un país que ignora la astronomía, o donde se descuida la ética. El espíritu de la época afecta a todas las artes. Y las mentes, una vez que han despertado de su letargo y entrado en ebullición, vuelven su atención en todas direcciones y llevan mejoras a todas las artes y las ciencias. La ignorancia profunda queda totalmente desterrada y las personas gozan de los privilegios de las criaturas racionales: pensar tanto como actuar; cultivar los placeres de la mente así como los del cuerpo⁴⁵.

⁴⁴ “Del refinamiento en las artes”, en *Ensayos*, 254.

⁴⁵ “Del refinamiento en las artes”, en *Ensayos*, 255. Dos páginas después vuelve a insistir en el mismo tema: «¿Podemos esperar que modele bien su gobierno un pueblo que no sabe cómo fabricar un torno de hilar o emplear un telar con provecho? Por no mencionar que todas las épocas ignorantes están plagadas de supersticiones que sacan al gobierno de su

A lo que hay que añadir que cuanto más avanzan las artes refinadas, cuanto más activa esté nuestra mente, cuanto más hayamos despertado del letargo que provoca la ignorancia y la falta de novedades,

más sociables se hacen las personas, y no es posible que, cuando están enriquecidas con la ciencia y poseen recursos de conversación, se conformen con la soledad, o vivan distantes de sus conciudadanos, a la manera que es propia de las naciones ignorantes y bárbaras. Se agrupan en ciudades; les encanta recibir y comunicar conocimientos, mostrar su ingenio o su educación, sus gustos en la conversación o en el modo de vivir, en el vestido o en los muebles. La curiosidad atrae al sabio; la vanidad, al insensato, y el placer a ambos. Por doquier se forman clubes y sociedades. Los dos sexos se mezclan de una manera relajada y sociable, y el temperamento de las personas, al igual que su comportamiento, se refinan con rapidez. De tal modo que, además de las mejoras que reciben del conocimiento y de las artes liberales, no es posible que dejen de experimentar un aumento de su humanidad, gracias al hábito mismo de conversar con otros y contribuir al mutuo placer y entretenimiento. Así, *laboriosidad, conocimiento y humanidad* van unidos formando una cadena indisoluble y, tanto la experiencia como la razón consideran que son peculiares de las edades más refinadas, tenidas comúnmente por las de mayor lujo⁴⁶.

A partir de estos textos podemos comprender lo que con propiedad ha de llamarse la filosofía de la historia de Hume. La tesis de que el comercio exterior incrementa la laboriosidad de las personas, la oportunidad de emplear sus energías, lo que a su vez requiere del incremento de los conocimientos que hacen posible la producción de bienes, admitiendo al mismo tiempo que el crecimiento del conocimiento mecánico y el de las artes liberales está relacionado. Todo esto lleva a un aumento del disfrute compartido de los placeres de la vida, de la vida social en suma, en la que las mujeres entran a formar parte. Y, por último, de todo este progreso se sigue un incremento del sentimiento

curso regular y perturban la búsqueda de los intereses y de la felicidad de la gente». Aprovechamos este desprecio que Hume manifiesta aquí hacia las supersticiones para subrayar que su perspectiva es completamente secular. Debemos ser conscientes de que en ningún momento de este análisis de la sociedad y del gobierno hay ninguna referencia a una perspectiva trascendente. La justificación filosófica de esta ausencia (no hay pruebas de la existencia de una divinidad y lo más seguro es que seamos seres finitos, cuya vida termina con la del cuerpo) puede verse resumida en López Sastre (1994).

⁴⁶ “Del refinamiento en las artes”, *Ensayos*, 255.

de humanidad, que es la base de la moralidad (nos volvemos *humanos* según aumenta nuestra interacción placentera y racional con los demás). Dicho de otra forma, la importancia de la moral en las sociedades es un elemento variable. Si comenzó siendo muy escasa o casi nula, puede que con el desarrollo intelectual que requiere el crecimiento de las sociedades, y con el cambio de estilo de vida que ello provoca, cada vez su papel vaya siendo más importante. Y aquí diríamos, ya para acabar, que todo empezó con el esfuerzo (y triunfo) de la razón por servir a nuestra avidez, enseñándonos a preocuparnos de los efectos de sus actos y a calcularlos.

Bibliografía

- Baillie, J. (2000). *Hume on morality*. Londres: Routledge.
- Flew, A. (1986). *David Hume. Philosopher of Moral Science*. Oxford: Basil Blackwell.
- Forbes, D. (1975). *Hume's Philosophical Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fukuyama, F. (1992) *El fin de la Historia y el último hombre*. (Trad. P. Elías). Barcelona: Ed. Planeta.
- Hume, D. (1974). *Historia natural de la religión. Diálogos sobre la religión natural*. (Prólogo a la edición castellana de Javier Sádaba. Traducciones de Angel J. Cappelletti, Horacio López y Miguel A. Quintanilla). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Hume, D. (1991). *Investigación sobre los principios de la moral*. (Edición y traducción de Gerardo López Sastre). Madrid: Espasa Calpe.
- Hume, D. (2011). *Ensayos morales, políticos y literarios*. (Edición, prólogo y notas de Eugene F. Miller. Traducción de Carlos Martín Ramírez). Madrid: Editorial Trotta y Liberty Fund.
- Hume, D. (2012). *Tratado de la naturaleza humana*. (Estudio introductorio por José Luis Tasset. Traducción de Vicente Viqueira actualizada y corregida por José Luis Tasset Carmona y Raquel Díaz Seijas). Madrid: Gredos.
- López Sastre, G. (1994). David Hume, o la reflexión escéptica sobre el mundo religioso. En Manuel Fraijó (Ed.) *Filosofía de la religión. Estudios y textos*: (pp. 159-177). Madrid: Trotta.
- (2010). “David Hume, liberalismo y cosmopolitismo”. En G. López Sastre y V. Sanfélix Vidarte, (Eds.), *Cosmopolitismo y nacionalismo. De la Ilustración al mundo contemporáneo* (pp. 85-99). Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia en Coedición con el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad.

- (2014). Del deseo universal de paz, del comercio como productor de la misma, y del pensamiento de Hume sobre el refinamiento en las artes, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 16 (32), 135-154.
- (2015). *Hume. Cuando saber ser escéptico*. Barcelona: Batiscafo.
- MacIntyre, A (1988): *Whose Justice? Which Rationality?* Londres: Duckworth.
- Marcuse H. (1968). *Eros y civilización*. (Traducción Juan García Ponce). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Miller, D. (1981). *Philosophy and Ideology in Hume's Political Thought*. Oxford: Clarendon Press.
- Plamenatz, J. (1963). *Man and Society. A Critical Examination of Some Important Social and Political Theories from Machiavelli to Marx*. Vol. 1. Londres: Longman.
- Platón (1988). *Diálogos IV. República*. (Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan). Madrid: Gredos.
- Stewart J. B. (1973). *The Moral and Political Philosophy of David Hume*. Westport (Connecticut): Greenwood Press.

Emociones y consecuencias políticas en el pensamiento de Turgot y Ferguson

PALOMA DE LA NUEZ

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

ISABEL WENCES

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

1. Introducción

Desde hace unos años, el giro afectivo que se ha producido en las ciencias sociales ha llegado también a la teoría política y a la historia de las ideas políticas. Sin embargo, no se trata de un paradigma del todo original pues, aunque el pensamiento occidental nunca dejó del todo de lado el componente subjetivo del ser humano, las ramas dominantes de las ciencias sociales sí lo abandonaron.

Generalizando y resumiendo por razones de espacio, la idea dominante sobre este asunto es que desde la Modernidad y sobre todo con Descartes, lo que ha predominado en la historia del pensamiento político occidental ha sido la dicotomía razón/pasión y la tesis de que uno de los motivos que explican la existencia y la legitimación del Estado es la necesidad de domesticar las pasiones; es decir, hay que desactivar o enfriar las pasiones y apartarlas del espacio público. O si no, reconducirlas y convertirlas en intereses -por lo menos las más tranquilas- como el afán de lucro.

Las que no pueden ser domesticadas, las más indómitas, deben reservarse para la esfera privada. La privatización de la emoción se ha justificado también por quienes han pensado siempre que las emociones y las pasiones son propias del mundo femenino, por lo que pensar bien políticamente implica la

supremacía de la razón sobre la pasión a la que se ha considerado, casi siempre, un obstáculo para la libertad, la justicia y la democracia. Sin embargo, el cuestionamiento del modelo racionalista dominante y la recuperación de una idea de razón mucho más ligada a la emoción (en sintonía con lo que enseñan los neurocientíficos), ha provocado un creciente interés por rastrear en la historia del pensamiento político posibles antecedentes.

Si es cierto, como parecen demostrar los experimentos llevados a cabo por la neurociencia y la neuropsicología, que la habilidad humana para deliberar y decidir un curso para la acción se ve mermada en ausencia de sentimientos; es decir, si el razonamiento práctico inevitablemente incorpora sentimientos, entonces hay que explorar las implicaciones que ese descubrimiento tiene para la política práctica y para la teoría política.

En esa mirada al pasado aparecen los pensadores de la Ilustración francesa y, sobre todo, escocesa, pues no en vano algunos de sus representantes adelantaron varias de las ideas e intuiciones de las que se nutre el debate académico actual, como se manifiesta en la obra de Martha Nussbaum o Sharon Krause que apelan respectivamente a Adam Smith o a David Hume¹. Conviene aclarar que la Ilustración francesa no fue tan sumamente racionalista como se suele señalar y que estuvo muy en contacto y muy influida por la Ilustración escocesa, cuyo interés en los sentimientos fue central y que estudió ampliamente la relación entre conocimiento, razón, emoción y moralidad. Precisamente algunas de las mejores aportaciones a la renovación de los estudios de la Ilustración que se está llevando a cabo en los últimos años –como es el caso de la interesante trilogía *The Enlightenment Contested* de Jonathan Israel (2006)– cuestionan esa visión convencional tan extendida.

Esa visión dominante de que la Ilustración y su racionalismo triunfalista son las responsables de que se haya denigrado lo sentimental en política, debe ser matizada, como bien afirma Máiz (2010). No es correcto afirmar que la teoría política ilustrada ha ignorado este tema.

De ahí el interés de recuperar el discurso sobre las emociones en ambas Ilustraciones cuyas semejanzas y diferencias representan muy bien los dos autores de los que trataremos en este capítulo: Adam Ferguson y A.R.J. Turgot. Sobre el primero de ellos, Ramón Máiz ha escrito lo llamativo que resulta el silencio sobre su teoría de las emociones, puesto que el ilustrado escocés de manera «abiertamente crítica con el racionalismo ilustrado dominante ela-

¹ Nos referimos concretamente a los libros: *Emociones políticas* de M. Nussbaum (2014) y a *Civil Passions* de S. Krause (2008).

boró una temprana sociología de las emociones explicativas del orden social, la comunidad y el cambio social». Ferguson consideraba las *passions, moral sentiments, desires and aversions* «no como meros epifenómenos, sino como variables independientes explicativas del orden social, la comunidad y el cambio social, frente a la dominante y unilateral valoración de la racionalidad» (Maiz 2010, 14). Respecto al segundo de estos pensadores, se trata de uno de los máximos representantes de la filosofía ilustrada y liberal en el poder cuya visión del progreso debe mucho a su concepción de las pasiones humanas. Su vinculación a la Fisiocracia y sus ideas filosóficas hacen de su teoría económica toda una teoría de la sociedad humana en la que esas pasiones juegan un importante papel.

Adam Ferguson (1723-1816) ha sido descrito como «uno de los más grandes en la historia de la cultura europea» (Broadie 2001, 5). Nació en Logierait, Perthshire, Escocia, el 20 de junio de 1723, cuatro años antes del nacimiento de Turgot. Estudió teología en la Universidad de Edimburgo y ahí tuvo la oportunidad de verse inmerso en una efervescente atmósfera intelectual y convivir con una elite estudiantil que con el tiempo llegaría a tener en Escocia una considerable influencia social y política. Años más tarde, pasó a ocupar un puesto como profesor de Filosofía natural en esa misma Universidad y, tiempo después –1764–, logró la cátedra de Filosofía Moral. Su *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil* es considerado como una «de las mejores obras de la Ilustración escocesa» (Keane 1988, 41) y algunos lo han calificado como «un relevante, estimulante y provocativo trabajo que irradia una inesperada luz sobre aspectos de nuestra actual sociedad capitalista» (Daiches 1996, 24).

Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781), miembro de una ilustre familia de la nobleza de toga con una gran tradición de servicio a la Corona, dejó joven la carrera religiosa a la que le había destinado su padre para preparar su carrera al servicio del Estado. De hecho, fue Intendente de la Generalidad de Limoges trece años, aunque el culmen de su *cursus honorum* llegaría con su nombramiento como Controlador General del Reino (lo que sería en la actualidad el Ministro de Finanzas), en 1774, por orden de Luis XVI. Sin embargo, todas sus esperanzas de reformar las finanzas, la administración o la educación que había venido preparando y explicando en sus escritos (como sus célebres *Reflexiones sobre la formación y distribución de las riquezas* de 1766), se vieron frustradas por su pronto despido apenas dos años después de su nombramiento. Nunca más volvería a servir en la Administración, pero

siguió estudiando y escribiendo —como había hecho siempre— hasta que, a los 50 años de edad, murió en el París en el que había nacido.

Ambos autores tienen muchas cosas en común, señaladamente una teoría sobre el progreso humano que no deja fuera, sino todo lo contrario, el papel que los afectos (sentimientos, emociones, pasiones) juegan en el desarrollo de los estadios de la civilización². Lo que trataremos de analizar en este capítulo es su concepción de la naturaleza humana, las causas del progreso, los diferentes estadios por los que van pasando los pueblos y el papel que juegan o deberían jugar las emociones humanas en cada uno de ellos, especialmente en el de la civilización comercial en el que el debate pasión/razón tiene consecuencias políticas y presenta semejanzas interesantes con el debate actual.

2. La idea de progreso y la teoría de los estadios

Uno de los «sujetos-tema» de la investigación realizada por nuestros dos ilustrados es la vida humana; esta, como bien señala David Hume, debía ser «cautelosamente observada», tarea que tanto Ferguson como Turgot llevaron a cabo.

Hutcheson, conocido como el padre de los ilustrados escoceses, manifiesta que para conocer al hombre y el desarrollo de sus ideas es necesario analizar la sociedad, las diferentes formas que esta adquiere y cómo operan en ella los hombres. Por tanto, el estudio del hombre en su contexto social adquiere suma importancia y así lo aprenden los discípulos de Hutcheson quienes, asegura Trevor-Roper, además de ser filósofos morales inquietos por el problema de la virtud, se convierten en historiadores sociales preocupados por el problema del progreso: «Hume, después de su *Tratado sobre la naturaleza humana*, devino historiador de Inglaterra; Ferguson se apartó de la filosofía moral para escribir su *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil*; Adam Smith pasó de su *Teoría de los Sentimientos Morales* a la *Riqueza de las Naciones*. Todas estas obras se preocupaban de los mecanismos sociales del progreso» (Trevor-Roper 1967, 1640). Estos títulos demuestran que la «Ilustración es-

² Conviene señalar desde el principio que en este trabajo usamos indistintamente los términos pasiones, emociones, sentimientos (todos ellos agrupados, a veces, bajo el término “afectos”). Somos conscientes de que existen diferentes definiciones y clasificaciones, pero no es objeto de este ensayo hacer el árbol genealógico de cada uno de estos términos, máxime cuando ni siquiera hay acuerdo entre los especialistas.

cocesa estuvo dominada por el intento de entender y promover el progreso de la sociedad, específicamente el crecimiento y los cambios culturales que tuvieron lugar gracias al progreso moral y económico (...) y que estimularon el vaivén del desarrollo económico escocés» (Horne 1990, 73)³. Gran parte de esta inquietud puede explicarse de cara al impacto generado por la unión de Escocia con Inglaterra, una unión que incitó a los individuos, tanto de Inglaterra como de Escocia, a desarrollar su agricultura y a trabajar para el comercio y que llevó a los filósofos de la Ilustración escocesa a reflexionar sobre el camino por el que había transcurrido la humanidad hasta la llegada de la sociedad comercial, que para ellos era la sociedad civilizada, y sus consecuencias políticas y morales (Wences 2009).

Algo parecido ocurre con Turgot, de cuya teoría sobre el progreso humano se ha escrito que se corresponde con los cambios y las nuevas circunstancias de su época, como fueron el rápido progreso económico, la aparición de una nueva clase de empresarios capitalistas o la vertiginosa transformación de la vida económica y social de algunas provincias avanzadas del norte de Francia provocada por profundos cambios en las técnicas económicas (Meek 1981, 116). Sin embargo, aunque el pensador francés consideraba que la Francia de su época estaba en camino hacia la futura sociedad comercial (la auténticamente civilizada), no había llegado aún esa etapa del desarrollo histórico.

Turgot conocía bien el pensamiento de los ilustrados escoceses (como Adam Smith o David Hume) a los que lee y cita ya desde sus años de estudiante. Quizás por eso también su teoría económica era una teoría de la sociedad en la que las pasiones humanas jugaban un papel relevante, aparte del hecho de que, como era corriente en su época, combinaba la reflexión económica con la política y la filosófica.

Ferguson y Turgot creían que la historia de la humanidad tiene una progresión natural, espontánea y de carácter universal. De acuerdo con su idea de progreso, la humanidad ha partido de una situación inicial de primitivismo o barbarie a partir de la cual ha ido avanzado y lo seguirá haciendo pese a encontrarse con regresiones y reflujos. Ambos pensadores creían que el pasado tenía una configuración específica que hacía posible pasar de lo inculto a lo cultivado.

Guido Abbatista acierta a sintetizar esta noción ampliamente compartida por los ilustrados cuando expresa que: «De una teoría sobre los orígenes de

³ Para ejemplificar esta afirmación, el autor menciona a la *Society of Improvers in the Knowledge of Agriculture* (fundada en 1720), y la *Edinburgh Society for Encouraging Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture in Scotland* (fundada en 1755).

la humanidad basada en la tesis de la uniformidad en el tiempo y el espacio de las pasiones elementales que guían la actuación del ser humano, se ha extraído por deducción un cuadro evolutivo» (Abbatista 1998, 145). El hombre posee una disposición y una capacidad innata a mejorar su condición, lo que supone el principio del desarrollo de la sociedad. Pero además de esa capacidad, los hombres tienen necesidades similares y facultades semejantes para satisfacerlas. Por tanto, existe una naturaleza humana común caracterizada por un conjunto de disposiciones, necesidades y facultades que permiten explicar las distintas fases del desarrollo social.

La idea de una historia natural permitía a Ferguson y a Turgot conocer las características de las instituciones sociales y políticas y también percibir algunos de sus rasgos definitorios. Estos pensadores creían que en las primeras épocas de la humanidad había usos y costumbres de carácter invariable. Desde esta perspectiva, circunstancias o condiciones similares son la causa de que se produzcan efectos semejantes en las costumbres; lo que Meek desarrolló como la tesis de que las «mismas causas producen los mismos efectos», tanto en el mundo social como en el físico (Meek 1981, 224). Por consiguiente, la similitud de las costumbres de la gente incivilizada resultaba de la existencia de circunstancias similares. Ahora bien, a medida que la humanidad progresaba, sus circunstancias se diversificaban y, por lo mismo, sus costumbres se volvían más complejas. La diversificación y la complejidad son huellas de las sociedades civiles y son correlativos del conocimiento y de las costumbres civilizadas, mientras que la homogeneidad y la simplicidad son los correlativos de la ignorancia y la rudeza, de las sociedades salvajes.

Para analizar el desarrollo histórico de la sociedad, tanto Ferguson como Turgot, eligieron como instrumento analítico grandes etapas que les sirvieron como marco de referencia para explicar heurísticamente el desarrollo social. Cada una de las etapas en cuestión (caza, pastoreo, agricultura y sociedad comercial –civil, civilizada-, o salvajes, bárbaros y civilizados), representa un avance con relación al periodo anterior y cada una de ellas se caracteriza por distintas ideas, lenguaje e instituciones relativas al desarrollo cognitivo, la propiedad, el gobierno y el derecho, y percepciones singulares sobre las costumbres, el modo de subsistencia, la moralidad, la división del trabajo y los rangos, pero también en cada una de ellas las pasiones se manifiestan de forma diferente.

Esta propuesta, que dominó gran parte del pensamiento socioeconómico europeo de la segunda mitad del siglo XVIII, llegó a tener «un significado

crucial en el desarrollo posterior de la economía, la sociología, la antropología y la historiografía hasta nuestros días» (Meek 1981, 2) lo que significó «un paso crucial en la emergencia de la teoría social escocesa» (Pocock 1983, 242). Se conoce como la teoría de los estadios y en su dilucidación tanto Ferguson como Turgot participaron notablemente, si bien en distinta medida y concentrando su atención en terrenos diversos. Ambos acudieron a una u otra versión de esta teoría para explicar lo que el ilustrado escocés denominó, en su segunda parte del *Ensayo*, «La historia de los pueblos incivilizados» y Turgot el *Cuadro filosófico de los progresos sucesivos del espíritu humano* para a partir de ello, dilucidar cómo va transcurriendo el desarrollo social hasta la llegada de la sociedad comercial.

Al analizar los distintos estadios, los ilustrados tuvieron como preocupación central responder a la cuestión de cómo fue y qué camino siguió la transición de una sociedad ruda –salvaje– a una nación civilizada. Varios pueden ser los criterios que sirvan de base para distinguir los estadios y explicar el paso de uno a otro. Uno de ellos, quizás el más conocido, es hacerlo mediante el análisis de la idea del modo de subsistencia y de la propiedad ya que a partir de ambos se construye todo el eje discursivo sobre el desarrollo de la sociedad. Sin embargo, pese a que este es un criterio común de explicación, muchas de las contingencias presentes en las diferentes etapas del desarrollo social del hombre pueden ser de orden social, jurídico, político y también emocional. Esto quiere decir que si el modo de subsistencia condiciona toda la manera de vivir de los hombres, debemos suponer, por tanto, que también condicionan sus afectos. Su explicación sobre los cambios y el progreso tenía como cimiento el mundo empírico y las fuentes antropológicas a las que acudieron les sirvieron de fundamento para demostrar que las consecuencias no intencionadas de los impulsos, sentimientos y pasiones innatos son centrales para explicar el desarrollo de la humanidad.

Las pasiones son la fuente del progreso, así como de la prosperidad y de la seguridad. En un ejercicio de clasificación, Lisa Hill sintetiza algunas de estas pasiones (Hill 2014, 123-124). Por un lado, están las básicas, las del instinto sexual orientadas a la propagación de las especies y las propias de los instintos de supervivencia, florecimiento y prosperidad. Por otro lado, están las pasiones más complejas, entre las cuales podemos mencionar distintas categorías. Primero, el resentimiento o animadversión, la codicia y la envidia de los que no tienen el liderazgo ni gozan de poder. Segundo, la envidia y la avidez que suscitan la búsqueda de excelencia y de riqueza; una a una, estas dos, generan progreso. Tercero, de manera involuntaria el

autointerés da lugar a virtudes comerciales tales como la honradez, la puntualidad, la presteza y la moderación. Cuarto, el afecto de los padres conduce a la formación de la familia y la sociedad. Quinto, los comportamientos gregarios desarrollan, conforme avanza el tiempo, sentimientos nacionalistas a partir de los cuales emergen los Estados soberanos. Sexto, el altruismo de grupo promueve la supervivencia. Séptimo, el progreso moral brota del autointerés y de la ambición, y es una combinación de inquietud, activismo, creatividad y deseo apremiante de mejora. Octavo, el remordimiento opera como una fuente poderosa de control social; el aprecio nos impulsa a cometer actos de autoconsideración y de consideración de los otros que dan lugar a útiles consecuencias sociales. Noveno, nuestro proceder cotidiano confirma nuestra tendencia a vivir bajo normas y costumbres y a preservar el conocimiento adquirido. Décimo, la competencia, la beligerancia y la hostilidad preservan de manera indirecta la cohesión social, aumentan la eficacia política, protegen los derechos y conducen a un Estado organizado, con leyes e instituciones que otorgan seguridad. Undécimo, el conflicto entre las facciones políticas preserva las libertades y si se convierte en catarsis aporta una valiosa salida para los conflictos de grupo. Duodécima y última, el conflicto evita el anquilosamiento social. Todas estas pasiones están presentes en el camino de las sociedades rudas a las sociedades comerciales, pulidas.

En lo que a la teoría de Turgot se refiere, en un principio, los hombres vivían en una especie de estado de naturaleza; eran nómadas, vivían aislados y se dedicaban a la caza. Pero con la cría de animales domésticos se pasó al siguiente estadio en el que se produce más de lo que se consume. Esa situación provoca que haya gentes ociosas que, por eso mismo, tienen más deseos. A la vez, sienten la ambición y la avaricia que favorece el desarrollo de la riqueza y el espíritu de propiedad que dará lugar al siguiente estadio: el de la agricultura, y que es el punto de partida del progreso económico y por ende de la civilización. Los hombres se asientan, se especializan y se divide el trabajo, progresan los conocimientos y se intensifica la desigualdad. En esta fase histórica el móvil por el que se actúa es el propio interés que, junto a otras transformaciones, anuncia la transición hacia la sociedad comercial en la que el individuo goza de una libertad de la que habría carecido en los estadios históricos previos porque, para el francés y para el escocés, la libertad es un principio fundamental.

3. La pasión como motor del progreso

La tesis según la cual para estos ilustrados es la pasión y no la razón la que hace que haya progreso es poco conocida. Tanto Turgot como Ferguson consideran que «pasiones, sentimientos, apetitos, deseos y aversiones no son epifenómenos, sino variables independientes, causas secundarias o eficientes del orden y del progreso, proporcionadas por “Dios” para propósitos benignos» (Hill 2014, 123). Para Turgot, que parte de una concepción de la naturaleza humana en la que la razón no es el atributo principal, son las pasiones –las mismas en todos los hombres– las que rigen su comportamiento. Esta afirmación se apoya en una teoría del conocimiento sensualista muy influida por John Locke y que le lleva a afirmar que la materia y el mundo sensible existen y que son ellas la causa de nuestras sensaciones. Las ideas vienen de los sentidos y en última instancia se reducen a una multitud de sensaciones (calor, ruido, resistencia...). No existe ninguna noción en el entendimiento humano a la que no se haya llegado a través de una sensación, y a la larga son ellas el germen de la razón. Es decir, tanto la razón como las pasiones derivan de las sensaciones. Por ello, son los objetos con sus características propias, presentes o evocados por la imaginación, los que inspiran nuestros sentimientos. «Las imágenes de los objetos nos asaltan desde la cuna» (De la Nuez 2010, 100)⁴. Su presencia es el motivo de nuestros deseos y nuestros temores. Y el deseo no es más que el sentimiento de una necesidad. Por ejemplo, el deseo de saber está fundado en la necesidad que llamamos curiosidad.

Pero gracias a la evolución y el progreso histórico, los pueblos van desarrollando sus ideas y su lenguaje: de las ideas más simples se pasa a las más abstractas y generales, y con el transcurrir del tiempo se va perfeccionando también el arte del razonamiento.

Por otro lado, las pasiones son un principio de acción. El ser humano actúa impulsado por las pasiones, por ejemplo, por los celos, la belicosidad o la ambición; son ellas las que lo mueven a actuar, las que le sacan de su rutina, provocando que los seres humanos pasen de un estadio histórico a otro. Por ejemplo, la ambición empuja a los grandes hombres a crear naciones contribuyendo así al progreso de las luces sin saberlo y sin habérselo propuesto nunca, como también la vanidad y el deseo de gloria contribuyen al refina-

⁴ Esta afirmación aparece en el artículo *Existence* que Turgot publicó en la Enciclopedia, proyecto en el que colaboró durante un tiempo.

miento del gusto y a la perfección de las artes y las ciencias (Turgot, 1998, [1748], 175).

En realidad, los hombres siempre han estado guiados por las pasiones y han actuado sin saber muy bien hacia qué metas se dirigían, porque el progreso no es el resultado de ningún plan consciente ni predeterminado. Ferguson, por ejemplo, señala que los hombres que viven en los estadios salvajes y barbaros no relacionan los actos de amabilidad y de generosidad con la idea del deber, más bien, «actúan por afecto como actúan por apetencia, sin preocuparse por las consecuencias» (Ferguson 2010 [1767], 135).

El mundo se mueve en una buena dirección porque la inclinación natural de los hombres los conduce hacia lo bueno y lo verdadero, aunque haya sido gracias a los «furores» y a las pasiones tumultuosas y peligrosas de los hombres. En realidad, no habría habido progreso si hubiese prevalecido la razón y por eso también ofrece la historia un espectáculo de movimiento permanente, rápido y violento. Un escenario variado de oscilaciones, flujos y reflujos al que solo otorga unidad la idea de progreso, o de perfección de acuerdo con las palabras de Ferguson, que funciona como una especie de ley irreductible que da sentido y unidad a todo.

Como hemos señalado, la historia de la humanidad se va desarrollando a través de una serie de etapas encadenadas unas a otras y que se suceden de forma parecida a como un individuo pasa de la infancia a la madurez, aunque no todos los pueblos lo hacen al mismo tiempo, por lo que simultáneamente pueden convivir en la misma época diferentes edades históricas, aunque lo relevante es que toda la humanidad está vinculada a un solo destino.

Por ejemplo, en el primero de esos estadios, el de los salvajes (los indios de América son el modelo de los escritos de ambos pensadores), los hombres dependen mucho más de la naturaleza, y sus pasiones son más «tumultuosas». El salvaje, subraya Ferguson, «goza de su independencia y de una sociedad cautivadora donde no existen más normas de comportamiento que no sean los dictados del corazón» (Ferguson 2010 [1767], 145). En este estadio están presentes la ambición y la avaricia que les conducen, en muchas ocasiones, a la rapiña y a la conquista; aunque a su vez se ven impulsados o frenados por la pereza y la intemperancia. Lo cual quiere decir que para ambos autores, y a diferencia de lo que sostenía Rousseau, la ambición y la avaricia están en el corazón humano desde el principio, por lo que no pueden ser consecuencia de la civilización. Ahora bien, debe quedar claro que en estas primeras etapas de la sociedad, los hombres no desconocen las «pasiones dulces» como el amor a la familia y la ternura maternal.

Las pasiones violentas que se oponen a la razón también dominan en los tiempos bárbaros, el siguiente estadio histórico. Para el ilustrado escocés, en esta etapa, sigue presente el «carácter turbulento y belicoso», donde la rivalidad, las amenazas del enemigo y la venganza empujan a los hombres al conflicto y la violencia; si bien es verdad que pasa muchos momentos de descanso y suele ser holgazán, no es menos cierto que si encuentra frente a sí un animal de caza «se vuelve audaz e impetuoso, ingenioso y rapaz, y no hay barrera que pueda detener su violencia, ninguna fatiga que pueda mermar su acción» (Ferguson 2010 [1767], 151). La cita anterior da cuenta de que «en la víspera de una batalla, el sentimiento de su valor personal y de su fuerza les inspiraba un ardor sanguinario; más allá de los límites de la moderación, los triunfos los exaltaban tanto como los postraban las adversidades». Sin embargo, «aun en esta situación, el hombre es generoso y hospitalario con los extraños; es amable, afectuoso y gentil en la sociedad doméstica. La amistad y la enemistad son para él términos de la mayor importancia, no se confunde entre los dos: elige su enemigo y escoge su amigo» (Ferguson 2010 [1767], 157 y 151).

Las referencias anteriores muestran que la naturaleza ha puesto sentimientos en el corazón del hombre y que todas las pasiones, dulces o tumultuosas, son naturales y son necesarias. Ahora bien, existen pasiones que fueron útiles en la infancia de la humanidad y que ya no lo son tanto en su etapa de madurez. Es decir, las pasiones dulces se despliegan a medida que la sociedad se perfecciona y, al final, en el estadio comercial, las pasiones tumultuosas parecen haberse pulido.

No obstante, a las pasiones en la sociedad civilizada hay que observarlas detenidamente. Como veremos a continuación, una sociedad civilizada puede caer en la molición y el estancamiento lo que puede llevar, por un lado, a dilatar el avance del conocimiento y de todo progreso ulterior; y, por el otro, a una situación en la que cada vez sea más difícil poner barreras al despotismo⁵.

⁵ Eso cree Turgot que es lo que ocurre en los Estados despóticos orientales, especialmente en China donde la hostilidad al movimiento, la rutina que impide toda innovación más la reglamentación de los conocimientos ha llevado al país a la mediocridad.

4. Pasión y razón en la sociedad comercial civilizada

En la sociedad comercial civilizada las pasiones siguen presentes, pero algunas se atemperan y otras que estaban adormecidas se despiertan. Conviene advertir, además, que es importante que las pasiones sigan presentes; la aspiración de los hombres no es su disolución (amén de que es imposible).

Ferguson señala que si bien es la naturaleza la que provee a los hombres de sentimientos y capacidades, únicamente en la sociedad es donde ellos pueden explayar su fuerza moral y física, practicar la virtud y llevar a cabo una vida íntegra. El escocés sostiene que es en nuestra interacción mutua donde podemos lograr algún reconocimiento de las leyes morales que nos gobiernan. La sociedad es el molde exclusivo de nuestra evolución moral y «únicamente en ella podemos tener la esperanza de descifrar el tejido del firmamento humano» (Ferguson (1973) [1792], vol. I, 268 y ss.)

Ante la pregunta de cómo se manifiestan, entonces, nuestras pasiones y cómo se concilian con el papel de la razón en una sociedad civilizada en la que no desaparecen los afectos, Turgot muestra cierta preocupación porque era muy consciente del daño que producía la represión de los sentimientos. De hecho, como queda de manifiesto en la carta que escribió a Madame de Graffigny a propósito de sus célebres *Lettres d'une Péruvienne* (1747), nuestro autor se lamenta del trato insensible de los padres hacia sus hijos, así como de la costumbre de concertar matrimonios sin amor. Por eso admiraba tanto a Rousseau porque, a pesar de tener visiones tan diferentes de la historia y de la política, siempre reconoció que el ginebrino conocía el corazón humano y que tenía razón en defender la necesidad de seguir los sentimientos naturales. En realidad, coincidía con Rousseau en que la moral necesitaba de los sentimientos. Así, por ejemplo, la sensibilidad hacia el sufrimiento ajeno hace nacer la virtud de la caridad, escribe Turgot a su gran amigo Condorcet (Schelle 1972, vol III., 528).

Está claro también que la amistad y la compasión son sentimientos necesarios para el mantenimiento de la sociedad y que los hombres tienen necesidad de amor. El amor, escribe el ilustrado escocés, «es un sentimiento cuyo objeto está más allá de uno mismo; posee un atributo que llamamos ternura y que nunca puede asociarse a consideraciones de interés. Este afecto, que suscita complacencia y satisfacción (...), es independiente de cualquier suceso exterior» (Ferguson 2010 [1767], 53).

En todos los corazones existe un sentimiento de lo bueno y de lo honesto. El hombre es un ser moral, con sus sentimientos morales y sentido de justicia.

La moral se funda en la naturaleza humana y no varía en función del tiempo y del lugar. No es que la moral sea innata, pero sus principios sí son naturales y el hombre está inclinado a amar la virtud, aunque luego pueda o no hacerlo debido a circunstancias externas, como cuál sea la sociedad en la que vive, las leyes o la educación.

Asimismo, Turgot insiste en varios de sus escritos que, como la naturaleza no deja nada al azar, nuestros sentidos nos fueron dados para nuestra conservación y nuestra dicha. El hombre tiene derecho a ser feliz y esa felicidad tiene mucho que ver con la satisfacción de las necesidades de nuestro corazón y con la virtud que promueve el conocimiento porque, además, recordemos que grabado en nuestro corazón hay un sentimiento de lo bueno, de lo justo y de lo honesto y «no hay dicha en las pasiones condenables» (Turgot 1998 [1748], 176).

También para Ferguson los hombres siguen siendo pasionales cuando llegan a la vida civilizada, pero en el proceso de perfección las pasiones experimentan modificaciones; no podemos olvidar que «si la especie humana es apta para perfeccionar sus hábitos, es la naturaleza la que le otorgó esa posibilidad». La naturaleza humana sigue acompañándose de sus cualidades como son «el amor a la sociedad, la amistad y el afecto público, la elocuencia, la perspicacia y el valor», pero también de sus vicios y debilidades ya que las pasiones vehementes de animosidad siguen presentes. Ahora bien, los apetitos violentos se apaciguan: «La repercusión de la civilización no es inspirar sentimientos de ternura y generosidad, ni otorgar un carácter respetable, sino paliar los eventuales abusos de las pasiones y evitar que una mente que experimenta con fuerza las más loables disposiciones sea presa, a veces, de un brutal instinto y de una violencia incontrolada» (Ferguson 2010 [1767], 143). De esta manera, en la sociedad comercial, «los hombres activos y bravos se convierten en los guardianes de la sociedad y la propia violencia en ellos no es más que el ejercicio de la generosidad y del valor» (Ferguson 2010 [1767], 66).

4.1. Pasión, política y libertad

En el último estadio de la evolución histórica, cuando ve la luz la libertad, no todas las pasiones deben desaparecer o ser reprimidas, si bien es necesario atemperar –sin que eso signifique disolver– las de carácter violento (como la belicosidad), y para ello nuestros ilustrados acuden a diferentes soluciones.

Turgot pone el acento en la educación, la religión y las costumbres; Ferguson lo hace en las leyes, aunque comparte con Turgot la importancia de las costumbres. En donde ambos ilustrados coinciden plenamente es en poner el acento en el compromiso con el bien público.

La respuesta que ofrece Turgot consiste en una «disciplina inteligente» (por ejemplo, para evitar que la pasión por el lujo conduzca a la molicie) y una adecuada educación, ya que a menudo la razón y las leyes son débiles e impotentes frente a las pasiones. Por eso, él parece confiar más en la religión, las costumbres o la educación que en otro tipo de remedios.

Respecto a la religión, su idea del cristianismo no se corresponde con la de la Iglesia Católica de su tiempo, sino más bien con la religión natural que compartían muchos otros ilustrados, significativamente Rousseau. De hecho, su idea de la religión cristiana es que debe ser una religión de amor que rechaza la intolerancia y el fanatismo. El cristianismo, en realidad, es la mejor expresión de la religión natural, pues tiene un fuerte contenido sentimental que reanima la sensibilidad que anida en todo corazón humano.

La aparición del cristianismo supuso una ruptura histórica fundamental. Ha sido un elemento de civilización que ha contribuido al progreso de la humanidad. Provocó una verdadera revolución y corrigió las pasiones humanas al imponer un yugo sobre las mismas, dulcificándolas, moderándolas y atemperándolas a la vez que inspiraba costumbres que favorecieron la justicia y los derechos de la humanidad. La doctrina de Jesucristo actúa en la historia «en medio del tumulto de las pasiones humanas, mezclándose con ellas, dulcificando sus furores, atemperando su acción, siempre subsistente en medio de las revoluciones que estas producen (...), volviendo a los hombres mejores y felices» (Turgot 1991 [1750], 5).

También se ha escrito a menudo que para el pensador francés la Providencia divina está detrás de todos los acontecimientos humanos favoreciendo el progreso, pero lo cierto es que las apelaciones a la misma aparecen sobre todo en su primer discurso sobre las ventajas que el cristianismo ha procurado al género humano cuando aún se preparaba para la carrera religiosa como estudiante de la Sorbona y ya no son frecuentes en sus escritos posteriores.

Ferguson, por su parte, es un deísta moldeado en el estoicismo y para él Dios trabaja para la Providencia General no para la Especial. La Providencia General hace referencia a la acción original de Dios en la creación de la naturaleza; él creó el mundo y lo proveyó de leyes de naturaleza para que se mantuviera en perpetuo movimiento. El mundo y sus componentes se auto-gobiernan y se autoequilibran, por lo que el Creador se retira; es decir, no es

omnisciente ni omnipotente, tampoco interviene ni está en perpetua presencia en los asuntos humanos. Para el ilustrado escocés, el universo es diseñado por el creador de la naturaleza, pero las cosas que suceden en él son consecuencia de las leyes de naturaleza, no de la intervención de Dios. Al igual que los estoicos, Ferguson se aleja del fanatismo, la superstición y de toda creencia religiosa que se basara o incitara el miedo. La «verdadera religión», escribe Ferguson, estriba en «el estudio de la naturaleza» donde existe «una facultad que nos enseña a sustituir los fantasmas que divierten o atemorizan al ignorante por una sabia disposición que opera mediante causas físicas» (Ferguson 2010 [1767], 139).

En este sentido, Turgot era muy crítico con la educación de su tiempo (la mayor parte en manos de la Iglesia) y abogaba por una instrucción pública completamente renovada. Rechazaba la educación de la época no solo por su escasa utilidad, sino por haberse alejado demasiado de la naturaleza. Por un lado, consideraba que era demasiado severa porque no permitía la expresión de afecto y ternura hacia los niños, a los que no había que decirles que fueran virtuosos, sino que debían encontrar placer en serlo; en ser generoso y compasivo. Al contrario de lo que se practicaba en su época, nuestro autor pensaba que había que dejar que se desarrollaran los sentimientos que la naturaleza había colocado en el corazón del hombre. Pero, por otro lado, también ocurre que los prejuicios son resultado de las pasiones de la multitud ignorante y fanática y por eso mismo también la educación debe ser racional y científica y fomentar la tolerancia.

Sin embargo, no solo la educación mejora la sensibilidad moral, sino que nuestro economista pensaba también que la libertad económica era consustancial al progreso y que barrería todos los privilegios y abusos del Antiguo Régimen favoreciendo, entre otras cosas, el mérito, la igualdad y la movilidad social. Es decir, la libertad económica acabaría con la miseria y los abusos que sobre el pobre ejercían los privilegiados del Antiguo Régimen; sobre todo, sobre los campesinos de muchas zonas de Francia que él, como Intendente de Francia durante trece años, había conocido muy bien.

La miseria de estas poblaciones campesinas no era solo material, sino también moral. Al no recibir ninguna educación, el campesino pobre se endurecía y los «sentimientos de la naturaleza están menos vivos en el que entre los hombres de un estado más elevado. El mismo amor es débil entre nuestros campesinos y a menudo se lamentarán mucho más por su vaca que por su mujer o su hijo, porque en sus cálculos pesa más el precio de esa vaca que las privaciones del corazón» (Schelle 1972, vol. III., 528). Es decir, la miseria

material y la ausencia de educación, incide en la sensibilidad moral de las personas y solo en un estadio superior en el que la prosperidad y la educación estén al alcance de todos, pueden los seres humanos ser sensibles a los requerimientos de la naturaleza.

Ferguson vivía en un contexto socioeconómico y político distinto al de Turgot. Él pudo observar con sus ojos la llegada de la sociedad civilizada, a la que él llama sociedad civil, y ser testigo de los resultados y ventajas del reemplazo del viejo orden. El ilustrado escocés confiaba -como también Turgot- en el comercio y creía que las nuevas condiciones que ofrecía su llegada eran beneficiosas para la humanidad. Sin embargo, sí mostró recelos ante algunas de las consecuencias que podría producir su presencia, por ejemplo, en relación al crédito, la intensificación de la división de las profesiones y las artes -más tarde conocida como división del trabajo- y el crecimiento y expansión del lujo, a las que criticó duramente señalándolas como contradicciones del desarrollo de las artes comerciales.

Sin embargo, sus resquemores y su crítica no son similares a las desarrolladas por Bolingbroke o por Rousseau, quienes además de condenar la llegada del lujo, criticar la extensión de la división del trabajo y reprochar la ampliación de la deuda pública, idealizaron un mundo de tipo agrícola en el que el comercio fuese reducido al mínimo y el individuo pudiese vivir su virtud política y militar en plenitud. El escocés tenía claro que se había transitado de un estado de bárbaro desorden a una situación de «paz interna y política regular». El comercio puede corromper el carácter de los hombres, pero sin duda pulió y apaciguó las costumbres bárbaras, como había sostenido Montesquieu; nadie podría poner en duda que la aparición de la sociedad comercial venía acompañada de una fuerza civilizadora. Negar esto es, afirma Hamowy, distorsionar el pensamiento del escocés. Ferguson es sumamente sensible a los efectos nocivos del comercio, pero «no desconfía de la riqueza ni tampoco cree que esta impidiera el desarrollo de la virtud social y de las sociedades libres» (Hamowy 1986, 83) porque considera que «los hombres que viven en paz se lo deben a su afecto y a su consideración mutua, o bien, a los frenos de las leyes». El primero de estos motivos lleva a los hombres a apartarse de la guerra y de la rivalidad, mientras que el segundo «concilia las pretensiones de los hombres con contratos y tratados» (Ferguson 2010 [1767], 211).

La libertad política encuentra en las leyes un punto de apoyo que le ayuda a preservar «el vigor y el celo de un pueblo libre» y a canalizar su atención a los asuntos de la vida política. «Es en la conducción de los asuntos de la sociedad civil», enfatiza el ilustrado escocés, «que los hombres llegan a ejercer

sus más bellos talentos, así como el objeto de sus mejores afecciones» (Ferguson 2010 [1767], 224 y 211). Ferguson sostenía que quien «no toma parte en la defensa de su país no es un ciudadano y no merece ser protegido por las leyes» (Ferguson (1986), 102).

La pasividad política puede ser peligrosa para la libertad. Se ha podido observar, señala el pensador, «que la libertad no está nunca en mayor peligro que cuando valoramos la felicidad nacional por las gracias que un príncipe puede conceder o por la tranquilidad que puede acompañar a una administración equitativa» (Ferguson 2010 [1767], 338). Lo que preocupa al autor del *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil* es la tranquilidad, la actitud pasiva. La inactividad produce despreocupación; alguien que se encuentra muy ocupado en sus asuntos privados deja de lado su «espíritu público», abandona las «virtudes activas» y los habitantes de las naciones comerciales devienen «indignos de esa libertad que son incapaces de conservar» (Ferguson 2010 [1767], 285). Y el efecto más terrible de una apacible indiferencia es que fomenta los vicios, y una situación de este tipo puede conducir despotismo.

También Turgot consideraba necesario que los ciudadanos participaran activamente en la defensa de su patria y, seguramente, fruto de la influencia de los clásicos en la educación que recibían entonces las clases privilegiadas, considera necesaria incluso la creación de una milicia porque la defensa del Estado no puede dejarse en manos de mercenarios, convicción que también compartía Ferguson⁶.

Es sin duda evidente que ambos temían al despotismo. Turgot, a pesar de su estrecha vinculación con los fisiócratas, nunca defendió el despotismo ilustrado ni consideró, como hacían ellos, que China fuera un modelo político a seguir: todo lo contrario. Los hombres no necesitan protectores ni tutores. Él confía en la libertad y afirma que todo su catecismo político se puede reducir a su defensa.

4.2. La pasión por el bien público

Ferguson se alegra del paso de un «estado de violencia y de desorden bárbaro a un estado de paz interna y de estabilidad en sus instituciones políticas», por haber limado las animosidades de los conflictos y «haber sustituido las armas

⁶ La defensa de la milicia popular es una de las ideas más radicales que expuso Turgot en carta al Doctor Price de 1776 sobre las colonias de América.

por la razón y la fuerza de la elocuencia» (Ferguson 2010 [1767], 289). Está claro que las costumbres de las naciones rudas requieren transformaciones y se deben reconducir las pasiones violentas y sanguinarias; una «condición de mayor tranquilidad», acentúa el escocés, «da lugar a muchos alcances afortunados». Sin embargo, si los habitantes de esa nación dejan de «percibir los lazos comunes que los unen a la sociedad», dejan de sentir «entusiasmo» y «afecto por los intereses de su país, entonces esta nación caerá inevitablemente en la situación opuesta. Y al no dejar que persista aquello que incita el espíritu de los hombres al movimiento, esta nación estará muy pronto presa no solo de languidez, sino también de decadencia» (Ferguson 2010 [1767], 282).

Son las pasiones las que han conducido al hombre a las sociedades civilizadas, pero una vez en la sociedad comercial deben enfriarse las pasiones enardecidas, aunque no debe desvanecerse el espíritu que ha llevado al progreso de las artes y del comercio. Con las siguientes palabras lo expresa el escocés: «La ignorancia hace que las mentes rudas se ofusquen en sus pasiones», los hombres «son ardientes, impulsivos e impacientes» pero su «destreza imperfecta» se acompaña también «de un espíritu vigoroso y ardiente que sus descendientes no siempre son capaces de conservar o imitar» (Ferguson 2010 [1767], 277). En la sociedad comercial los hombres no deben perderse por falta de ejercicio, la actitud no puede ser de tranquilidad y pasividad. El hombre es por naturaleza un ser activo que rechaza el reposo ya que, si esta comienza a arraigar en el interior de la condición humana, caer en el despotismo es prácticamente un hecho. Ferguson cree que esta actividad debería ejercitarse a favor de los asuntos públicos, de los asuntos de la comunidad y no confinarse únicamente a disfrutar de la fortuna o a la búsqueda de los objetivos del placer (Wences, 2006).

Si los ciudadanos desean garantizar su libertad deben dedicarse con tesón al servicio público y estar dispuestos «a cargar en sus hombros el peso del gobierno y de la defensa nacional» y a preferir «los deberes de un espíritu liberal a la inercia de la pereza, y a las engañosas esperanzas de una seguridad conseguida mediante la sumisión y el temor» (Ferguson 2010 [1767], 334). Ferguson es un defensor de la virtud política y del amor a la patria, entendiendo por estas cualidades amor a las leyes y a las instituciones que protegen la libertad común. La libertad es la reivindicación de un «espíritu firme y decidido» que posee toda «mente liberal».

Conviene señalar que para Ferguson la benevolencia, a la que considera fuerza de la cohesión social- no solo dispone a las personas a abrazar una conducta cívica, sino que además sienta las bases para que sean felices. En el

Ensayo sobre la historia de la sociedad civil Ferguson sostiene que «puede parecer extraño alegar que el amor y la compasión son los motivos más poderosos del corazón humano» cuando muchas veces, especialmente en los conflictos, lo que prevalecen son los «celos, la envidia y la malicia» (Ferguson 2010 [1767], 79). Pero si se toma en cuenta que el primordial componente de la excelencia, la perfección y la felicidad es la benevolencia, entonces no cabe duda de que las pasiones de consideración por los otros —el amor y la compasión— son capaces de producir «entusiasmo, satisfacción y gozo» (Ferguson 2010 [1767], 79).

En sintonía con lo que afirma el escocés, Turgot considera que una de las pasiones más nobles de un ciudadano es la pasión por el bien público, una pasión que al decir de su amigo Malesherbes, padecía el propio Turgot (*la rage du bien public*). De ahí su afán y trabajo constante, primero como Intendente y luego como Ministro del Rey Luis XVI, por reformar el reino de Francia: sus finanzas, su administración y su educación. Pensaba que uno de los grandes males de su patria, sino el mayor, era la ausencia de espíritu público, y para remediar dicho mal había que educar a los súbditos y convertirlos en ciudadanos. En su *Memoria de las Municipalidades* (Turgot 1972, vol. 4, [1775], 576) incluso propone al Rey, la creación de un Consejo de Instrucción Nacional que se encargue de establecer principios uniformes en todo el Estado que impregnasen todo el sistema educativo y que fomentasen en todas partes el mismo espíritu: el de ser útil a la patria. El resultado sería casi utópico: un pueblo nuevo en el que abundarán las luces y las buenas costumbres.

5. Conclusiones

Frente a la idea generalizada de un Turgot economista sumamente racionalista, nos encontramos con un autor mucho más consciente del papel que juegan las pasiones en la historia y en la sociedad humana. En este sentido se acerca más a la Ilustración escocesa y su énfasis en los sentimientos morales que bien pudo conocer, además, por sus lecturas y contactos con David Hume y Adam Smith, por ejemplo.

Así, aunque pueda parecer sorprendente para un lector habituado a considerar al Ministro de Finanzas como un fiel representante de una Ilustración francesa profundamente cartesiana, Turgot escribe a menudo frases en las que apela al «corazón». En realidad, era mucho más sentimental de lo que pudiera esperarse de un administrador y de un economista, como lo demuestra

el que se declarara admirador de Rousseau, y de hecho «es en las cuestiones relativas a la moral, la educación y la religión donde encontramos una mayor afinidad entre dos pensadores aparentemente tan opuestos; quizás porque los dos tienen mucho de moralistas»⁷ (De la Nuez 2013, 220).

Quizás esa combinación de racionalismo y sensualismo explique en parte que, como han señalado autores como F.E. Manuel, en el sistema teleológico del francés no está bien explicado cómo se pasa de la pasión, o de los elementos irreflexivos de la naturaleza humana a los racionales. Parece que cuanto más cercano está el hombre a la naturaleza más se deja guiar por las pasiones, dulces o violentas, y más alejado está de la razón, mientras que cuanto más progresa, más racional se vuelve y más se aleja del orden natural.

Parece, además, que las pasiones tumultuosas tienden a mitigarse, con lo cual existe el peligro de que la civilización pierda vigor y fuerza. Es decir, la pasión es la que induce al progreso, pero una vez que progresamos habrá algunas pasiones que se mantendrán, aunque habrá otras que jugarán un papel mucho menor, si es que juegan alguno, con lo cual el progreso se podría detener.

La conclusión es, por lo tanto, contradictoria: la pasión hace que la historia avance, pero luego hay que controlarla y someterla a la razón. Sin embargo, si se somete todo a la razón, si solo se permiten las pasiones dulces, entonces la molición y el estancamiento se extenderán por la sociedad. Por eso, encontramos también algunas contradicciones en la idea de que la religión cristiana ha estimulado el progreso y la civilización al frenar las pasiones y dulcificarlas, evitando la guerra y favoreciendo la paz, ya que al mismo tiempo se afirma que las pasiones tumultuosas son necesarias para avanzar en el desenvolvimiento del espíritu humano.

Asimismo, parece que la religión educa moralmente y otorga su consuelo a las clases inferiores de la sociedad y en ese sentido resulta útil, por lo menos mientras el ser humano no sea un individuo plenamente ilustrado. Es decir, que podría deducirse que la religión es también un fenómeno histórico y que a medida que avance el uso de la razón, el conocimiento y el dominio de las pasiones menos necesidad habría de la misma.

Tampoco queda muy claro en la obra de Turgot qué papel juegan las emociones en una sociedad comercial en la que el modo de subsistencia provoca la aparición de un “tipo especial de hombre”: el empresario. Y un tipo espe-

⁷ Los comentarios elogiosos sobre algunas obras del ginebrino aparecen en sendas cartas personales a Condorcet y a David Hume. Vid: De la Nuez (2013, 149).

cial de hombre que no se caracteriza precisamente por su carácter pasional sino, más bien, al contrario: por ser un individuo racional, ahorrador y previsor en oposición al propietario ocioso de tipo feudal que, precisamente por serlo, tiene más pasiones y siente más deseos. Esto es, parece que la ociosidad lleva a dejarse arrastrar por las pasiones mientras que la laboriosidad conduce al dominio de las mismas.

Puede ser que existan también “pasiones mercantiles” y que, de alguna manera, el negociante se convierta en el nuevo ciudadano virtuoso al estilo de lo que defendía J. Tucker, autor al que precisamente Turgot tradujo al francés. Habría así una especie de “humanismo comercial” que ve en el comercio una fuerza civilizadora (como también defendía Montesquieu que tanto influye en el francés y el escocés) que en absoluto sería incompatible con la pasión por el bien común. Por ejemplo, los hombres buscan su propio interés y está bien que así lo hagan, pero no se trata del puro egoísmo sino de un amor *de soi* ilustrado y regulado por la justicia.

Ferguson, por su parte, es consciente de que se encuentra en un momento histórico en el que el papel social de la benevolencia es cuestionado mientras que la legitimidad del correspondiente papel del interés va extendiéndose. Albert Hirschman se ha encargado de demostrar esta coyuntura con profundo acierto: «La creencia en que el interés podría considerarse una motivación dominante en el comportamiento humano provocó gran excitación intelectual» (Hirschman 1978, 55). Pero, pese a que gran parte de la acción humana comienza a explicarse a partir del principio del interés, Ferguson se mantiene firme en la creencia de que las pasiones de consideración de los otros –el amor por la sociedad– predominan sobre las pasiones de consideración propia –ley de la autoconservación–, y por ello cuando el bien público entra en conflicto con el bien privado, es necesario ceder el último en favor del primero (Wences 2006).

En ese sentido se asemeja a la idea del francés de que en esa sociedad capitalista basada en el propio interés, los individuos deben ser simultáneamente buenos ciudadanos movidos por la pasión del bien público, amantes de la patria, solidarios con sus conciudadanos y respetuosos de la justicia. Incluso, hemos visto que entre las pasiones nobles está la del bien común que no tiene por qué desaparecer en la sociedad comercial civilizada, sino al contrario. Pero es cierto que la mejor manera de compaginar la búsqueda legítima del propio interés con esa devoción por la patria no está del todo clara.

Como resultado de su análisis de la teoría de los estadios, Ferguson sostuvo que los órdenes complejos y las instituciones sociales eran el resultado de consecuencias no intencionadas de la acción, una aproximación analítica de

la que sería un célebre precursor, como señalara en su momento F.A. Hayek, aunque también hay referencias parecidas en Turgot. Este acento en un orden espontáneo merece una especial atención porque lleva al escocés a alejarse de la historiografía que dominaba en su época, especialmente las nociones del contrato original y el mito del Sabio Legislador. Para él, el orden social y el progreso son el resultado de un conjunto de procesos generados por la interacción, la costumbre y la experiencia con el mundo, y la construcción y supervivencia de las instituciones sociales y políticas se encuentra influida por los principios constitutivos de afección y animosidad. La alternativa que defiende Ferguson es una teoría de la historia y de la sociedad no cognitiva ni racional, sino dispuesta por las pasiones, que le coloca como un importante antecesor de las explicaciones estructural funcionalistas del desarrollo y del mantenimiento de las condiciones, instituciones y costumbres sociales.

Como ya señalamos en otro lugar, vemos pues que hay pensadores ilustrados que no fijaron su mirada únicamente en la razón, sino que también la orientaron hacia las pasiones y los sentimientos. Los sentimientos se convirtieron en el fundamento de la moral y el origen de las acciones humanas y, apoyándose en tal afirmación, se desarrolló una teoría de la sociedad y de la historia (De la Nuez y Wences 2016). Y, aunque el progreso puede tener un coste porque la naturaleza pierde muchos de sus derechos, una razón verdaderamente ilustrada (que es la que no se aleja de la naturaleza ni rechaza los sentimientos) puede reconstruir aquello que se ha perdido al no vivir ya el hombre en estrecho contacto con ella.

En definitiva, existen varias coincidencias entre lo que estos ilustrados escribieron sobre la razón y la emoción y el debate actual sobre los mismos temas. Así, por ejemplo, la convivencia entre pasión y razón en la que ellos denominaban “sociedad comercial” (semejante a nuestra sociedad capitalista), los tipos de pasiones (cuáles son, para qué sirven, cómo regularlas y educarlas en su caso) y la necesidad de “emocionarse” por los asuntos públicos.

Quizás en un momento histórico en el que la desafección ciudadana respecto a los sistemas democráticos constituye una realidad preocupante, se hace urgente la necesidad de dotar a nuestras democracias de un mayor atractivo para los ciudadanos apelando a algo más que a su razón. La utilidad y la búsqueda del propio interés parecen ahora insuficientes, no solo para comprender el comportamiento político (e incluso económico) de las personas, movimientos e ideologías políticas, sino incluso para llevar a cabo la propia deliberación democrática y la toma de decisiones justas porque a veces las decisiones más difíciles son las que requieren de más sentimientos. Como bien afirma Lisa

Hill, una profunda estudiosa del pensamiento de Adam Ferguson- «son las pasiones, no la razón o la deliberación consciente, las que proporcionan la llave para comprender el complejo y misterioso mundo humano» (Hill 2014, 34).

Sin embargo, la recuperación de las emociones para mejorar nuestras democracias debe plantearse con prudencia para no caer en una exaltación irracional de las pasiones, pues, como ya advirtieron nuestros ilustrados, no se puede obviar la necesidad de cultivarlas, pero tampoco la de educarlas. Parece que, en última instancia, el ciudadano ideal sería una suerte de ilustrado sensible y moderado que trata de conducirse según los dictados de la razón, pero sin olvidar que anidan en él emociones y pasiones que debe conocer y canalizar y dejar fluir según los momentos y las circunstancias⁸.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Ferguson, A. (2010 [1767]). *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil* de Adam Ferguson. Edición, introducción y traducción de Isabel Wences. Madrid: Akal.
- (1973 [1792]). *Principles of Moral and Political Science*, dos volúmenes, prefacio a cargo de Lawrence Castiglione. Nueva York: Ams Press.
- (1986). Of the Separation of Departments, Professions and Tasks resulting from the Progress of Arts in Society. En *The Unpublished Essays of Adam Ferguson*, originales localizados en los Archivos de la Biblioteca de la Universidad de Edimburgo, transcripción y comentarios a cargo de Winifred Philip, vol. 2, Ensayo núm 15.
- Turgot, A.R.J. (2015 [1778]). Carta al doctor Richard Price sobre las constituciones americanas. *Eunomía, Revista en cultura de la legalidad*, 8, 248-253. Obtenido de: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/EUNOM/index> [Consulta: 14 de septiembre de 2017].

⁸ Un ideal muy parecido al de la propuesta de Manuel Arias Maldonado en su libro *La Democracia sentimental* precisamente porque su objetivo declarado consiste en reformular el principio de autonomía para un sujeto post soberano: el “ironista melancólico”; una especie de tipo ideal y modelo normativo cuyas características serían las de un individuo que ya no responde completamente al ideal ilustrado de sujeto autónomo y racional capaz de controlar su vida, pero que no deja de ser un ciudadano sensato, moderadamente escéptico, dotado de una fina ironía que sin renegar de los afectos allí donde sean necesarios, gestiona reflexivamente sus propias pasiones y que, por eso mismo, deja sitio a los afectos sin dejarse dominar por ellos (Arias Maldonado 2016, 341).

- (2009 [1766]). *Reflexiones sobre la formación y distribución de las riquezas, Elogio de Gournay*. Madrid: Unión editorial.
 - (1991 [1750]). Discurso sobre las ventajas que el establecimiento del cristianismo ha procurado al género humano. En G. Mayos Solsona, *Discursos sobre el progreso humano*. Madrid: Tecnos.
 - (1972 [1750]). Mémoire sur les Municipalités. En G. Schele (Ed.), (1972). *Oeuvres de Turgot et documents le concernant, avec Biographie et Notes*, vol. 4, 576, Darmstad: Glashütten im Taunus.
 - (1998 [1748]). Plan de dos discursos acerca de la historia universal. En R.L. Meek (Ed.), *Cuadro filosófico de los progresos del espíritu humano y otros textos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schele, G. (ed.), (1972). *Oeuvres de Turgot et documents le concernant, avec Biographie et Notes*, 5 vols. Darmstad: Glashütten im Taunus.

Bibliografía secundaria

- Abbatista, G. (1998). Voz: Tiempo y espacio. En V. Ferrone y D. Roche (eds.), *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid: Alianza.
- Arias Maldonado, M. (2016). *La democracia sentimental. Política y emociones en el siglo XXI*. Madrid: Página indómita.
- Broadie, A. (2001). *The Scottish Enlightenment*. Edimburgo: Birlinn Ltd.
- Daiches, D. (1996). The Scottish Enlightenment. En D. Daiches, P. Jones y J. Jones (eds.), *The Scottish Enlightenment 1730-1790. A Hotbed of Genius* (pp. 3-41). Edimburgo: The Saltire Society.
- De la Nuez, P. y Wences, I. (2016). El paradójico retorno de las emociones. *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio, 792, 42-58.
- De la Nuez, P. (2013). Turgot, crítico y admirador de Rousseau. En J.L. Hernández y A. Campillo (eds.), *El legado de Rousseau*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2010). Civilizados, bárbaros y salvajes en la teoría del progreso de Turgot. En M.J. Villaverde y G. López Sastre (eds.), *Civilizados y Salvajes*, Madrid: CEPC.
- (2010). *Turgot. El último ilustrado*. Madrid: Unión editorial.
- Hamowy, R. (1986). Progress and Commerce in Anglo-American Thought: The Social Philosophy of Adam Ferguson. *Interpretation*, 14, 61-87.

- Hill, L. (2014). Adam Ferguson's Sociology of Emotion. En D. Lemmings y A. Brooks (eds.), *Emotions and Social Change. Historical and Sociological Perspectives* (pp. 119-137). Nueva York: Routledge.
- Hirschman, A.O. (1978) *Las pasiones y los intereses*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horne, T. (1990). *Property Rights and Society: Political Argument in Britain 1605-1834*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Israel, J. (2006). *The Enlightenment contested*. Oxford: Oxford University Press.
- Keane, J. (1988). Despotism and Democracy. The Origins and Development of the Distinction between Civil Society and the State 1750-1850. En J. Keane (ed.), *Civil Society and the State* (pp. 35-71). Verso: Londres/Nueva York
- Krause, S. (2008). *Civil Passions. Moral Sentiment and Democratic Deliberation*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Máiz, R. (2010). La hazaña de la razón. La exclusión fundamental de las emociones en la teoría política moderna. *Revista de Estudios Políticos*, 149, 11-45.
- Meek, R. L. (1981). *Los orígenes de la ciencia social. El desarrollo de la teoría de los cuatro estadios*. Madrid: Siglo XXI.
- Padgen, A. (2013). *The Enlightenment and why stills matters*. Oxford. Oxford University Press.
- Nussbaum, M. (2014). *Emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?*. Barcelona: Paidós.
- Pocock, J.G.A. (1983). Cambridge Paradigms and Scotch Philosophers: a Study of the Relations between the Civil Humanist and the Civil Jurisprudential Interpretation of Eighteenth-Century Social Thought. En I. Hont y M. Ignatieff (eds.), *Wealth and Virtue. The Shaping of Political Economy in the Scottish Enlightenment* (pp. 235-252). Cambridge: Cambridge University Press.
- Trevor-Roper, H. (1967). The Scottish Enlightenment. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 58, 1635-1658.
- Wences, I. (2006). *Sociedad civil y virtud cívica en Adam Ferguson*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Wences, I. (2009). *Hombre y sociedad en la Ilustración escocesa*. México: Fontamara.

Madame Helvétius y Sophie de Grouchy, impulsoras de la Revolución francesa

RICARDO HURTADO SIMÓ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1. Los salones como espacio revolucionario

Puede resultar extraño, pero en la Francia del último tercio del siglo XVIII, dominada por una férrea monarquía autoritaria y personalista, había bastante espacio para la crítica y el pensamiento libre de control y censura. En concreto, París se había convertido en un hervidero de encuentros y reuniones furtivas (y no tan furtivas) entre los intelectuales más destacados del momento; filósofos, políticos, científicos y personalidades relacionadas con el mundo del arte y la cultura intercambiaban opiniones y tendencias de toda índole. La mayoría de ellos, independientemente de sus afinidades e inclinaciones políticas, compartían la idea de que hacía falta un cambio radical, es más, que ese cambio era necesario y urgente, pues los pilares sobre los que se asentaba Francia estaban corrompidos y obsoletos. Paulatinamente, dichas reuniones fueron impulsadas por mujeres de la burguesía y la nobleza, que serían denominadas *salonnières*, y se focalizaron en lo que se conocen como Salones¹. Destacan pioneras como Madame du Deffard, Madame Lespinasse o Madame Geoffrin; esta última congregaba en el parisino hotel de Saint-Honoré a los intelectuales más influyentes del momento, como Diderot, d'Alembert, Marmontel o Hume. Salones posteriores fueron los liderados por Madame de Staël, a quien nombraremos más tarde en este texto, y el célebre de Madame Roland, que pronto se convirtió en el punto de encuentro de personalidades

¹ A continuación, seguimos los trabajos de Gere Mason (2004); Summer (1898) y De Viguierie (2007).

como Brissot, Pétion, Robespierre y otros líderes del movimiento popular; sin embargo, cuando empezaron a surgir fricciones entre los grupos jacobino y girondino, Roland tomó parte por los segundos, lo que provocó que aquellos que frecuentaban su salón y gozaban de su afecto fueran los principales impulsores de su encarcelamiento y condena a muerte. En la cárcel, escribió *Llamada a la imparcialidad posterior*. Instantes antes de ser guillotinado, pronunció una de las frases más recordadas del movimiento revolucionario francés: «¡Libertad! ¡Cuántos crímenes se cometen en tu nombre!» (De Viguier 2007, 114). Esos lugares, dedicados al diálogo y el libre intercambio de ideas y puntos de vista, pusieron las bases del nacimiento de la opinión pública y la sociedad civil; mujeres como Mme Helvétius y Sophie de Grouchy dieron forma a una racionalidad práctica centrada en cuestiones éticas, políticas, sociales y jurídicas, contribuyendo a crear una plataforma autónoma independiente del poder absoluto de la monarquía:

Se desarrolla en la publicidad burguesa una conciencia política que consigue articular la idea y la exigencia de leyes generales y abstractas contrapuestas al dominio absoluto, y que aprende finalmente a afirmarse a sí misma —es decir, a la opinión pública— como la única fuente legítima de esas leyes (Habermas 1981, 90).

Con la ascensión y posterior consecución del poder por parte del movimiento jacobino, los Salones fueron cerrando, gran parte de los asistentes fueron apresados y ajusticiados y las *salonnières*, instigadoras y parte activa de la caída de Luis XVI, relegadas al silencio. La incipiente opinión pública se vio aplastada por un monstruo que, curiosamente, germinó en esas tertulias liberales e igualitarias. Al mismo tiempo, sus proclamas reivindicativas por la igualdad entre sexos, olvidadas deliberadamente. Las mujeres, ya sea a través de los Salones, o a través de las numerosas huelgas y levantamientos populares, fueron indispensables para que el cambio triunfara pero, una vez logrado, los revolucionarios, especialmente su facción más radical, consideraron oportuno confinarlas de nuevo a sus hogares. Dos de estas mujeres fueron Madame Helvétius y Sophie de Grouchy, intelectuales comprometidas, activistas y amigas que vivieron en primera persona las mieles y las hieles de una Revolución que, poco a poco, les hizo pasar del optimismo a la incertidumbre y, finalmente, a la decepción. Sobre ambas tratará este trabajo.

2. Madame Helvétius: Biografía de «Nuestra Señora de Auteuil»

Una de esas mujeres esenciales para entender cómo el levantamiento popular permitió la caída del Antiguo régimen fue Anne-Catherine de Ligniville, futura Madame Helvétius². Nace en el castillo de Ligniville el 22 de julio de 1722, siete años después del matrimonio de sus padres y siendo la cuarta hija de los dieciocho descendientes que tuvieron. Su familia pertenecía a una alta nobleza venida a menos desde finales del siglo XVII; los Ligniville-d'Autricourt eran una de las cuatro familias que formaban en Lorena, «Los grandes caballos de Lorena». Su padre, Jean Jacques, ostentaba un alto cargo al servicio del duque Leopoldo de Lorena y era capitán de una de sus compañías.

En 1738, como era habitual para las jóvenes de la aristocracia francesa, Madame Helvétius es enviada al convento de la Congregación de Nuestra Señora de Ligny-en-Barrois, en Meuse, donde pasa unos dos años. El objetivo de su estancia en el convento no era otro que adquirir lo que se consideraban los valores propios de su sexo: la preparación para el matrimonio, las virtudes religiosas, la apertura a la trascendencia y la espiritualidad. Como iremos viendo, estos objetivos no se alcanzaron en Madame Helvétius, aunque sí aprendió el amor por la vida sencilla y, sobre todo, por ayudar a los más necesitados, algo que llevó a la práctica en todo momento. En torno a 1740, vuelve con sus padres hasta que, seis años más tarde, se instala en París junto a su tía, Madame de Graffigny, en un apartamento de alquiler en la calle Saint-Hyacinthe, muy cerca de la actual estación de metro *Luxemburgo*. Durante esa época, ambas sobreviven gracias al trabajo de su tía como escritora, que publica en 1747, *Cartas de una peruana* y, en 1750, *Cénie*. La primera de esas obras granjeó a Graffigny gran popularidad y reconocimiento, así como el rechazo de las autoridades eclesiásticas. *Cartas de una peruana*³ es una novela epistolar que sigue muy de cerca la estructura de las *Cartas Persas* del barón de Montesquieu, pero también su trasfondo crítico con las costumbres y tradiciones francesas. En concreto, Graffigny se centra en denunciar la situación de las mujeres francesas, forzadas a vivir en un mundo lleno de reglas y convenciones hechas exclusivamente para el interés de los hombres. Por su contenido y su tono irreverente, se comercializó de manera clandestina y fue añadida al *Index* de libros prohibidos en 1765. Consiguientemente, Madame de Graffigny se ganó pronto el rechazo de la Iglesia pero, al mismo tiempo, el

² Seguimos a Guillois (1897, cap. I).

³ Vd. Graffigny (1836).

favor de los ilustrados que llevaban tiempo denunciando los abusos del poder político y religioso. Por este motivo, el apartamento en el que vivían Madame Helvétius y su tía empezó a ser frecuentado por pensadores como Turgot, Voltaire, Condorcet o Helvétius. El 17 de agosto de 1751, se casa con este último. Helvétius deja su trabajo como funcionario al frente de la administración agrícola por parte del Estado y vive de las rentas que tiene junto con su mujer. Ambos se retiran a la finca que Helvétius había comprado en 1743 en el bosque de Voré, cerca de Chartres, al sudoeste de París, donde pasan unos 8 meses al año. Allí, el matrimonio invertía una parte importante de los ahorros que tenían en ayudar a los más desfavorecidos de la zona, afectados constantemente por las malas cosechas y el hambre. Al respecto, Madame Helvétius obtuvo pronto el reconocimiento y el afecto de los pobres ya que con frecuencia les pagaba las fianzas que tenían que abonar por cazar en propiedades privadas. Durante los meses de verano, el matrimonio se traslada a París, a un hotel situado en la calle Santa Ana que, como homenaje, ahora se llama calle Helvétius. En ese hotel, Madame Helvétius mantenía muchas de las visitas que tenía cuando vivía con su tía y, además, empezó a participar directamente en los asuntos que se trataban. Desde este punto de vista, su marido fue clave para configurar muchas de las inquietudes de nuestra protagonista y futura revolucionaria; él era una persona conocida y respetada por los círculos intelectuales parisinos; los *philosophes* le tenían en gran estima y muy pronto empezaron a valorar también a su esposa. Además de los citados Turgot, Voltaire y Condorcet, Madame Helvétius conoció en esos meses de verano en París a Diderot, d'Alembert, d'Holbach, Raynal, Galiani, Beccaria, Marmontel, Morellet, Duclos, Sant-Lambert, Hume y Schomberg, que se reunían todos los martes para cenar y, posteriormente, debatir sobre asuntos de actualidad política o de filosofía que llamaban «Los Estados Generales del espíritu humano» (Guillois 1897, 13-14 ; la traducción es nuestra).

Al enviudar, Mme Helvétius vivió en un apartamento en la casa de la calle Sainte-Anne, propiedad ahora de su hija mayor, pero el 30 de abril de 1772, invierte parte de la herencia comprando una casa en la Grande Rue de Auteuil⁴ al pintor Quentin de La Tour⁵. La casa, que pronto se convirtió en la residencia de nuestra protagonista y en su Salón, tenía las siguientes

⁴ Actualmente, la casa comprada por Madame Helvétius es un inmueble situado en el número 59 de esa misma calle. Antes fue un hotel y, posteriormente, la Escuela Normal de la Alianza israelita.

⁵ De la Tour fue un retratista rococó que empleaba la técnica de pintura al pastel. Retrató, entre otros, a Voltaire, Rousseau, Luis XV y Madame de Pompadour.

características: un primer nivel cuya planta tenía forma de sierra y una planta superior compuesta por:

[...] un pequeño salón techado en forma de bóveda, con el suelo compuesto por grandes cuadrados de vetas de mármol blanco, artesonado en todo su perímetro y también en altura. [...] A la derecha hay una habitación con chimenea. Está techada con losas de piedra. [...] Por el otro lado del pequeño salón hay un dormitorio con escaparate de alcoba y dos pequeños despachos. [...] Está artesonado en parte. [...] Esa habitación tiene el suelo con losas cuadradas de loza. El techo es abovedado. A continuación, hay un despacho techado también en forma de bóveda con cuadrados de piedra blanca y negra. [...] En ese cuarto hay dos cuellos de cisne en cobrizo que adornan una bañera. [...] Más allá de ese pasaje hay una habitación secundaria con grandes baldosas de mármol [...] con un sillón de carpintería con dos aberturas de adorno (*Archives nationales*, 1748; la traducción es nuestra).

A finales de 1776, llega a París Benjamin Franklin, que se instala en la casa de un aristócrata que apoyaba la causa de la independencia americana. A través de Turgot, conoce la casa de Auteuil, que visita dos o tres veces a la semana. Pronto se hicieron grandes amigos, si bien es cierto que tenemos que descartar la tesis de que Franklin propuso matrimonio a Mme Helvétius⁶. Meses más tarde se añaden a las visitas otros diplomáticos norteamericanos entre los que destaca Thomas Jefferson. Dos años después, a través de Turgot y Roucher, Madame Helvétius recibe en su casa a Pierre Jean Georges Cabanis, de veintiún años. Huérfano de madre desde su niñez, Madame Helvétius lo acoge como si fuera su hijo, máxime porque tenía la misma edad que debía tener uno de sus hijos, que falleció siendo niño. Para nuestra protagonista, la presencia de Cabanis cambió su vida radicalmente, pues él era un joven con ganas de aprender y muy comprometido con la incipiente causa revolucionaria.

A finales de la década de 1780, Mme Helvétius es reconocida como una firme activista y defensora de la caída del Antiguo régimen. El municipio de Auteuil se suma rápidamente a la revuelta popular y la lideresa de su Salón realiza una «contribución patriótica» de 4,500 libras el 25 de abril de 1790

⁶ Vd. American Philosophical Society (1785, 189 (lettre non datée de Mme Helvétius); XLIII, 119 (lettre de Mme Brillon à Franklin du 30 décembre 1785).

que pagará en tres años (Guillois 1897, 75). Durante la etapa siguiente, su Salón, junto con el Salón de las Monedas de Sophie de Grouchy y la casa de Mirabeau, se convierten en los centros de reunión de los principales revolucionarios. Sin embargo, la Revolución francesa gira súbitamente hacia la radicalidad jacobina y pronto muchos de sus impulsores empiezan a ser perseguidos. En este momento, Madame Helvétius transforma su casa en lugar de protección para muchos de ellos, aprovechando sus buenas relaciones con todas las facciones políticas, incluidos los seguidores de Robespierre. Así, protege al matrimonio Sophie de Grouchy-Condorcet, siendo este último perseguido por negarse a votar a favor de la muerte de Luis XVI, y a otro contertulio habitual, Destutt de Tracy, hasta que es apresado. Madame Helvétius pidió su libertad en numerosas ocasiones pero fue en vano. Robespierre declara su Salón «enemigo del pueblo» y el busto erigido a Helvétius en Auteuil es retirado. Desde entonces, su compromiso social y político con la revolución es controlado y censurado.

Tras la caída de Robespierre, durante la última etapa de su vida, suele estar rodeada de niños: sus siete nietos, los hijos de Cabanis, Éliza de Condorcet, la hija de Roucher o el nieto de uno de los editores de las obras de su marido, Ambroise Firmin-Didot, quien en una carta recuerda sus años de infancia junto a Mme Helvétius:

A la hora de su almuerzo, con frecuencia, ella hacía que me acercara a su sofá para recitar alguna de las fábulas de La Fontaine y, rodeada de gatos, distribuía los granos de maíz de un amarillo oro, que siempre adornaban su enorme cuarto. Y en su jardín, las hortensias, los rododendros y otras plantas nuevas, que le regalaban sus amigos, eran cultivadas con cuidado por su jardinero. Para animarme a colaborar, me dejaba, junto a mi hermano menor, un trocito de terreno al final del suyo para que lo preparásemos también (Helvétius 1981, VII; la traducción es nuestra).

2.1. Perfil de una mujer comprometida y progresista

Si bien es cierto que no se conocen de ella escritos que nos permitan establecer un análisis profundo y detallado sobre su pensamiento, los datos biográficos hacen posible construir un retrato bastante aproximado acerca de sus ideas filosóficas y sociales, así como de su posicionamiento político antes,

durante y tras la Revolución francesa. En primer lugar, es preciso romper la tesis que sitúa a Madame Helvétius como una mujer invisible y simple consorte de su marido, como ha sucedido más de una vez con parejas del siglo XVIII (Vahlkamp 1999, 24). Su relación con Helvétius le permitió entrar en contacto con los principales filósofos de su tiempo y, leyendo los escritos de aquel, empezó a tener conocimiento de ideas relacionadas con la gnoseología, la educación y la política. En las décadas de 1750 y 1760, eran habituales los viajes del filósofo a Inglaterra y Holanda y, durante estas prolongadas ausencias, era ella quien dirigía las tertulias y debates en su domicilio parisino. Otro dato concluyente que resalta los posicionamientos de Madame Helvétius es que, tras escribir Helvétius su obra *Del espíritu*, paradigma de una filosofía atea, irreverente y materialista, fueron muchos los amigos y conocidos que le sugirieron frenar su publicación para evitar problemas con las autoridades políticas y religiosas; ante este movimiento, una de las pocas defensoras de la publicación de la obra fue Madame Helvétius quien, además, ayudó a su esposo en la preparación de sus polémicos textos:

Mme Helvétius se consagró enteramente a las dos obras de su marido, *Del espíritu* y *Del hombre, de sus facultades y de su educación* y, gracias a ella, las podemos llamar sus dos obras maestras (Lescure 1884, 376).

Con *Del espíritu* listo para su publicación, se alzaron de nuevo voces críticas, como las de Buffon, para no disgustar al Rey, Condorcet, quien acusaba a su amigo de defender ideas egoístas y Turgot, que consideraba su obra detestable e inmoral porque subrayaba la vanidad y el partidismo por encima de todas las virtudes sociales (Guillois 1897, 18-20). Madame Helvétius recibió presiones de muchos de ellos para que consiguiese la inmediata retractación de su marido. Sin embargo, ella se reafirma en la necesidad de divulgar la obra, hace intervenir a un pariente suyo, el influyente duque de Choiseul e, incluso, escribe a Malesherbes, Jefe de la Oficina de Censura, pidiéndole protección para el filósofo contra los ataques de las autoridades políticas y religiosas y, finalmente, sale a la luz. Años más tarde, con su marido ya fallecido, Madame Helvétius será la principal impulsora de la publicación de sus obras completas, en sucesivas ediciones: en 1774 en ocho volúmenes, en 1784 en cinco volúmenes y en 1795 en catorce volúmenes. A esta actitud tan firme y decidida hay que sumarle que, tras enviudar, rechazó la forma de pensar de muchas mujeres de su tiempo quienes, al perder a su marido, se retiraban a un convento o tenían como prioridad dejar a sus hijas «bien casadas»; quería

construir una vida activa, ser una mujer emprendedora e independiente, como sabemos no solo a la luz de su trayectoria, también a través de una conversación que tuvo con Diderot meses después del fallecimiento de Helvétius: «Yo no soy una esclava» (Diderot, lettre à Sophie Volland du 30 septembre de 1760; la traducción es nuestra).

Un segundo aspecto decisivo que nos permite situar a Madame Helvétius dentro del conjunto de *salonnières* y, principalmente, ubicarla con una actitud intelectual progresista y comprometida con la revolución, es su distanciamiento respecto a ciertas tesis de Helvétius. Con lo dicho hasta ahora, podríamos pensar que su pensamiento es una mera copia del de su marido, que el filósofo es él y ella, solo una consorte de lujo a su servicio. Ahora bien, si hay un tema en el que se observa en Madame Helvétius un posicionamiento personal, es en la cuestión en torno a la esclavitud. La esclavitud de los negros era uno de los temas más candentes desde mediados del siglo XVIII⁷; pensadores como Rousseau y Condorcet se habían posicionado claramente en contra y rechazaban las formas en las que los esclavos obtenían azúcar en las plantaciones americanas que, posteriormente, disfrutaban la burguesía y la aristocracia francesa. Dos autores que también trataron el tema fueron Voltaire y Helvétius (McPhee 2003, 39), aunque con notables contradicciones en sus tesis. Por su parte, Voltaire criticó que el azúcar tuviera en su esencia la sangre de las manos de los esclavos; así, en *Cándido*⁸, denuncia la esclavitud de los negros pero no se detiene a analizar sus causas ni el uso perverso que los países europeos hacen de ella. Esta línea argumentativa, que realiza una crítica tibia que se acerca incluso a una justificación moral, se confirma en el siguiente fragmento de su *Ensayo sobre las costumbres*:

Solo compramos esclavos domésticos en las zonas del África negra. Y nos reprochamos este comercio. Un pueblo que trafica con sus hijos es todavía más condenable que quien los compra. Este negocio demuestra nuestra superioridad: el que se da un dueño ha nacido para tenerlo (Voltaire 1875, 180; la traducción es nuestra).

Helvétius, considerado habitualmente uno de los más firmes detractores de la esclavitud, se mueve, sin embargo, en una ambivalencia similar a la de Voltaire. En *Del espíritu*, define la esclavitud como un concepto político y no

⁷ Vd. Blackburb (1988).

⁸ Vd. Voltaire (1989, 104-110).

racial, ya que lo entiende como la sumisión de un grupo de personas frente al poder despótico de otra, haciendo una crítica velada al absolutismo monárquico pero obviando el problema del color de piel (Helvétius 2001, 278; la traducción es nuestra). Es en sus notas y comentarios donde se encuentra con más claridad dicha ambivalencia y su postura no abolicionista; reflexionando sobre la producción de azúcar, podemos decir que Helvétius considera el sometimiento de los negros algo endémico que tiene difícil arreglo por lo que es mejor mirar para otro lado: «Apartemos nuestra vista de un espectáculo tan funesto que provoca tanta vergüenza y tanto horror a la humanidad» (Helvétius 1818, 24; la traducción es nuestra). Numerosos son los estudios que justifican esta posición tan fría de Voltaire y de Helvétius incidiendo en que ambos tenían inversiones en plantaciones de azúcar, pero hasta la fecha, no hay datos certeros que lo confirmen. Con estos precedentes, Madame Helvétius bien podría haber dado por buenas las explicaciones de su marido o, simplemente, haberse mantenido al margen de una cuestión tan espinosa. Sabemos que fue uno de los temas que recurrentemente aparecían en el Salón de Auteuil y que, además, le interesaba especialmente por su acentuada sensibilidad hacia las personas más desfavorecidas. Estas inquietudes cristalizan el 19 de febrero de 1788, cuando sus amigos Jacques-Pierre Brissot, Condorcet, de Grouchy y otros intelectuales, fundan la *Sociedad de amigos de los negros*⁹, que criticaba la situación de estos en las colonias francesas y defiende sin ambages la abolición de la esclavitud. Entre los primeros integrantes se encontraba Madame Helvétius, quien en esa época ya había trabado una gran amistad con el matrimonio Condorcet-de Grouchy así como con Mirabeau, todos ellos impulsores de la *Sociedad*. Al mismo tiempo, no podemos pasar por alto sus inquietudes respecto al sistema legislativo vigente durante el Antiguo régimen, asentado en leyes egoístas, perversas y pensadas para favorecer al alto clero, la nobleza y la Corona. En el transcurso de los movimientos iniciados en 1789, el problema principal a juicio de Mme Helvétius era la eliminación radical de todo ese entramado legislativo que se asentaba bajo los pretendidamente inamovibles principios de la tradición, la costumbre y Dios. Desde una perspectiva claramente democrática y republicana, defendió abiertamente, tanto desde su Salón como desde algunas cartas enviadas a amigos personales, la necesidad de redactar una Constitución justa e igual para toda la ciudadanía que acabase con la legitimación legal de una minoría privilegiada (Hurtado Simó 2017, 48).

⁹ Vd. Cahen (1993, 481-511).

2.3. El Salón de Madame Helvétius, ariete revolucionario

Dichas estas premisas, es comprensible que el Salón de Madame Helvétius siempre gozara de vigencia e intentase responder a los problemas que se fueron planteando a nivel social, cultural, filosófico y político. Destacó por su transversalidad en todos los aspectos: contempló el auge y ocaso de los *philosophes*, colaboró con el fin del Antiguo régimen y la creación de la República francesa y, en su última etapa, recibió al influyente grupo de los Ideólogos y vio emerger a la salvífica figura de Napoleón Bonaparte. Además, de los numerosos salones que proliferaron durante la segunda mitad del siglo XVIII en Francia, el de Madame Helvétius fue el único que mantuvo su actividad ininterrumpidamente desde el Antiguo régimen hasta el fin del Terror jacobino¹⁰. Recibió a los grandes impulsores de la Enciclopedia, Diderot, d'Alembert y d'Holbach e, incluso, se convirtió en el lugar de celebración de la logia masónica de los Nueve Hermanos, la más importante del país¹¹.

Al poco tiempo de comprar su casa, ya era frecuentada por políticos, filósofos, religiosos, escritores, músicos y médicos, que se reunían todos los martes desde media tarde hasta altas horas de la madrugada. Varias eran las razones del éxito del Salón de Auteuil. En primer lugar, Madame Helvétius era conocida por su carisma y porque ya lideraba los debates que se organizaban en la casa en la que vivía con su marido. En segundo lugar, Auteuil se encontraba alejado del centro de París y permitía a los contertulios (muchos de ellos vigilados por las autoridades) pasar desapercibidos y escapar del control policial. Asimismo, gozaba del respeto y la amistad de personas variopintas y con inclinaciones ideológicas diferentes, lo cual enriquecía su Salón y facilitaba el debate entre posiciones enfrentadas. Finalmente, mientras que en otros salones la religión era un asunto tabú¹², en casa de Madame Helvétius se trataban todas las inquietudes y temas, sin prejuicios ni límites. Esta pluralidad de cuestiones y de puntos de vista al respecto tenían un nexo: «Nuestros sentimientos comunes eran la libertad, la tolerancia, el horror ante el despotismo y la superstición y el deseo de ver reformados los abusos» (Morellet 1991, 381). Es en ese período de su vida, a saber, último lustro de la década de 1780 y comienzos de la década siguiente, cuando Madame Helvétius em-

¹⁰ Vd. Moravia (1974, 181-191).

¹¹ En esta idea inciden tanto Guillois, Inguenaud, Smith (1999, 2).

¹² Por ejemplo, esto sucedía en dos de los salones más famosos, el de Madame Necker y el de su hija, Madame de Staël.

pieza a asentar unos planteamientos políticos definidos. Paulatinamente, su Salón se llena de defensores del fin del absolutismo de diversa índole: monárquicos constitucionalistas como Mirabeau y Morellet, republicanos moderados como Condorcet y radicales como Cabanis. Junto a estos dos últimos, impulsa un movimiento centrado en reformar el sistema penal con vistas a eliminar la pena capital y la desproporción de ciertas leyes para con los débiles. Al mismo tiempo, en esta confluencia ideológica, «Nuestra Señora de Auteuil», como solía llamarla Benjamin Franklin, se posiciona a favor de la Revolución francesa, tanto es así que, como vimos con anterioridad, participa económicamente e, incluso, rompe su amistad con el padre Morellet, residente en su casa, cuando este empieza a denunciar los desmanes revolucionarios y los ataques al clero (La Prade 1989, 130). Sabemos, en relación con este desencuentro, que Madame Helvétius no tenía especial afinidad con los detractores de la Revolución francesa, ni tampoco con los defensores del clero, como nos revelan sus críticas a Madame de Staël por su ferviente militancia cristiana y por sus acusaciones contra Condorcet (Guillois 1897, 123). Para Madame Helvétius, de Staël es una mujer orgullosa que se mueve buscando únicamente su interés y con claras pretensiones nobiliarias (Roederer 1801, 151). En 1789, con el comienzo del proceso revolucionario, Mme Helvétius reivindica la importancia de elaborar una Constitución justa e igual para toda la ciudadanía que acabase «con la nobleza y el clero, que no quieren que el tercer estado se levante contra la opresión» (Deney, 121). Morellet reitera esta idea en diversas ocasiones: «Nunca Bruto y Casio estuvieron tan en contra de Cesar como ella lo está contra la nobleza y el clero» (*Ibidem*). También, el encargado de asuntos oficiales del Vaticano, en una carta al cardenal de Zelada, indica que:

Ella se enorgullece de reunir en su casa a todos los verdugos de la monarquía; es en su pequeña casa de Auteuil, cerca de París, donde se engendran todas las mociones contra el trono y el altar. Tiene la tienda abierta a todos los agitadores. Es demagoga por locura después de haber sido aristócrata por vanidad (Helvétius, 1998, XIV; la traducción es nuestra).

A partir de 1791, Madame Helvétius orienta su Salón hacia el bando de los girondinos, siendo frecuentado por Condorcet, Sophie de Grouchy o Volney entre otros, lo que demuestra sus afinidades políticas y su posición respecto al desarrollo del proceso revolucionario. En diciembre de 1792, desde que Robespierre decide retirar el busto de Helvétius de un templo erigido en Auteuil

a los «Patriotas de la Revolución», su exaltación patriótica se enfría y decide no salir mucho de su casa, solamente para ir a París a ver a su hija, Mme de Mun, gravemente enferma, o acompañada de aquellos amigos que sí gozaban del beneplácito de los jacobinos. Según Cabanis, en esos momentos, Mme Helvétius siente tristeza y también un enorme sentimiento de culpa por haber empujado a muchos de sus amigos y asistentes a su casa hacia la Revolución¹³. Por suerte, gracias a su carácter y sus amistades en todos los bandos, ella no sufrió ningún tipo de persecución o privación de sus propiedades durante el Terror. A diferencia de otros Salones, como el de Sophie de Grouchy en París, el de Auteuil siguió funcionando, aunque mucho más solitario, ya que la mayoría de los contertulios fueron perseguidos, encarcelados e, incluso, asesinados. Tras la caída de Robespierre, el Salón retomó su actividad buscando una reconstrucción revolucionaria en términos ilustrados: república, libertad, igualdad y fraternidad.

3. Sophie de Grouchy: De la mansión de Meulan a la Revuelta de los Campos de Marte

La trayectoria vital de Sophie de Grouchy (1764-1822) es similar a la de Madame Helvétius. De Grouchy nació en la localidad francesa de Meulan, en el seno de una familia aristócrata. Su padre era paje del Rey Luis XV y su madre, una mujer procedente de la nobleza que impulsó la educación de su hija ya que, pese a sus ideas tradicionales y religiosas, consideraba esencial que las mujeres tuvieran unos conocimientos básicos sobre lenguas, ciencias y artes¹⁴. Así, Sophie de Grouchy estudió durante su infancia y adolescencia latín, griego, inglés, música y pintura. Desde muy pronto llamó la atención de sus preceptores, que la definían como una joven inteligente, trabajadora e interesada por las cuestiones relacionadas con la filosofía, la belleza y la literatura. Al igual que sucedió con Mme Helvétius, es enviada a un convento, en su caso, tres meses al de Neuville Les Dammes, donde llevaba una vida extremadamente austera y rutinaria de ayunos, misas y actos litúrgicos que la condujeron a iniciarse en la lectura a escondidas de obras de Rousseau, Voltaire, D'Holbach, Séneca o Marco Aurelio. Pero a diferencia de Madame Helvétius, de Grouchy aprendió poco allí, hasta el punto que fue un acicate para

¹³ Helvétius (1998, XVI).

¹⁴ Seguimos a Hurtado Simó (2013, 15-20).

desarrollar un pensamiento empirista y ateo que rechazaba la vida ascética del convento. En 1786, con veintidós años, se casó con el filósofo, político y matemático Nicolás de Condorcet (1743-1794) y lo que en un primer momento pareció un matrimonio interesado, se convirtió pronto en una relación de amor y mutua admiración intelectual, fruto de la cual nació una hija, Éliza¹⁵, en 1790. El matrimonio se llevaba 20 años de diferencia; mientras que de Grouchy era todavía una joven muchacha, su esposo era un hombre maduro de 42 años. Ambos compartían su pasión por la filosofía y por la necesidad de transformar la realidad que les rodeaba; asimismo, Condorcet ya de por sí era un defensor del feminismo, pero no hay duda de que Sophie de Grouchy lo inspiró y contribuyó al desarrollo de muchas ideas, incluso, ella era más entusiasta y más radical en sus planteamientos (Hurtado Simó 2013, 186).

3.1. Teoría y praxis de una revolucionaria

Imbuida por el ambiente que vivía la Francia de finales de la década de 1780, de Grouchy creó un Salón filosófico en el Hotel de las Monedas de París, que sería a partir de ahora conocido como el Salón de las Monedas, y uno de los centros sociales más importante del período pre-revolucionario, destacando siempre por la actitud crítica e incisiva de su impulsora. Este lugar de debates desarrollaría su actividad en dos períodos, desde 1789 hasta 1793, cuando se vio obligada a cerrarlo debido a la persecución jacobina, y desde 1799 hasta su muerte, en 1822. El Salón de las Monedas tuvo dos sedes: inicialmente, estuvo situado en el Hotel de las Monedas, justo enfrente del Louvre y, posteriormente, en la Rue de Lille. Por sus coloquios y reflexiones pasaron grandes intelectuales del momento que también eran contertulios del Salón que Mme Helvétius regentaba en Auteuil, como Cabanis, Destutt De Tracy, Benjamin Franklin, Thomas Paine, Jefferson e incluso Robespierre, y reconocidas feministas como Olympe de Gouges. Asimismo, durante su primera etapa, el Salón se convirtió en uno de los grandes focos del movimiento girondino y de la defensa de los derechos de la mujer, rivalizando intencionadamente con el de Madame de Staël, de orientación conservadora.

Paralelamente, junto con su marido y otros intelectuales, crearán el periódico *El Republicano*, e impulsarán la ya citada *Sociedad de Amigos de los*

¹⁵ Alexandrine Louise Sophie, Éliza, se casaría posteriormente con el líder irlandés Arthur O'Connor.

negros. En este sentido, de Grouchy se centra en la creación de lo que podríamos llamar una «estructura mediática revolucionaria», volcándose en la publicación de revistas, canciones políticas, grabados y panfletos que inundaban las calles parisinas. Mientras que Condorcet contribuía a la construcción de una nueva sociedad desde el estrado y la pluma, de Grouchy enarboló una actividad más cercana y próxima con el día a día, que le permitió, en un doble movimiento, ganar fama y, simultáneamente, presentarse como una mujer cercana, comprometida y accesible a las clases populares. Otra de sus actividades en esta época, en concreto, a comienzos de marzo de 1790, consiste en su participación dentro de la *Sociedad Fraternal de Ciudadanos de Ambos Sexos*, que reunía a cerca de mil hombres y mujeres con el objetivo de integrar a estas en el ámbito institucional. Junto con Sophie de Grouchy, otras destacadas mujeres como Olympe de Gouges, Etta Palm y Théroigne de Méricourt defendían el voto femenino, el divorcio, una educación igualitaria, y la abolición de las leyes de herencia que favorecían al hijo varón primogénito. Esta última demanda fue aceptada, aunque más con la intención de debilitar a los grandes patriarcas de la nobleza que para apoyar a las mujeres (McPhee 2002, 113).

Con este bagaje tan sumamente activo, era de esperar que, entre 1789-1791, Sophie de Grouchy se alineara con la facción más radical y subversiva. Era habitual verla en los Campos de Marte, lugar que se convirtió en sede de marchas revolucionarias y fiestas destinadas a ridiculizar a la nobleza, la monarquía y el clero, como los «ritos funerarios por la aristocracia», donde los participantes cogían un leño, lo disfrazaban de sacerdote y tras él, se establecía una larga fila de plañideros que reían irónicamente (Rose 1983, 87). Pero una masacre, precisamente en los Campos de Marte, agudizó su republicanismo. El 17 de julio de 1791, una de los grupos más antimonárquicos, los *cordeliers*, convocaron una manifestación para pedir el establecimiento de la República y reunir firmas ciudadanas; miles de personas, entre ellas Sophie de Grouchy, se congregan para refrendar la petición, pero ante unos enfrentamientos entre policía y manifestantes, se producen los primeros disparos y las primeras muertes; a continuación, una carga de caballería se lanzó hacia la muchedumbre que, al correr despavorida, agravó la situación con avalanchas y aplastamientos. Finalmente, fallecieron más de 50 personas, muchas de ellas ancianos que se quedaron rezagados en su huida. De Grouchy se refugia cerca del edificio de la Escuela militar, y contempla con impotencia la masacre de inocentes. Este suceso agudizó la separación entre monárquicos y republicanos, pero también entre los republicanos moderados, como Con-

dorcet, y los republicanos radicales, entre los que se encontraba Sophie de Grouchy. Su marido, era un miembro activo de la Convención republicana que siguió a la caída de la Monarquía, destinada a organizar el nuevo Estado. El 11 de octubre de ese mismo año, la Convención elegiría el Comité de los Nueve, encargado de elaborar la nueva Constitución republicana, y entre ellos figura Condorcet. Sin embargo, formaba parte de los girondinos, más moderados que los emergentes jacobinos, y votó en contra de la ejecución del rey Luis XVI. Asimismo, por su origen noble, nunca fue visto con buenos ojos por dicho grupo que, cuando alcanzó el poder de la Convención Nacional de la mano de Robespierre, cambió la Constitución. De Grouchy respetó las tesis de su marido, si bien es cierto que apoyaba una tercera vía: el exilio forzoso y vitalicio de Luis XVI y toda su familia. No obstante, su vida iba pronto a cambiar súbitamente.

4. De la vanguardia al ostracismo: la Revolución olvidando a sus progenitoras

Desde finales de 1792, los Salones de Mme Helvétius y de Grouchy cambiaron notablemente. Empezando por «Nôtre Dame de Auteuil», este hecho es especialmente relevante para destacar el agitado momento histórico en el que desarrolla su actividad y valorar la capacidad de supervivencia de su *alma mater*. Su Salón permaneció activo pero acabó con solo dos huéspedes, la propietaria y Cabanis. No fue hasta poco después de la muerte de «El Incorruptible», a lo largo del mes de agosto de 1794 y hasta comienzos del año siguiente, al ser liberados los presos políticos que no fallecieron en la guillotina o en las celdas, cuando se produjo el renacer del Salón. En estos debates tomó forma política una corriente filosófica que ya se fue definiendo con anterioridad en las tertulias de Auteuil y conocida como la Ideología o Los Ideólogos¹⁶. Esta doctrina consistía en la aplicación de términos filosóficos como «reflexión» y «análisis» a todos los ámbitos de la realidad, rechazando ir «más allá de las ideas» y, con ello, cualquier apelación a fundamentos metafísicos o trascendentales que superasen el mundo empírico aunque, paradójicamente, condujo a un exceso de abstracción y teoría. Además, defendían que las élites intelectuales y mejor formadas debían gobernar el país. Como

¹⁶ Vd. Gusdorf (1978).

consecuencia, poco a poco, la Ideología se orientó al terreno político¹⁷, de tal manera que sus principales integrantes, Daunou, Garat, Guinguené, Cabanis y De Tracy pretendían una vuelta a los pilares ilustrados de la Revolución francesa: la primacía de la razón sobre la fuerza, el rechazo del egoísmo y una visión individualista y liberal del sujeto que conllevaba una concepción minimalista del Estado; su defensa de la libertad repudiaba el control totalitario ejercido tanto por el Antiguo régimen como por los jacobinos. Sus máximos exponentes, al participar en la caída de Luis XVI y defender la República frente a los desmanes de Robespierre, gozaban de gran reconocimiento cuando salieron de prisión y, así, súbitamente, sus pretensiones políticas se vieron cumplidas: la Constitución del año III (1795) fue debatida en el Salón de Mme Helvétius por los Ideólogos y aprobada poco más tarde; asimismo, bajo la supervisión y la influencia de aquella, la Convención Nacional decide rehabilitar el nombre de Condorcet, editando 3000 ejemplares de su obra más célebre *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano*, en una versión revisada por Sophie de Grouchy, para repartirlo por las bibliotecas y archivos de Francia (Guillois 1897, 105-106). En poco tiempo, los Ideólogos fundan la *Sociedad de los observadores del hombre*, la *Sociedad filotécnica*, la *Sociedad flomática* y la *Sociedad para los saberes y los hombres de letras*, proyectos todos destinados a promover su forma de entender el conocimiento y la investigación científica y esbozados a partir de las tertulias en el Salón de Auteuil. Pero, pese a estos esfuerzos, la situación de Francia sigue siendo convulsa debido al resurgir del movimiento jacobino, los realistas y las amenazas de monarquías extranjeras. Paralelamente, en esa época, una de las personas más destacadas de la Revolución francesa, Emmanuel Sièyes empezó a asistir con cierta frecuencia a la casa de Mme Helvétius, haciendo referencia a Napoleón Bonaparte como el único capaz de dar estabilidad a la República. Con ese propósito, a finales de 1797, Napoleón se presentó en el Salón, sabedor de la influencia que tenían Madame Helvétius y los Ideólogos; conoció las dependencias de la casa y, en el jardín, la propietaria concluyó: «No sabe usted, General, toda la felicidad que encontramos en tres arpendes de tierra.»¹⁸ Por suerte para nuestra protagonista, falleció antes de ver el distanciamiento entre Napoleón y los Ideólogos, así como su posterior enfrentamiento; Volney, De Tracy y otros integrantes criticaron las pretensio-

¹⁷ Se puede ver la influencia de los Ideólogos incluso en la teoría del derecho española del siglo XIX a partir de la década de 1820. Para profundizar en el tema Vd. Cepedello Rebollo (2006, 148-156).

¹⁸ Guillois (1894, 105-166).

nes imperialistas y absolutistas napoleónicas y, como respuesta, recibieron el descrédito social (Napoleón les llamaba «los malhumorados de Auteuil»), la pérdida de influencia y la promoción de una filosofía más espiritualista y metafísica desde el Estado¹⁹.

Tras la muerte de Madame Helvétius, en 1800, su Salón languideció con prontitud. Las tertulias se trasladaron a casas de otros amigos en común y, a lo que su propiedad se refiere, era habitada durante unos meses del año por Cabanis, su esposa y sus dos hijas. Finalmente, en 1809 la viuda de Cabanis abandona definitivamente la casa. De Tracy y el resto de supervivientes como Daunou y Ginguené siguieron reuniéndose todos los martes hasta que, poco a poco, los miembros de la Sociedad de Auteuil fueron falleciendo. Con la Restauración borbónica de 1814, el Salón de Auteuil, Madame Helvétius y sus contertulios fueron denostados y arrastrados por la reacción conservadora liderada por los Reyes y por la Iglesia católica. Todo lo relacionado con la Ilustración y la Revolución francesa debía ser borrado e, inevitablemente, la figura de Madame Helvétius cayó en el ostracismo más absoluto.

La situación de Sophie de Grouchy fue peor con el triunfo jacobino. Con la ley del 17 de septiembre de 1793 respecto a los sospechosos de ir contra el pueblo, la vida de de Grouchy y de su hija se llenan de incertidumbre, pero gracias a Mme Helvétius, tienen la suerte de obtener el pasaporte de la municipalidad de Auteuil, que les permite gozar de cierta seguridad y de libertad de movimientos. Sin embargo, el 27 de noviembre, el político Jacques Hébert denuncia personalmente a Sophie ante el Club de los Jacobinos, por considerarla una espía de los girondinos²⁰. Durante esos meses, su marido, Nicolás de Condorcet estuvo escondido a las afueras de París, primero unos días al amparo de Madame Helvétius y, posteriormente, en casa de la viuda del pintor Vernet. En este periodo escribe su gran obra, *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano*. Poco después, sería apresado, muriendo en circunstancias todavía sin esclarecer, el 29 de marzo de 1794, aunque la mayoría de historiadores afirman que se suicidó con la colaboración de su cuñado Cabanis, con un veneno usado en el siglo XVIII como pesticida²¹. Sophie de Grouchy no conoció la noticia de la muerte de su esposo hasta varios meses después.

¹⁹ Guillois (1894, 246).

²⁰ Marat la llamaba “furet de la gironde”.

²¹ Es la tesis de Boissel (1988).

A causa de su persecución, inició los trámites para divorciarse, emigrar y huir del peligro, aprovechando el nuevo marco legislativo. Además, perdió sus bienes materiales y sobrevivió realizando retratos y camafeos, pintando por encargo de los familiares los rostros de los prisioneros que iban a ser ejecutados. Con el dinero acumulado, abrió una pequeña lencería en París, en el número 352 de la calle Saint-Honoré, muy cerca de donde vivía Robespierre, «El Incorruptible». Incluso en los peores momentos de su vida, de Grouchy fue una mujer adelantada a su tiempo, y siempre luchó para vivir de manera autónoma e independiente (Hurtado Simó 2013, 20). Tras la caída del líder jacobino, recuperó sus derechos y posesiones y, años más tarde, con el golpe de Estado del 18 de julio de 1804 y el ascenso de Napoleón, orientará su Salón hacia la crítica de su autoritarismo y la defensa de la República. Publicó y editó las obras completas de Condorcet tras su muerte, con una introducción propia en 1804, y también separadamente su *Bosquejo*, obras que aparecieron entre la apatía general. Eran los albores de un nuevo siglo y una nueva mentalidad en la que las ideas ilustradas ya no tenían cabida. El 8 de septiembre de 1822 fallece a la edad de cincuenta y ocho años, y es enterrada en el cementerio de Père-Lachaise en un acto sencillo y no religioso. Sus restos se encuentran junto a la tumba de Frédéric Chopin.

Como hemos visto, Mme Helvétius y de Grouchy tuvieron vidas paralelas y fueron un fiel reflejo de cómo la Revolución francesa fracasó en su intento de crear una nueva sociedad basada en tres pilares, igualdad, justicia y libertad, hasta el punto de perseguir y enterrar en el olvido a dos de sus grandes impulsoras.

Bibliografía

- American Philosophical Society, Philadelphia, ms. Franklin XL, 189 (lettre non datée de Mme Helvétius); XLIII, 119 (lettre de Mme Brillon à Franklin du 30 décembre 1785).
- Archives nationales*. Minutier central. (1748).
- Blackburn, R. (1988). *The Overthrow of Colonial Slavery, 1776-1848*. Londres: Verso.
- Boissel, Th. (1988). *Sophie de Condorcet, femme des Lumières, 1764-1822*. Paris: Presses de la Renaissance.
- Cahen, L., (1993). La Société des Amis des noirs et Condorcet. En *La Révolution française*. nº50. (pp 481-511). Paris: Annales historiques.

- Cepedello Rebollo, J. (2006). La influencia de Condillac y los ideólogos en la teoría del derecho español decimonónico. En VV. AA., *La cultura del otro español en Francia, frances en España* (pp. 148-156). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- De Grouchy, S. (2010). *Les Lettres sur la sympathie (1798) de Sophie de Grouchy: philosophie morale et réforme sociale*, sous la direction de Bernier, M.A., et Dawson, D., University of Oxford: Voltaire Foundation.
- (2011). *Cartas de amor a Maillia Garat*. Sevilla: Arcibel.
- (2011). *Cartas sobre la simpatía*. Sevilla: Padilla libros.
- De Viguerie, J. (2007). *Filles des Lumières: femmes et sociétés d'esprit à Paris au XVIII siècle*. Bovère: Martin Morin.
- Diderot. (1955-1970). *Correspondance*. Paris: Roth et Varloot.
- Gere Mason, A.R. (2004). *The women of the French salons*. Nueva York: Kessinger Publishing.
- Guillois, A. (1897). *La marquise de Condorcet: sa famille, son salon, ses amis, 1764-1822*. Paris: P. Ollendorff.
- Gusdorf, G. (1978). *La conscience révolutionnaire: les idéologues*. Paris: Éditions Payot.
- Graffigny. (1836). *Cartas de una peruana*. Valencia: Imprenta de J. de Orga.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Helvétius. (1818). *Oeuvres complètes*. Paris.
- (1998). *Correspondance générale*. edited by Allan, Dainard, Inguenaud; Orsoni and Smith. Toronto et Oxford: Toronto Press-The Voltaire Foundation.
- (2001). *De l'esprit*. Flammarion. Paris.
- Hurtado Simó, R. (2013). *La filosofía de Sophie de Grouchy*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- (2017). *Madame Helvétius. Ilustración, razón y revolución en el Salón de Auteuil*. Sevilla: Benilde.
- La Prade, G. (1989). *L'illustre Société d'Auteuil (1772-1830), ou la fascination de la liberté*. Paris: Lanore et Sorlon.
- Lescure, M. de. (1884). *Les Grandes Épouses*. Paris: Librairie de Firmin-Didot.
- Malherbe, M. (2010). Justice et société chez Sophie de Grouchy. En *Les Lettres sur la sympathie (1798) de Sophie de Grouchy: philosophie morale et réforme sociale* (pp. 151-167). Oxford: University of Oxford- Voltaire Foundation.
- McPhee, P. (2003). *La Revolución francesa, 1789-1799*. Barcelona: Crítica.
- Moravia, (1974). La Société d'Auteuil et la Révolution. En *Dix-huitième siècle*, vol. 6, n°1. Paris (pp. 181-191).

- Morellet (1991). *Lettres*. Oxford: Édité par David and Leclerc.
- Roederer. (1801). *Oeuvres*. Paris.
- Rose, R. (1983). *The making of the «sans-culottes»: Democratic Ideas and Institutions in Paris, 1789-1792*. Manchester: Manchester University Press.
- Summer, M. (1898). *Quelques Salons de Paris au XVIII siècle*. Paris: Societé française d'éditions d'art.
- Vahlkamp, Ch. G. (1999). L'abbé Morellet et Madame Helvétius. En *Madame Helvétius et la Société d'Auteuil* (pp. 19-28). Oxford: Voltaire Foundation.
- Voltaire. (1875) *Essay sur les moeurs*. En *Oeuvres complètes*. Paris: Édition Moland.
- (1989). *Cándido y otros cuentos*. Madrid: Alianza.

Epílogo. Ampliando el foco de las Luces.

CONCHA ROLDÁN

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DEL CSIC

Supone todo un reto poner el broche final a este volumen, que no es un libro más sobre pensadores y pensadoras del siglo XVIII, sino una aportación profundamente original e innovadora de una época que hemos dado en llamar Ilustración y que responde a un proyecto intelectual de largo alcance de la editora del mismo, Nuria Sánchez Madrid, que ha podido materializarse en estas páginas gracias a la cobertura académica del proyecto de innovación educativa que lleva por título *Emociones políticas y virtudes epistémicas en el siglo XVIII: Innovación en la enseñanza de Humanidades*, desarrollado en la Universidad Complutense de Madrid con la participación de profesores e investigadores de diversas instituciones y universidades españolas.

¿Por qué sigue siendo interesante e importante adentrarse en el pensamiento de la época identificada como Ilustración? A finales del siglo pasado hubo un retorno en clave crítica a este periodo, denominado por unos «proyecto ilustrado», por otros «actitud ilustrada», para no pocos «ilustración insatisfecha» o «ilustración inacabada». Pero en este proyecto, en este libro, la óptica ha cambiado radicalmente, porque el campo de estudio ha dejado de ser considerado como un conjunto de aportaciones unitarias, aunque estuvieran más o menos incompletas. Nunca hubo un pensamiento consciente y programáticamente ilustrado en su origen, sino intersecciones más o menos coyunturales de varias interpretaciones de este periodo, que constituyeron lo que en *Entre Casandra y Clío. Una historia de la filosofía de la historia* denominé «la línea triunfante de la Ilustración» y que, con otras palabras, podríamos calificar de «el pensamiento mediático de la Ilustración». Los transmisores, los intérpretes, los voceros de la historia de la filosofía se encargaron de hacer un mapa de una pieza que nos sirviera para «orientarnos en materia de pensamiento». Y lo que este equipo de investigación intenta es justamente

volver al pasado sin brújula y sin *impedimenta*. Creo no equivocarme al afirmar que todas las aportaciones que aquí se presentan suponen un viaje arriesgado hacia aspectos ignotos de una época que creíamos atada y bien atada, remontando la corriente trabajosamente para desenterrar nuevos tesoros, para dar vida a otras líneas diversas y complejas, que si bien no triunfaron, sí que forman parte fundamental de una historia cultural heredada que no fue solo la historia de la razón. Poéticas del sujeto, cartografías de lo humano. No hay un solo mapa para orientarse en materia de pensamiento. Tampoco la pluralidad de mapas garantiza la orientación. De esto habla la obrita del dramaturgo-filósofo Juan Mayorga titulada *El cartógrafo*: podemos tener un gran número de mapas que describan otros tantos aspectos de la realidad, pero cada uno de ellos por sí mismos no nos permite acceder a la misma. A la historia se vuelve de muchas maneras, son muchos los relatos, pero no hay (afortunadamente) un pasado único en el que refugiarse: ya no hay retorno posible a Ítaca para Ulises.

La crítica posmoderna rompió en mil pedazos el espejo de lo absoluto, condenándonos a tener que hacer recuperaciones fragmentarias de un pasado que ya no puede volver a ser pluscuamperfecto, de un pasado que sin embargo descubrimos que está abierto de la mano de la crítica de Arthur Danto a Charles Sanders Peirce. Está abierto y es complejo, como lo es el momento presente que vivimos y el pasado por el que nos vemos interpelados. Poéticas de un sujeto que quieren conjugar los tres tiempos: pasado-presente-futuro: de dónde venimos, a dónde vamos, qué puedo conocer, qué me cabe esperar, qué son los seres humanos. Historia cultural. Identidades complejas: si somos cruces de identidades, ¿no lo fueron también nuestros predecesores? Identidades que pasan por la razón, pero sobre todo por las emociones éticas, por las pasiones políticas, por el arte. Por eso cualquier aproximación que quiera hacerse a ese pasado que nos entreabre sus puertas ha de poder utilizar diferentes vías de aproximación, como lo hacen algunos trabajos de este libro: desde la pintura (Guillermo de Eugenio), desde la danza (Ibis Albizu), desde la literatura (Germán Garrido). La Ilustración se dice y se dijo de muchas maneras. Y lo que fue *lo mismo* es ahora también *lo otro*. Podemos volver a Lessing (Ricardo Gutiérrez), a Kant (Guillermo Villaverde), a Diderot (Nuria Sánchez Madrid), a Turgot o a Ferguson (Paloma de la Nuez e Isabel Wences) y devanar una madeja completamente distinta. Penélopes de la historia, tejemos y destejemos para no tener que comprometernos con un único pretendiente, en un ahora que se convierta en eterno. Cartografías de lo humano, que fue y que es también mujer, como nos recuerda Ricardo Hurtado con su

aportación sobre Sophie de Grouchy y Mme. Helvétius. *Ellas* pensaron, *ellas* escribieron, pero *ellas* no están recogidas en las historias de la filosofía. Hacen falta más mapas para ubicarlas, para llegar a ellas. Mapas de los salones de la Europa del XVIII, mapas de rebeldía, de libertad, de igualdad. No, yo no soy esa. Yo tengo otra genealogía, femenina, feminista, que quiero conocer, reivindicar. ¿Por qué me la niegas? ¿Qué emociones éticas, qué pasiones políticas se esconden en esa enajenación? Devuélveme lo que es mío, lo que también es mío. No queramos tejer una cultura unívoca, tolerante con la exclusión y la violencia.

Las líneas triunfantes, las historias de los vencedores están erigidas sobre el olvido de otros trazos, sobre los cadáveres de las víctimas. Las historias de la filosofía permanecen con frecuencia esclavas de sus casillas, de su misma tendencia a la periodización. Racionalismo y empirismo, y la gloriosa síntesis posterior, y su sublimación dialéctica, su recuperación fenomenológica. ¿Se cubre con ello realmente la historia del pensamiento? Este volumen se atreve a tomar la «razón poética», situada en el estante de la biblioteca correspondiente a María Zambrano, generalmente a trasmano de los grandes relatos en el ámbito de la filosofía, para releer la «razón histórica» en una nueva clave ilustrada. Inspirándose en una divisa, que —como diría Madame de Staël— «las luces solo se curan con mas luces». Nada podría resultar más propicio para seguir abriendo nuevas vías de docencia e investigación en el campo de la historia de la filosofía en el siglo XXI.

