

La novela de los *Philosophes*: Rousseau, Diderot y Voltaire¹

Víctor Manuel Hernández Márquez¹

¹Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Chihuahua, México.

E-mail: victor.hernandez@uacj.mx

<https://orcid.org/0000-0001-6644-9116>

Resumen: El presente estudio busca establecer un punto de partida para la comprensión de la novela filosófica de los *philosophes*. No pretende ser un estudio analítico o formal sino sintético o contextual en sus aspectos esenciales. Por consiguiente, es incompleto y aporético. La introducción ofrece los rasgos principales del ambiente intelectual sobre el cual se mueven los *philosophes*. Un segundo apartado se ocupa del llamado proyecto de la ilustración; es decir, de la imagen distorsionada que se ha construido sobre las presuntas aspiraciones políticas e intelectuales de los enciclopedistas. En un siguiente apartado, muestra el referente socrático del “nuevo” sentido que tiene la palabra “philosophe”. Y en un apartado posterior se relaciona este nuevo significado en la ironía como recurso retórico –en el sentido de Friedrich Schlegel y Paul de Man– en las novelas de Diderot y Voltaire. Un último apartado se ocupa de la *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Rousseau como contrapunto con la ironía de sus amigos-enemigos.

Palabras clave: Novela filosófica, proyecto de la Ilustración, ironía.

Abstract: The present study tries to establish a starting point for the understanding of the philosophical novel of the *philosophes*. It does not pretend to be an analytical or formal study, but rather synthetic or contextual in its essential aspects. Therefore, it is

¹ La primera versión del presente texto sirvió como conferencia con el mismo título como parte de mi participación en el Encuentro Internacional *Voltaire, philosophe*. Las subsiguientes enmiendas y desarrollos deben mucho a la conversación posterior con los participantes de la última mesa. Una segunda versión fue presentada en el Coloquio de Arte y Filosofía llevado a cabo en el Centro Universitario de Tonalá de la Universidad de Guadalajara en noviembre del 2018.

incomplete and aporetic. The introduction offers the main features of the intellectual environment in which the philosophes operate. A second section deals with the so called project of the Enlightenment; namely, the distorted image that has been build on the alleged political and intellectual aspirations of the encyclopedists. In a following section, the Socratic reference behind the “new” meaning of the word “philosopher” is shown. In a later section, this meaning is related to irony as a rhetorical device (in the sense of Friedrich Schlegel & Paul de Man) in the novels of Diderot and Voltaire. A final section deals with Rousseau’s *Julie ou la nouvelle Héloïse* as a counterpoint to the irony of his friend-enemies.

Keywords: Philosophical novel; Enlightenment project, irony.

Introducción

El siglo XVIII europeo es el Siglo de las Luces por varias razones, pero todas ellas parten de un par de hechos singulares: 1) lo que ahora llamamos en retrospectiva la “revolución científica” del siglo previo y su posterior “socialización”, gracias a otro proceso paralelo; es decir, 2) la creciente alfabetización de Europa que hizo posible la consolidación de la industria editorial y con ella, el nacimiento del *autory* del *lectore* en su sentido moderno. ¿Cómo eran esos nuevos autores y lectores? En la entrada *Auteurs* de su *Dictionnaire philosophique portátil* (1764, por lo demás, toda una innovación editorial) Voltaire dicta la pauta: como la palabra *autor* es una palabra genérica tan amplia que no alcanza a distinguir entre un autor malo y uno bueno, este último debe dedicar especial cuidado en el título del libro, en la dedicatoria y el prefacio. Es decir, debe abstenerse de mencionar a quienes sirve, pero también omitir sus títulos de armas. Con respecto al prefacio, recomienda humildad y evitar al máximo el uso de la primera persona. Quienes obvian estos preceptos básicos será mejor que se abstengan de escribir. En cuanto al lector, es por lo general una persona *maligna*, propenso a fastidiarse con la lectura. Las recomendaciones parecen haber perdido actualidad porque han sido superadas y modificadas de acuerdo con nuevas autoridades y costumbres. Pero en realidad no mucho, si observamos en algunas publicaciones los nuevos escudos de armas (los títulos académicos, la membresía a instituciones notables, los premios y distinciones recibidas, etc.). En cualquier caso, el siglo XVIII descubrió en la palabra escrita un campo de batalla intelectual, una fuente de instrucción y, sobre todo, una fuente de goce sin par. Se escribe y se lee por placer, para dirimir toda clase de disputas e intrigas políticas y religiosas, para engañar y adoctrinar, por morbo y curiosidad, pero también para intentar comprender el mundo y a sí mismos. Hacia finales de dicho siglo, nos cuentan Chartier (1999: 91ss) y Darnton (2006: 28ss), el catálogo *Livres philosophiques* elaborado por la Sociedad Tipográfica de Neuchâtel (la editorial suiza que mercaba libros clandestinos) enlista títulos de fama desigual: panfletos, libros licenciosos y pornográficos, tratados políticos, así como las obras de los Ilustrados y de los filósofos del pasado. Por

consiguiente, el *index librorum prohibitorum* y la censura estatal crece con la misma celeridad con la cual aparecen esa clase de libros, los cuales al pasar a la categoría de libros clandestinos, se convierten no pocas veces en los bestseller del momento.² Voltaire, quien posee un olfato especial para los negocios, y Diderot, editor, traductor y autor, advierten de inmediato los beneficios publicitarios de la censura; pero como siempre, es Voltaire quien con toda sorna lo expresa: “la censura de estos señores solo contribuye a la venta del libro. Los impresores deberían de pagarles por quemar cualquier cosa que publiquen”.³

En este nuevo oficio no hay aún una topología de géneros definida que pueda dar cuenta de la gran variedad de la escritura profana publicada aquí y allá. Voltaire, en el citado diccionario señala que la palabra *litteratura* es una voz vaga porque no refiere a un arte particular, mientras Buffon, miembro destacado de la Real Academia de Ciencias y más tarde de la Academia de la lengua francesa, en su *Discurso sobre el estilo*, refrenda una idea compartida por todos aquellos *gens de lettres*: “La poesía, la historia y la filosofía tienen todas el mismo objeto, un objeto muy grande: el hombre y la naturaleza” (Buffon, 2003: 30). Si como se dice allí mismo, el estilo no es otra cosa que poner en orden y movimiento los pensamientos, y el tema es el mismo para los distintos discursos, no puede existir motivo de asombro por el uso diverso que hicieron los Ilustrados del ensayo, del diccionario, del teatro, la poesía épica y la *nouvelle*.⁴ Sin embargo, ni el teatro ni la novela tenían en todos lados el prestigio social que ahora poseen. Rousseau, en su enfado con Voltaire, no dudó en lanzar una extensa carta contra el arte dramático, a la vez que se excusó por escribir una novela con la cual obtuvo un enorme éxito. Voltaire juega de forma recurrente con este sentido desfavorable cuando se refiere a los tratados filosóficos como *novelas*; por ejemplo, en las *Cartas filosóficas* se lee: “Cuando tantos razonadores habían hecho la novela del alma, ha venido un sabio [es decir, Locke], que modestamente ha hecho su historia” (Voltaire, 1988, XIII: 93). Aunque en realidad,

² Como señala Darnton (2014) es necesario superar la concepción maniquea sobre la censura. Pues además de contar con la complicidad de C. G. de Lamoignon de Malesherbes –director de administración del comercio de libros y encargado de la censura estatal, señala Darnton confirmando por lo demás la tesis de Voltaire en las cartas inglesas sobre la capacidad de contagio de la filosofía: “una lectura cuidadosa de los informes, correspondencia y memorandos de los censores de 1750 a 1763 muestra muy poco interés por las obras de los *philosophes*. La filosofía en general no causaba mucho revuelo”.

³ La observación de Voltaire no debe dar pauta a menospreciar el peligro de la censura, la cual padecieron a pesar de servirse del anonimato y de otra clase de artificios. En la célebre carta sobre el comercio de libros (1861) Diderot, señalaba que la censura favorecía el enriquecimiento de los impresores holandeses a costa del empobrecimiento de los impresores franceses. Sin embargo, la censura en Holanda era también sistemática, aunque menos manifiesta que en Francia. Además, como Leibniz, pensaba que la censura no era siempre mala; pero a diferencia de Leibniz –quien pretendía dejar esa tarea en manos de la Academia de Ciencias de Berlín– imaginaba una censura positiva ejercida por la “voluntad pública”. Sobre la censura en Diderot véase Duflo (2009); sobre la censura en los países bajos a las novelas spinozistas y, sobre la censura en Europa véase Israel (2012), xxxii, y v.

⁴ A veces se usa el término *novela corta* para referirse a los cuentos (*contes*) de Voltaire, pero el término *nouvelle* durante el siglo XVIII y buena parte del siglo XIX, carece de estabilidad semántica y, por consiguiente, no se encuentra delimitado formalmente por su extensión. Véase Shklovski (1970a y 1970b).

estaba emulando a Christian Huygens cuando se refería a la física de Descartes como “un *beau roman*”.⁵

Sin embargo, el término ‘roman’ en estos casos no refiere a un género literario particular, pues se usa para designar cualquier tipo de relato fantasioso, sin contar necesariamente con algún atributo artístico; pero el sentido afecta de modo directo al género y, en particular, a la “nueva” novela inglesa, la cual se encargará, como ha observado Paul Hazard (1988, I, cap. 3), de invertir la fuente de influencia, y será en parte el modelo para la novela de los *philosophes*. Diderot, en su “Elogio de Richardson”, se ve obligado a conjurar ese sentido desde casi el inicio: “por novela [roman] entendemos hasta el presente una trama de acontecimientos frívolos y quiméricos que ponen en peligro el gusto y las costumbres del lector. Quisiera encontrar otra palabra para las obras de Richardson, las cuales enaltecen el intelecto, conmueven el alma y respiran por todas partes el amor por el bien; pero a las cuales se les denomina también novelas [romans]” (Diderot 1762:1821, 4). Conforme avanza el siglo, la novela gana mayor audiencia y su prestigio se ensancha en gran medida gracias al valor intelectual y moral que se descubre ahora en ellas. Este será, después de todo, el impulso que mueve a Rousseau a escribir su *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761), a Diderot *La Religieuse* (c. 1760) y a Voltaire su novela alemana (1958).

No es necesario recordar ahora la mala fama que pesa sobre nuestros personajes dentro de la autonombra posmodernidad, en la cual presumiblemente vivimos inmersos. Desde luego, el desprestigio no es el mismo ni tiene el mismo peso en cada uno de los tres. En cierta forma ese desprecio puede verse como la revancha que los *Pangloss* han perpetrado contra sus delatores más conspicuos. Nada de esto implica estar ante un triángulo virtuoso o una santísima trinidad. Por el contrario, a menudo las disonancias, las querellas y los malentendidos terminan por pesar más y ocultan las complicidades y acuerdos tácitos que existen entre ellos.

Pese a todo, quizá valga la pena recordar algunos de los puntos de coincidencia que nos autoriza a considerarlos miembros de una misma cofradía y, al mismo tiempo, nos permite desechar ciertas interpretaciones, a estas alturas algo desgastadas pero persistentes, que han servido de excusa cómoda para afrontar las verdaderas causas de nuestros males presentes.⁶ El primero de ellos tiene que ver con la condición misma de estos

⁵ Más adelante, en la carta sobre Descartes y Newton, repite la misma idea sobre la física del primero, pero atribuye ese defecto al afán por el pensamiento sistemático: “La geometría era una guía que él mismo había forjado y que le había conducido seguramente a su física; sin embargo, abandonó finalmente esa guía y se entregó al espíritu de sistema. Entonces su filosofía no fue más que una novela ingeniosa y todo lo verosímil para los ignorantes” (Voltaire, 1988, XIV: 122).

⁶ En el primer capítulo de Bénichou, (1981), se puede encontrar un ejercicio importante de limpieza de esas interpretaciones tan groseras como inútiles, y llama la atención sobre el campo abierto de investigación que falta aún por cubrir, pues “el desarrollo de la nueva clase intelectual y sus características sociales no han sido hasta ahora objeto de ningún estudio detenido”. (Bénichou, 1981: 25).

autonombrados filósofos, que rehúsan serlo según el modelo heredado por el racionalismo del siglo XVII. Es decir, reniegan del apriorismo como método filosófico y, por consiguiente, de la especulación aviesa; por el contrario, reviven el espíritu socrático y cínico del filósofo ignorante y escéptico. “Esclavo de todo lo que me rodea –escribe Voltaire en *Le philosophe ignorant*– en lugar de ser rey, encerrado en un punto y rodeado por la inmensidad, empiezo por buscarme a mí mismo” (Voltaire, 2012: 18). De allí que su instrumento de conocimiento no sea más el grueso tratado sistemático, sino el ensayo, la obra teatral, el poema y la novela. Lejos de ser intelectuales (*honnête homme*) que producen para el consumo entre pares, intentan ilustrar, contrariar, provocar y, digámoslo de una vez, inducir la opinión en aquellos asuntos apremiantes para acelerar los cambios sociales que consideran impostergables, y a los cuales se sienten llamados a contribuir.⁷ Es gracias a ellos que la humanidad cobra conciencia de la posibilidad de cambio de las sociedades, de una mejora y no simplemente de la decrepitud y la consiguiente extinción de un pueblo. Estamos ante una idea nada novedosa, ilustrada o moderna, pues tenemos sobrada evidencia acerca de la existencia de ideas similares en la antigüedad y la Edad Media; pero como ocurre con muchas otras ideas, es solo en este siglo XVIII cuando la idea se populariza y recibe un respaldo inmejorable a partir de los numerosos inventos y conocimientos del siglo anterior. De cualquier forma, tendrá que pasar un siglo para que esa conciencia histórica se torne evidente y quede fijada en el léxico. De allí que el agudo crítico alemán E. R. Curtius se tome todavía la molestia en el siglo pasado de recordar en sus breves “Notas sobre la novela francesa”, que si hablamos de “movimientos artísticos” es por extensión del uso político que los franceses dieron a ese término.⁸

La presunta existencia de un proyecto de la Ilustración

⁷ Se ha dicho que Voltaire creó la idea de opinión pública, tanto como se ha dicho que sus escritos fueron moldeados por la misma, pero ha sido él, y no sus comentaristas quien ha dicho: “es la opinión la que gobierna el mundo, pero son los sabios quienes a la distancia dirigen esa opinión” (“L’opinion gouverne le monde; mais ce sont les sages qui à la longue dirigent cette opinion”). *Mélanges*, ed. Jan van de Heuvel, 712; citado por Cronk (2006: 43). Según Auerbach (2017: 163), la “máxima preocupación” de Voltaire fue ampliar el dominio de la opinión pública y lo consiguió al convertirse en el guía de la opinión pública de la época: “Los asuntos de los innumerables tratados, novelas, discursos y libros que aparecían casi siempre en forma anónima en la finca de Ferney, pero que delataban de inmediato la pluma que los había redactado, siempre tenían que ver con lo que acontecía en su época, eran cosas actuales. La meta y técnica de esos escritos era acicatear a la opinión pública, entretener constantemente con una serie de nuevos artificios, lanzar temas y transmitir ideas casi siempre dirigidas contra la religión” Auerbach (2017: 155).

⁸ Curtius (1949: 340): “La palabra «movimiento», en el sentido de un proceso político y social, fue usada por primera vez en Francia después de 1830. Se distinguía entre un «partido del movimiento» y un «partido de la resistencia». Desde entonces hablamos de «movimientos» espirituales, artísticos o religiosos, sin advertir que nos servimos de una expresión procedente de la era de las revoluciones francesas. La transposición de conceptos políticos al arte y a la literatura es una forma del pensamiento francés del siglo XX. Víctor Hugo predicaba en 1827 el romanticismo como si fuera «el liberalismo de la república», y después de 1871 Émile Zola se creía con derecho a profetizar: «La república será naturalista o no será»”.

Pero para poder captar el verdadero espíritu que anima la empresa de los *philosophes* se requiere distinguir al menos entre la Ilustración de facto de la Ilustración dibujada en los escritos de nuestros personajes.⁹ Estudiosos del periodo en cuestión, desde los clásicos y populares libros de Ernest Cassirer y Peter Gay hasta Franco Venturi¹⁰ y Tzvetan Todorov, por no mencionar la abundante investigación documental de las últimas décadas, han procurado con éxito desigual ofrecer una idea adecuada del lugar que ocupa las incursiones literarias de sus protagonistas dentro del conjunto de su obra. En buena medida, el escaso efecto de tal empresa obedece al gran obstáculo que representa esa historiografía que tiende a estandarizar el ordenamiento de los saberes, presuponiendo límites y distinciones que no se habían establecido todavía en el siglo en cuestión, pero también porque se asume que esas obras son el producto de un objetivo deliberado, de un programa o manifiesto político, de tal suerte que son asimiladas en función de la realización o contribución a ese presunto objetivo. Por consiguiente, no debemos escatimar en insistir una y otra vez en conjurar aquellas interpretaciones que adolecen de uno o ambos defectos.

De allí que las batallas de ayer sigan siendo en gran medida las nuestras, y bajo la siguiente perspectiva, asumimos que lejos de hablar de un periodo cerrado y superado en la historia intelectual, estamos si acaso, a finales del mismo acto, o bien, en el último acto de la misma obra. Quizá un par de ejemplos pueda mostrar mejor el supuesto de un objetivo manifiesto, bautizado en varios escritos como *el proyecto de la Ilustración*. En el libro de texto sobre filosofía de las ciencias sociales de Martin Hollis, que recoge con todas sus letras esa sobresimplificación:

Ese gran intento por descubrir todos los secretos de la naturaleza, incluyendo aquellos de la humanidad, ha venido a llamarse «el proyecto de la Ilustración». El cuento del aula comienza con el progreso de la razón en cuanto a descubrir y explorar el mundo físico moderno. Luego, en el siglo XVIII, se le suma el desarrollo de las ciencias sociales cuando la luz se vierte sobre la mente inquisitiva misma y sobre la naturaleza de la sociedad. El proyecto de la Ilustración aún permanece con nosotros y todavía configura los supuestos que los científicos sociales toman en sus manos. (Hollis, 1998: 7)

Quienes se ocupan de las ciencias sociales y de su desarrollo a lo largo del siglo pasado, podrán sin dificultad disentir del diagnóstico de Martin Hollis, y sostener que en las

⁹ La academia suele hacer a este respecto distinciones de todo tipo, según se tome como criterio el tiempo (Ilustración temprana y tardía) o la apertura política (Ilustración moderada y radical), etc. También parece pertinente alejarse de la tentación de dar por sentado que, tomados en conjunto, los escritos de los *philosophes*, ofrecen una imagen homogénea del mundo.

¹⁰ No quiero perder la oportunidad de resaltar, a propósito de la traducción tardía, de las *George Macaulay Trevelyan Lectures*, en donde Venturi resume los defectos de Cassirer y de Gay, hace mofa de todas las indagaciones genealógicas y de las interpretaciones marxistas de la Ilustración. Cf. Venturi (2014: 58-63).

ciencias sociales abunda un ánimo por completo opuesto al que se respira por ese presunto proyecto de la Ilustración. Sin embargo, también es cierto que a mediados del siglo pasado las ciencias sociales se vieron a sí mismas como una continuación o realización de los presuntos ideales de la Ilustración. Pero a medida que la crítica de ese supuesto proyecto, punto de concurrencia de posiciones ideológicas disímboles, alcanzó el consenso a mediados de los sesentas, la idea de las ciencias sociales como realización de los anhelos de la Ilustración, se eclipsó hasta desaparecer casi por completo durante la década siguiente. Pero no del todo, pues Stanislaw Andreski, en una libro provocador que lleva por título *Las ciencias sociales como forma de brujería*, reintroducía el debate dando un giro inusual en donde, para hacer manifiestas las malas prácticas de los teóricos sociales, proponía ir “tras las huellas de Monsieur Pangloss y el Dr. Bowdler.”¹¹

Me apresuro a puntualizar que el científico social como Pangloss es ante todo un charlatán, alguien que recurre a la jerga seudoespecializada para engañar a su público, y no precisamente un seguidor del optimismo filosófico propugnado por Leibniz. De cualquier forma, el sentido se encuentra autorizado en el significado del nombre compuesto que ha creado Voltaire con su ingenio habitual (Pan = todo; gloss = lengua; el profesor Todolengua). No es este el lugar para juzgar si el sentido de Andreski corresponde adecuadamente con el comportamiento de los científicos sociales de la segunda mitad del siglo pasado y del presente, pero al margen de ello, muestra que de alguna forma u otra, Pangloss ha entrado a formar parte del repertorio de los tipos psicológicos que describen distintos perfiles de la condición intelectual; aunque, sin contar aún con el reconocimiento que, por ejemplo, encontramos en el erizo y el zorro, en el *esprit de finesse* y el *esprit de géométrie* de Pascal, o en el *Tartufo* de Moliere.

Por otra parte, la figura de Pangloss como filósofo e instructor permite ir más allá de la interpretación común de *Cándido* como una sátira del optimismo propio del racionalismo alemán; en particular si se le compara con sus opiniones sobre la capacidad de influencia de los filósofos en las *Cartas Filosóficas*, o cuando se le compara con el alter ego de Rousseau en *Julia o la nueva Eloísa* o con el instructor *in absentia* de Jacques, el sirviente fatalista. En efecto, el contraste entre Saint-Preux y Pangloss es manifiesto cuando se advierte que es el joven filósofo instructor de Julia, quien recibe de su pupila la debida educación sentimental, mientras Pangloss, el “oráculo de la casa”, es poco más

¹¹ (Andreski, 1973), cap. 5. El blanco de ataque de Andreski era, entre otros, nada menos que Talcott Parsons, quien representa –para propios y críticos– uno de los principales representantes del proyecto Ilustrado en sociología. En los inicios de su carrera, Niklas Luhmann, adaptaba el funcionalismo parsoniano a una “teoría” de la complejidad que se las arreglaba para salir al paso de la idea de la sociología como una heredera directa del famoso proyecto de la Ilustración, sin renunciar por ello a una vinculación fructífera. En lo tocante al proyecto tal como lo describe Hollis, señalaba: “para la sociología existen en la ilustración dos premisas centrales que se han tornado sospechosas: la participación de todos los individuos en un propósito racional común y el optimismo respecto al éxito de la factibilidad de éste”. (Luhmann, 1973: 94). Sin embargo, es dudoso que esas dos “premisas centrales” puedan encontrarse en Diderot, Rousseau o Voltaire.

que un instructor y poco menos que un filósofo original, pero con una capacidad de influencia sobre Cándido, que lo mantiene fiel a las doctrinas del maestro a pesar de las duras pruebas que se le presentan a lo largo de toda la novela.¹² En cuanto a la novela de Diderot, además del contraste obvio entre el optimismo de Cándido y el fatalismo de Jacques, la fuente de la que emanan sus respectivas visiones metafísicas fluye por distinto cauce, puesto que la instrucción por el último procede no por las artes de un filósofo, sino de un capitán. Dicho de otro modo, solo se puede ser optimista si es posible pagar para hacerse de esa imagen del mundo.

Pero en las *Cartas filosóficas*, Voltaire es todavía escéptico sobre el poder que el filósofo puede ser capaz de ejercer sobre los otros:

Dividid el género humano en veinte partes; diecinueve están compuestas de los que trabajan con sus manos, que nunca sabrán que hay un Locke en el mundo; en la veinteava parte restante, ¡qué difícil es encontrar hombres que lean! Y entre los que leen, hay veinte que leen novelas contra uno que lee filosofía. El número de los que piensan es excesivamente pequeño y esos no se preocupan de turbar al mundo (Voltaire, 1988, XIII: 98).

Si advertimos que las novelas de Voltaire aparecen en una etapa tardía podemos suponer sin arriesgar demasiado un silogismo detrás de esa decisión, pues si el público lee más novelas que tratados filosóficos sería más apropiado llegar a ese público por ese medio en lugar de esperar un aumento en la lectura de los tratados filosóficos.¹³

El *philosophe* no es el filósofo

A mediados de los ochenta del siglo pasado, el filósofo inglés de origen suizo, A. J. Ayer había escrito con pesar que, con la excepción de *Cándido*, la obra de Voltaire había dejado de leerse. Cabe preguntarse entonces cómo se lee ahora *Cándido* y si se lee tal como se leen las novelas de sus contemporáneos filósofos; es decir, como se lee, cuando se lee, *Julia o la nueva Eloísa* de Rousseau o *La Religiosa* o el *Jacques* de Diderot. También cabe preguntar si existe entre las novelas de estos filósofos el mismo propósito; es decir, si fueron pensadas para dirimir un asunto filosófico o si por el contrario había en alguna

¹² Hay, sin embargo, un momento donde la confianza de Cándido flaquea, como ocurre al llegar a Surinam después de conocer la vida miserable del negro bajo las órdenes de holandés Vanderdendur: “«¡Oh Pangloss! –exclamó Cándido- Tú no sospechas esta abominación; a fin de cuentas, tendré que acabar renunciando a tu optimismo». «¿Qué es el optimismo?» Preguntó Cacambo. «¡Ay! –dijo Cándido-, es la manía de sostener que todo va bien cuando todo va mal»”. (Voltaire 1994, XIX, 56); (Voltaire, 2007, XIX: 96).

¹³ Además, podría desde allí señalar los vicios de la cual son presa esos pensadores, como el sabio envidioso que denuncia a Zadig, y había escrito trece volúmenes sobre las propiedades del grifo, por haber resuelto más sabiamente la disputa sobre la prohibición de Zoroastro sobre el consumo del grifo, un ser sobre el cual se duda de su existencia.

de ellas un interés estrictamente literario o estético. Por lo pronto, hay que indicar algunas de las diferencias importantes entre ellos y sus lectores pasados y presentes.

Quizá la más interesante de tales cuestiones consista en si *los tres*, a partir de aquel credo que han forjado para sí y para los suyos, buscaron propagar su mensaje por medio de los géneros literarios accesibles al gran público. Para responder a semejante cuestión es menester aclarar primero el sentido o los sentidos asociados al término con el cual enarbolan su causa y compararlo con el significado usual del que se apartan. Afortunadamente, el proyecto editorial de la *Enciclopedia*, al cual se encuentran los tres unidos, permite revisar de forma rápida la respectiva entrada. Lo primero que encontramos allí consignado es que el término *philosophe* se emplea en esa época con bastante laxitud, ya que bastan unas cuantas lecturas y una apariencia de sabio para recibir semejante título. Sin embargo, los verdaderos filósofos son aquellos que ejercen la libertad de pensar, que trascienden los límites de la religión y, colocan la razón más allá de la pura fe, pero más específicamente

El filósofo... aclara las causas [de su actuar] en la medida de sus posibilidades, a menudo incluso las previene y se entrega a ellas con conocimiento... el filósofo en sus propias pasiones no actúa sino después de la reflexión; camina en la noche, pero precedido de una luz... construye sus principios sobre una infinitud de observaciones particulares [y] estudia la máxima desde su fuente; examina su origen; conoce su propio valor, y sólo hace de ella el uso que le conviene... toma por verdadero lo que es verdadero, por falso lo que es falso, por dudoso lo que es dudoso, por verosímil lo que no es más que verosímil. Hay algo más, y he aquí una gran perfección del filósofo: cuando no tiene motivos propios para juzgar, permanece impasible... Así juzga y habla menos, pero juzga con más seguridad y habla mejor (Diderot y D'Alembert, 1994: 59-61).¹⁴

Hasta aquí, el filósofo representa el nuevo hombre que busca abrirse camino ante el panorama que ofrecen los preciosos descubrimientos e inventos que se han producido en el siglo previo. Como anota Hazard, los verdaderos filósofos serán desde la segunda mitad del siglo XVII laicos y para el siguiente siglo, los religiosos que meditan sobre las nuevas sendas se comportan como laicos. La moraleja se vuelve patente, la religión bajo la cual se había levantado la idea de Europa y, por consiguiente, la noción misma de civilización, ha perdido su función de guía y debe ser sustituida por la moral natural que brota como espuma del uso de la razón natural que todo mundo posee. No más tutela, no más autoridad bajo la cual haya que depositar todas las expectativas de la vida. Pero no se trata, como luego se va a decir, de sustituir el dogma religioso por el dogma de la razón, puesto que “El filósofo comprende la opinión que rechaza con el mismo alcance

¹⁴ Esta caracterización del *Philosophe* confronta la imagen negativa predominante, pues en 1740, el Diccionario de la Academia Francesa lo definía como “hombre que, con espíritu libertino, se coloca a sí mismo por encima de los deberes y de las obligaciones ordinarias de la existencia civil y cristiana. Se trata de un hombre que no se niega nada a sí mismo y que no observa limitación alguna” (Diderot y D'Alembert, 1994: 45).

y claridad que entiende la que acepta” (Diderot y D’Alembert, 1994: 62). No son las únicas virtudes, puesto que este filósofo es quien entiende mejor que está en la naturaleza del hombre el ser social y es por ello que al comprenderlo a la perfección, no puede actuar de otra manera que actuando bien entre los hombres. Quienes vinieron después y sufrieron diversas penurias y decepciones solo pudieron leer esta caracterización del filósofo de la Ilustración como un sueño no menos optimista que la doctrina suministrada a Cándido por el profesor Pangloss. ¡Oh ironías de la vida! La parodia de la filosofía racionalista leibniana se ha convertido en un bumerán y se estrella irremediablemente contra quienes lo han lanzado. La única excepción será Rousseau, quien a causa de una infancia infeliz y una vejiga que nunca termina de vaciarse, no se ha permitido hacerse de ese optimismo razonable.

Pero no solo eso, también él desestima que la sociabilidad de los seres humanos forme parte de su propia naturaleza. Por eso, para algunos, Rousseau representa la revuelta en las filas mismas de la *Enciclopedia*; razón por la cual los alemanes sin pensarlo dos veces le asimilaban como el primer romántico del mundo ilustrado (con la notable excepción de Goethe y Friedrich Schlegel, quienes ajenos a todo sentimentalismo y amigos del buen humor, no se pudo sustraer al impulso de alabar a Diderot y mostrar respetos, si bien contenidos, por Voltaire). Gadamer (1997: 99), en cambio, sentenció, al seguirle la pista a la genealogía del concepto de vida, que “la misma acuñación del término ‘vivencia’ evoca claramente la crítica al racionalismo de la Ilustración, que partiendo de Rousseau dio una nueva validez al concepto de la vida”.

Y como del Rousseau romántico al Rousseau posmoderno solo hay un paso, ¿qué se puede hacer? Pero si es cierto que una cosa es lo que uno se propone y otra muy distinta lo que la vida impone, quizá su único pecado haya sido su fracaso para ajustarse al modelo que se han autoimpuesto. ¿Pero quién de ellos lo hizo del todo? Pues ¿acaso Voltaire es algo más que una máscara y Diderot todo menos quien “juzga y habla menos”? Nadie es perfecto. Voltaire amaba la *socialité*, pero su carácter corrosivo lo expulsa de las cortes y lo empuja a buscar refugio en los lugares más apartados para fundar su propio reino. En cambio, Rousseau hace *causa belli* de su autodestierro, si bien el traje de exiliado le queda ridículamente mal, puesto que al marcharse de la ruidosa vida de los salones, para recogerse en la meditación solitaria, se parece más a aquellos filósofos vulgares, que a decir de la entrada del término en la *Enciclopedia*, al aislarse de la sociedad piensan demasiado y mal, puesto que lo hacen “contra todo el mundo” (Diderot y D’Alembert, 1994: 62).¹⁵

Sin embargo, en tanto filósofo, Rousseau se ha puesto como meta realizar una tarea emancipadora para los seres humanos, pues como observa Starobinski (1988: 148), “si se ha convertido en escritor es para que los hombres, sometidos durante demasiado

¹⁵ En el inicio de su ruptura con Diderot, Rousseau se ha sentido ofendido por aquél pasaje del *Hijo natural* en el cual el personaje de la pieza teatral sentencia: “solo el malvado vive solo”; expresión que guarda cierta afinidad con la caracterización que se hace del filósofo vulgar en la *Enciclopedia*.

tiempo al maleficio de la mentira y de la iniquidad, despierten a la consciencia de su desgracia”. Y en la medida que se ha propuesto como meta llevar a cabo una tarea emancipadora, en esa misma medida podemos hablar de un Rousseau *philosophe*, y, por ende, de un ilustrado. Pero ¿qué hay entonces con esa famosa oposición entre civilización y naturaleza que este resuelve a favor de la última y le ha valido ser considerado un espíritu completamente opuesto al que encontramos en Diderot y Voltaire. ¿Se puede partir de allí para establecer una línea divisoria entre *Julia* y, digamos, *Jacques* o *Cándido*? Dicho de otro modo, ¿existe una divergencia sustancial entre la novela de Rousseau y las novelas de Diderot y Voltaire?

El mundo como comedia y como tragedia

Si admitimos, aunque sea de manera amplia, que toda filosofía, y por extensión, toda literatura, es la manifestación de un cierto temperamento, y que todo temperamento en la medida en que se halle plenamente definido encuentra su opuesto en la forma de interrogar y entender el mundo y la vida, del mismo modo como la manifestación de esa actitud se expresa en su forma pura a través de la risa o el llanto, entonces el estilo literario de ese temperamento se deja reconocer por su tono o matiz cómico o, por el contrario, por su color serio. Leo Strauss (2006: 94), al ponderar el tono correspondiente a la expresión filosófica, observa: si el llanto se relaciona con la tragedia y la risa con la comedia, el diálogo platónico en donde interviene Sócrates se asemeja más a la comedia que a la tragedia. A este respecto, los *philosophes* aparecen ante el lector como los maestros en el cultivo de la ironía, en la recreación lúdica, con lo cual los hermana con el ala más radical del socratismo; es decir, con el cinismo.

Sin embargo, por obra de una conversión escolástica la filosofía se convierte en algo solemne, serio, en salvaguarda de dogmas morales y creencias religiosas institucionalizadas de las sociedades europeas. De allí que una vez más sea necesario distinguir entre la filosofía de escuela y la filosofía cultivada fuera los petrificados muros de la Sorbona, y de otras instituciones universitarias sin suficiente ventilación intelectual. En qué medida esa imagen equivocada de la filosofía subyace en la recepción de la obra de Voltaire y sus amigos, es algo que se puede apreciar en la pluma de dos autores franceses de distinta prosapia, época y talante, como lo son Roland Barthes y Jean Sévillia. Este último, autor de un libro provocador que intenta echar por tierra los mitos más caros de la historia europea, los cuales –sostiene– son producto de la historia hegemónica confeccionada a modo por la izquierda que se aloja desde décadas en las universidades y en los círculos mediáticos y políticos.

En realidad, *Históricamente incorrecto. Para acabar con el pasado único* no tiene para nosotros mayor interés que la constatación de la persistencia de esa herida abierta que subyace en el seno de la intelectualidad católica francesa. Pero no es en lo absoluto un libro hecho con encono y mal informado. Por el contrario, se trata de un libro escrito

con soltura, sin afectaciones, conciso y bastante persuasivo. En lo que respecta a nuestro tema, Sévillia lo sirve en tres tiempos: la Enciclopedia, la tolerancia intolerante de los *philosophes*, y por último, su presunto racismo. El proyecto de la Enciclopedia como entrada solo abre el camino para lo que viene después; fija las posturas en litigio (en donde Diderot es presentado como *ateo* y D'Alembert como *materialista*) y sólo exige una módica reivindicación: La Bastilla, símbolo de la represión política del absolutismo, era un lugar menos lúgubre y siniestro de lo que la historia lo presenta; además, por lo regular se ignora la amplia gama de autores católicos que hacen frente a la “secta” enciclopedista –como sentencia Michelet. A este grupo desconocido, sostiene Sévillia (2005: 165), “no le falta talento, aunque le falte ironía”. Pero sin percatarse de ello, exhibe el talón de Aquiles de la réplica contra-enciclopedista y, con ello, una de las causas principales del fracaso de su empresa. Líneas atrás, al describir los cruces de entradas en la *Enciclopedia* advierte la estrategia discursiva del entramado léxico: “el artículo «Nacer» contradice «Alma», «Demostración» echa por tierra a «Dios». No se descuida el arma de la ironía” (Sévillia, 2005: 163).

Vayamos ahora al otro extremo del espectro político y retrocedamos unas décadas hasta llegar a la época de la posguerra, de la purga y la mala conciencia que hizo ver el verdadero rostro de Francia. Es allí donde aparece la edición popular de *Romans et contes* de Voltaire, cuyo prefacio, escrito por una de las nacientes figuras de la crítica estructuralista, desaconseja su compra o bien advierte al lector sobre su mala inversión. En ese breve texto, escrito más con mal humor que con rigor, Barthes caracteriza a Voltaire por lo que no es; es decir, por su código de caducidad, pues a su juicio se trata de una filosofía anticuada que ha perdido por completo los referentes que la sostenían: no hay más leibnicianos por ridiculizar, como tampoco hay deístas, ni jansenistas, ni soci-nianos que nutran la polémica teológica, mientras que “el teatro de la persecución” se ha desvanecido.

No es que el mal, el racismo y los juicios sumarios hayan desaparecido, sino más bien, han crecido en magnitud y se han diversificado, a tal grado que ya nadie osa publicar libelos para delatarlos, porque tampoco ahora resulta fácil advertirlos. Es por eso que Voltaire puede ser considerado un escritor afortunado: el siglo XVIII era un mundo de una sola cara, plano, de marcados rasgos grotescos. Ese universo decadente del absolutismo estaba allí justo para que se le criticara sin pasar por mayores complicaciones. Consciente de la caricatura que trata de hacer pasar sin pagar el coste, Barthes se apresura a estirar la cuerda:

Por simplista que parezca, hay una proporción entre la ligereza del arma volteriana (*petits rogatons* –mendruguitos–, *pâtés portatifs* –pastelillos–, *fusées volantes* –cohetes voladores) y el carácter esporádico del crimen religioso en el siglo XVIII: cuantitativamente limitada, la hoguera se convertía en un principio; es decir, en un blanco; enorme ventaja para quien la combate; así surgen escritores triunfantes (Barthes, 1958: 124).

De acuerdo con este juicio sumario, Voltaire no podía más que triunfar. Pero ¿qué significa para Barthes triunfar?, si como había dejado constancia Camus (1951: 105) por aquella misma época, “de todas las glorias, la menos engañosa es la que se vive”. Como gente de teatro, Barthes lo debía saber, como seguramente lo sabía Voltaire por razones similares. El caso es que para el primero la diferencia cuantitativa deviene en diferencia cualitativa insuperable, de tal modo que “la enormidad misma de los crímenes racistas, –continua–, su organización a cargo del Estado, las justificaciones ideológicas con que se encubren, todo arrastra al escritor de hoy mucho más allá del libelo, exige de él más que una ironía, una filosofía, más que un asombro, una explicación.” (Barthes, 1958: 124)

Pongamos ahora atención en una aparente nimiedad en ese juego de oposiciones que supone la comparación entre Voltaire y el escritor de ese hoy, que no lo es más para nosotros. Y en particular en aquella que pone en contraste la “simple” *ironía* con la necesidad de una filosofía. La oposición es reveladora en más de un sentido, pero para no extender demasiado el comentario, dejemos marcada la dirección del camino para que otros puedan avanzar por allí si así lo desean. ¿Qué significa en boca de un crítico literario como Barthes semejante comparación? O planteado de manera impersonal, ¿qué clase de recurso lingüístico es la *ironía*?, ¿es un tropo y si es así, cómo *figura* la figura? ¿es, como presume Kierkegaard, un concepto?

Quienes se han planteado tales cuestiones saben del abismo que allí se asoma. Paul de Man, en esa conferencia memorable sobre el concepto de ironía, luego de señalar que Kierkegaard fue incapaz de ofrecer una definición del término, esboza los rasgos tropológicos que hace de la ironía, el tropo de todos los tropos; y, por consiguiente, en algo que parece escapa a toda definición. Y, sin embargo, no se priva de ensayar una alternativa que, como él mismo advierte, no ha hecho avanzar mucho la causa a favor de su naturaleza conceptual. Por lo demás, como también señala de Man, la ironía como tal es un tema esquivo, que pocos han osado enfrentar y con tal suerte que entre ellos se suelen culpar por no haber entendido en absoluto sobre qué va la cuestión. De Man está lejos de superar esa clase de juicio, al menos eso me parece, pero antes es conveniente reparar en la forma como de Man vuelve sobre las sugestivas ideas de Friedrich Schlegel para acometer su empresa, y cita lo que para nuestros propósitos inmediatos, representa el desmantelamiento, sino la refutación, de la oposición que Barthes ha invocado para desestimar el arma preferida de Voltaire, esa escopeta de dos tiros, para retomar una sagaz interpretación de Starobinski (2000), con la cual busca aplastar la insensatez:

La filosofía es la verdadera casa de la ironía, la cual podría ser definida como belleza lógica: ya que siempre que los hombres estén filosofando a través de

diálogos hablados o escritos, y no de modo rigurosamente sistemático, la ironía debe ser producida y postulada.¹⁶

Para Barthes la filosofía opuesta a la *simple* ironía es justo la filosofía que no puede ser en el sentido de Schlegel, la morada o patria de la ironía; es la filosofía sistemática ajena al espíritu de los *philosophes*, pues “las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo. En esta forma liberal ha buscado refugio la sabiduría de la vida huyendo de la sabiduría de la escuela”, Schlegel 1994, 49. Desde luego, no faltará quien considere el espíritu romántico de Schlegel como la antípoda del pensamiento de los ilustrados. Si bien es cierto no hay en los *Fragmentos* y en otros escritos del joven Schlegel una referencia inequívoca favorable en este sentido, directa o implícita, a los *contes*¹⁷ o a Voltaire, de Man resuelve de inmediato la cuestión al indicar un rasgo característico del juego irónico en el diálogo que Schlegel llama *parábasis*, el cual consiste en la interrupción intencional de la acción o del diálogo, en el juego del narrador y el lector, y cuyos modelos son desde luego Sterne y Diderot; y en particular *Tristram Shandy* como *Jacques le Fataliste*. Todo el mundo enterado sobre el particular concuerda en ver en *Tristram Shandy* como en *El Quijote* los modelos de *Jacques, el fatalista*; aunque, como señala Italo Calvino (1995: 114), la semejanza con *Tristram Shandy* es menos obvia, y ambos se ven influenciados por la novela de Cervantes, pero de forma distinta. Pero antes de pasar a *Jacques*, es menester cerrar el círculo argumental para dejar a Barthes y a de Man en paz.

En primer lugar, hasta aquí debe ser medianamente claro que la oposición de Barthes pone de manifiesto su aversión hacia la ironía, y tal motivo parece deberse a esa militancia sartreana marxista que se tapa las narices ante todo lo que huele a burguesía, por muy ilustrada que sea. De allí que para él la dialéctica haya superado el maniqueísmo y la nueva filosofía de la historia, forjada por los alemanes en el siglo XIX, echa por tierra la tesis volteriana de la historia sin rumbo (el desdén se entiende, pues hacia finales de

¹⁶ Citado por de Man (1999: 250-1), quien introduce entre corchetes la observación: “por supuesto, está pensando en Sócrates”, pero que omito por su obviedad. En la versión y selección que preparó Emilio Uranga de los *Fragmentos* de Schlegel se lee: «La filosofía es la patria originaria de la ironía, que se podría definir como una belleza lógica; pues cualquier parte en que se filosofa, en diálogos verbales o escritos, y siempre que no se lo haga sistemáticamente, la ironía actúa y estimula». (Schlegel, 1951: 57). En una versión reciente en Schlegel (1994: 52), se lee: “... dondequiera que se filosofa en diálogos orales y escritos, y en general de manera totalmente sistemática, se debe ofrecer y exigir ironía”.

¹⁷ Entre las pocas referencias a Voltaire, la única que menciona a *Cándido* dice así: “Si uno no se fija en la maestría de Voltaire sino solamente en el mensaje de su libro; es decir, que mofarse del universo es filosofía y que es lo más apropiado que se puede hacer; entonces uno podría decir que los filósofos franceses usan el *Cándido* de la misma forma como las mujeres usan su feminidad- le encuentran aplicación en todos lados” (Schlegel, 1971, 374: 222). En cambio, la opinión sobre *Julia* es por lo demás severo en la carta sobre la novela: “Las *Confesiones* de Rousseau son a mis ojos una novela destacable en el nivel más alto; *Eloísa*, en cambio, una muy mediocre”. (Schlegel, 1994: 138). De Man (1979: 184), en cambio sostiene: “A menudo se ha dicho que *Julie* es también su mejor tratado de ciencia política; debería añadirse que *El contrato social* es también su mejor novela”. En ambos casos, se hace un uso retórico del término, nada lejano al introducido por Huygens y explotado por Voltaire.

los años cincuenta Benjamin aún no estaba de moda). Hijo privilegiado de su época, Voltaire ni siquiera tuvo necesidad de la originalidad a causa de “un enemigo uniformemente condenable”. Y eso le privó de alcanzar la verdadera gloria que solo el arte *verdadero* puede ofrecer, pues “Voltaire careció de espíritu trágico; no tuvo que medir sus fuerzas con ninguna fuerza viva, con ninguna idea, con ningún hombre que pudiera hacerle reflexionar *seriamente*” (Barthes, 1958: 125-26; el subrayado es mío).

Hay desde luego una ironía involuntaria en este comentario, ya que desdice la pretensión de actualidad al situar la crítica en una discusión velada sobre la superioridad del arte trágico sobre lo cómico; de lo serio sobre la ironía. Para Barthes esto es evidente en el recurso que hace Voltaire del exotismo oriental, que para la época en que empieza a escribir sus *nouvelles*, ya podía disponer de toda una retórica con sus tipos plenamente prefigurados. De allí que “las novelas de Voltaire más que averiguaciones son recorridos de propietario, que se orienta sin gran orden porque se trata siempre del mismo cercado y que se *interrumpe caprichosamente* haciendo continuas paradas donde se discute no de lo que se ve, sino de lo que se es.” (Barthes, 1958: 129; el subrayado es mío).

Dicho de otra manera, Barthes pisa la maleza de la parábasis en Voltaire sin darse cuenta. Pero apenas si se le podría reprochar por este descuido, pues por increíble que parezca, el tema de la parábasis, de la ironía en Voltaire no ha sido debidamente examinado y ni si quiera atisbado; de tal modo que es necesario hurgar aquí y allá para extraer algunos de sus rasgos sobresalientes. Como señaló un especialista en Voltaire, a pesar de que la frase “ironía volteriana” acude a nosotros en cada momento, se desconocen las formas de operación de dicha ironía¹⁸; requisito indispensable, si seguimos la intuición de Schlegel, para dotar de pleno sentido a la noción de *cuentos filosóficos*.

Por otra parte, se podría esperar que un crítico acérrimo de ese exotismo oriental, como lo fue sin duda Edward Said, diera respaldo a Barthes sobre Voltaire, pero nada de eso. Por el contrario, al igual que Andreski al criticar a ciertos científicos sociales, Said arremete contra “los doctores panglosianos del orientalismo” (2002: 156) y lejos de considerarlo un producto caduco de la modernidad, encuentra a Voltaire pleno de vigencia, como lo hace explícito al abrir el capítulo cuarto de la primera parte de *Orientalismo*:

Puede parecer extraño hablar de una actitud textual, pero un estudioso de la literatura entenderá más fácilmente lo que significa esta expresión si recuerda el tipo de perspectiva adoptada por Voltaire en *Candide* o incluso los compor-

¹⁸ Sin embargo, Mason (1970: 30), no advierte el rasgo de la *interrupción caprichosa*, de la parábasis como parte sustantiva de esa ironía: «For all the times the phrase ‘Voltairean irony’ comes to the lips or pen, we know surprisingly little of its modes of operation, how it is modified from one *conte* to another, or simply, on occasion, dropped almost completely. All this must however find a framework in the general study of the *conte philosophique* which we so badly lack».

tamientos ante la realidad satirizados por Cervantes en *Don Quijote*. Según ambos escritores, el sentido común enseña que es un error suponer que los libros y los textos pueden ayudar a comprender el desorden impredecible y problemático en el que los seres humanos viven. Aplicar literalmente a la realidad lo que se ha aprendido en los libros es correr el riesgo de volverse loco o de arruinarse... Pero ciertas personas han intentado e intentan todavía usar los textos de esta manera simplista, por eso *Cándido* y *Don Quijote* siguen teniendo actualmente un gran atractivo para los lectores (Said, 2002: 135).

Desde luego, a Barthes se le escapa por completo esa lectura porque comparte la interpretación extendida sobre *Cándido* como una novela cuyo objetivo es la ridiculización de la filosofía de Leibniz, y como ya no hay más leibnicianos a la vista, la novela ha perdido por completo su atractivo.¹⁹ Si bien es seguro que Voltaire haya tenido una opinión poco favorable, filosóficamente hablando, sobre Leibniz en tanto racionalista y metafísico; también es de igual forma cierto que la mofa en *Cándido* va dirigida no a esa filosofía en sí, sino como señala Hugo Friedrich (1978: 174), a la burda vulgarización que se ha hecho aquí y allá de ella. Esto se deja entrever en sus *Memorias* cuando refiere a su amada, la señora de Châtelet:

Nuestra mayor atención se dirigió durante mucho tiempo hacia Leibniz y Newton. La señora Du Châtelet se consagró al principio a Leibniz y desarrolló una parte de su sistema en un librito muy bien escrito, titulado *Institutiones de physique*. No intentó aderezar esa filosofía con adornos extraños; esa afectación no era propia de su carácter viril y verdadero. La claridad, la precisión y la elegancia constituían su estilo. Si alguna vez se ha podido dar alguna verosimilitud a las ideas de Leibniz, es en este libro donde hay que buscarla. Pero hoy se empieza ya a no preocuparse por lo que Leibniz haya podido pensar (Voltaire, 2010: 297).

Preguntemos ahora qué hay de la ironía como parábasis. Como ya he mencionado, de Man construye su propia definición a partir de la identificación que hace Schlegel con una parábasis permanente, de tal modo que ahora la ironía representa la parábasis continua de la alegoría de los tropos, lo cual nos devuelve a la intuición inicial de la ironía como el tropo de todos los tropos. Y ya se ha mencionado que el mismo de Man admite que con esta nueva definición no se ha hecho gran cosa. Ahora bien, al discutir el trabajo de Szondi sobre Schlegel, de Man incurre en la misma clase de crítica de quienes se ocupan de esta difícil cuestión, al culpar a Szondi de confundir la ironía con lo cómico, a

¹⁹ Quizá el mayor pecado de Barthes consista en ser víctima del mismo defecto que le atribuye a Voltaire, sin advertir la problemática complejidad de los *contes* cuando se les busca su coherencia filosófica, lo cual emerge cuando se compara, por ejemplo, *Cándido* con *Zadig*. Es por lo demás, sintomático que la crítica literaria sobre Voltaire haya ignorado por completo la presentación de Barthes hasta hace relativamente poco. Véase a este respecto Mason (1970).

pesar de referirse a Schlegel por su carácter bufo y al vincular la interrupción de la ilusión narrativa con la *commedia dell'arte* (de Mann, 1998: 251), dando con ello, por supuesto, una relación íntima entre ambas nociones. Quizá no sea conveniente comprometerse con una equivalencia semántica estricta entre ambas ideas, la cual –para no salirnos de los tropos– podríamos juzgar como una relación metonímica. Sin embargo, sospecho que los reparos de de Man obedecen de nueva cuenta al poder que ejerce la supuesta superioridad de lo trágico sobre lo cómico, del llanto sobre la risa. Pero como dice Kundera en su vocabulario básico, en la entrada «cómico»:

Al ofrecernos la bella ilusión de la grandeza humana, lo trágico nos aporta un consuelo. Lo cómico es más cruel: nos revela brutalmente la insignificancia de todo... Los auténticos genios de la comicidad no son los que más nos hacen reír sino los que descubren una zona desconocida de lo cómico (Kundera, 1988: 117).

La parábasis devela esa zona desconocida por medio de un desplazamiento de la acción (drama) de dos formas distintas: 1) por medio de la interrupción deliberada para entrar en un nuevo ciclo narrativo, que a su vez da pie a otro y así sucesivamente; o bien 2) por medio de la interrupción por parte del narrador, del actor, para advertir al lector o espectador sobre las implicaciones de lo que está sucediendo o para que no se deje engañar por “las apariencias”. El primer tipo de parábasis corresponde a lo que Kundera denomina *la llamada del juego*, cuyos modelos son, de nueva cuenta, *Tristram Shandy* y *Jacques el fatalista*, en tanto historia de historias o novelas de digresión potencialmente infinita. En la novela de Diderot, los ciclos narrativos están planteados de manera explícita dado que son historias que Jacques cuenta a su amo para poder complacerlo y liberarlo del tedio, pero esos ciclos son interrumpidos por el amo quien hace lo propio, y a lo cual Jacques reacciona, interrumpe:

Dos cosas se me ocurren, señor: una, que jamás he podido proseguir mi historia sin que un diablo u otro la interrumpiera, en tanto que la vuestra va de corrido. Así es la vida: unos pasan entre los zarzales sin pincharse, otros por más que miren dónde ponen los pies, encuentran abrojos hasta en el mejor camino y llegan al cabo todos desollados (Diderot, 2012: 331).

La otra vertiente de la parábasis corresponde a una ruptura de la acción que es típica de la estructura sobre la cual se improvisa en la *comedia dell'arte*, en donde Arlequín interrumpe el curso de la acción para digamos, advertir al público que no se deje engañar sobre la verdadera causa de los sufrimientos de Pierror. En la novela se retoma el efecto de diversas maneras, y depende de la habilidad del personaje para entablar diálogo con el lector; pero el recurso no se limita a este género, como lo han sugerido los italianos, y en particular, Carlo Ginzburg (1910) en ese espléndido ensayo sobre el racismo de Voltaire, y quien a partir de un linaje –distinto a la tradición iniciada por Schlegel– que se remonta al análisis formal ruso, y en particular a Viktor Shklovski (1970^a

y 1970b), identifica la parábasis con la técnica de extrañamiento o de alejamiento, y con el *efecto V* de Brecht. La diversidad de motes, *interrupción caprichosa* (Barthes), *técnica de extrañamiento*, *recurso de alejamiento*, *efecto reflector*, *técnica de variaciones* (Kundera), etc. apuntan a perfiles distintos de la misma ironía; lo cual, por lo demás, llena de sentido la definición de de Man como la parábasis permanente de la alegoría de los tropos.

¿Una nueva Eloísa?

De acuerdo con escritores como Stephen Vizinczey, y otros críticos literarios tan disím-bolos entre sí (como Chuquet y Steiner, por ejemplo), *Julia o la nueva Eloísa* es una novela que ha perdido por completo vigencia y, por consiguiente, su único valor actual se limita al plano meramente histórico. De acuerdo con este punto de vista, la novela habla del amor imposible sujeto a las convenciones sociales de una sociedad que ha desaparecido por completo. En cualquier caso, la virtud de la novela consiste en que:

Da cierta idea de la posición de las mujeres, incluso de las damas de alcurnia, en la Francia del siglo XVIII. El hecho de que está dada como afirmación en la ficción que cualquier romance existente en la vida sucedía antes del matrimonio y de que lo que no podía evitarse era en realidad «correcto», hiciera que las mujeres adorasen a Rousseau como el más sabio y noble de los hombres (Vizinczey, 1992: 24).

No ocurre lo mismo con *Cándido* y *Jacques* que, sin acercarse al indiscutible éxito de *Julia* en su época, se han seguido leyendo con interés y han ejercido un influjo en escritores de humores literarios variados como Italo Calvino, José Saramago y Milán Kundera. Quizás esto se deba en parte al patrón que se ha adoptado en cada caso, puesto que Rousseau ha seguido a Richardson como modelo de su novela *sentimental*, mientras los otros dos se han dejado llevar por esquemas literarios más lúdicos y, por consiguiente, menos comprometidos con formas y tonos graves, que a la vuelta de los siglos han terminado por ser demasiado pesados para capturar y retener la capacidad de atención del lector.

Pero la pérdida del gran público no debe inducir a pensar que *Julia* carece ahora por completo de encanto, pues en cierta forma representa todavía el arquetipo de la heroína de la novela del siglo XIX y principios del siglo XX. Pero esto es decir quizá mucho, ya que tanto en forma como en fondo retoma una historia medieval que era familiar para todos sus contemporáneos y era objeto de continuas versiones, de las cuales la de Rousseau sería una de las que alcanzaría mayor circulación, convirtiéndose en el tópico de cualquier conversación.

¿En qué medida difiere entonces esta nueva Eloísa de la Eloísa de Abelardo? Si bien la trama es en lo esencial la misma, su condición social, y el desenlace, se apartan en varias direcciones de la historia medieval. Rousseau se ha cuidado de actualizar la historia sin temer ajustarla a sus propias experiencias e ideas, y moldear los personajes a partir de aquellos que en momentos lo circundan dentro de ese relativo aislamiento al que se ha consagrado. Por lo demás, en la novela encontramos una referencia explícita a lo que el joven filósofo piensa de Eloísa y Abelardo en cuanto al comercio de la educación y los sentimientos entre el maestro y la pupila:

Cuando las cartas de Abelardo y Eloísa cayeron en sus manos, usted sabe lo que dije de esa lectura y la conducta del teólogo. Siempre compadecí a Eloísa: tenía un corazón hecho para amar; pero Abelardo me pareció siempre un miserable digno de su suerte y desconocedor tanto de la virtud como del amor. Después de haberle juzgado así, ¿tendría que imitarle? ¡Desgraciado aquel que predica una moral que no quiere practicar! (Rousseau, 2007: 100).

Nadie duda que él mismo se ha querido ver en los zapatos del plebeyo amante que ha osado comprometer su condición de instructor, como tampoco deja de ser verosímil la trama misma como una inversión idealizada de aquel pasaje de su propia vida en el cual el joven Rousseau recibe su educación sentimental de los brazos de Madame de Warens. Todo ello admite asumir que una parte del éxito de *Julia* se haya debido al morbo por descubrir no una *ficción*, sino alguna aventura desconocida de su autor. ¿Hasta qué punto se daba cuenta de ello? No lo sabemos, pero en uno de sus diálogos exculpatorios, Rousseau se defiende de la posibilidad de que la *Nueva Eloísa* haya sido escrita por un alma malvada.²⁰ Sin embargo, ya desde las primeras líneas del prólogo de la novela el autor ha sentenciado que los pueblos corrompidos requieren de novelas, aunque la suya, presume, no será del gusto de todos, de seguro no para los filósofos, ni para las mujeres libertinas que recorren los salones de la ciudad Luz, ni otros tantos más, pues sus personajes son en realidad unos extranjeros, provincianos que “confunden con la filosofía los honrados desvaríos de su cerebro”.

Sin embargo, este recurso retórico solo le permite reforzar su desdén hacia el ambiente parisino del cual ha escapado, aunque en el fondo quiera retener a sus habitantes como público, a la distancia. Y lo logra, a su manera. Si bien no ha sido el gran compositor de música que hubiera querido, al menos ha dominado el arte de la palabra y de la lógica. De allí que incluso aquellos que llama “nuestros señores” y sus “falsos” amigos, no pierdan la oportunidad de disfrutar su lectura y hacerla tema de conversación, pues como dice Chuquet mucho tiempo después:

²⁰ “... lo que no creo ni creeré en mi vida, es que el *Emilio* y sobre todo el artículo sobre el gusto del cuarto libro sea obra de un corazón depravado, que la *Eloísa* y sobre todo la carta sobre la muerte de Julia haya sido escrita por un malvado” (Rousseau, 2015: 64-65).

Todos los méritos del estilo de Rousseau brillan en esta novela, y Voltaire distinguía en ella varias cartas que, según decía, hubiese querido arrancar. Los trozos de filosofía, considerados en sí mismos, son, en su mayor parte, obras maestras; en ellos ha puesto Juan Jacobo toda la energía nerviosa e insistente de su dialéctica (Chuaquet, 1950: 117).

David Hume, su último amigo y decepción filial, la consideraba su obra maestra y todavía no es extraño encontrar expositores de su pensamiento que ven en ella la forma más agradable de ilustrar sus ideas.²¹ Sin embargo, para que este juicio adquiriera su debido respaldo requiere explicar la escasa atención que le concede el lector actual y el rechazo que provoca en el pensamiento feminista, para quien *Julia* no pasa de ser --en la versión radical--, más que un catálogo razonado de los prejuicios de género de la época. Aunque en realidad, si se quiere hacer justicia al análisis feminista de la obra de Rousseau, hay que reconocer que no hay allí una crítica homogénea sino una gran variedad de matices críticos --no exentos de cierta empatía-- que valdría la pena confrontar con la visión masculina aún predominante. De hecho, lo primero que es necesario admitir no es tanto que la confrontación feminista sea casi tan antigua como el mismo Rousseau, sino que dicha réplica haya sido sistemáticamente dejada de lado, cuando no francamente ignorada por la gran mayoría de los comentaristas varones.

Pero para hacer transparente dicha crítica es menester admitir que *Julia* encarna todos los ideales de la mujer educada según el modelo de la Sofía descrita en el último capítulo del *Emilio*. El hecho de aparecer cuando Emilio ha madurado como hombre y requiere de compañía es que ha sido necesario considerar la educación de su compañera y discutir sobre los pormenores de su instrucción. Si bien, como allí dice, “bajo muchos puntos de vista, hay entre ellos tantas relaciones y oposiciones que tal vez sea un milagro de la naturaleza el haber formado dos seres tan semejantes estando constituidos de un modo tan diferente” (Rousseau, 2002: 182, t. 2). En fin, lo relevante son las diferencias, pues son las oposiciones establecidas por la naturaleza sobre las cuales se tendrá la pauta para distinguir la educación particular que deberá recibir Sofía y, por ende, Julia.

La mujer, débil y pasiva, no tiene otro “destino especial” que el “agradar al hombre” y la educación recibida hace de Julia lo propio para cumplir la misión asignada, pues se halla confinada desde la cuna a la esfera de la vida privada. De allí nace su poder sobre el hombre y ese es el poder que Julia ejerce sobre su pretendiente al alejarlo de sí después de recibir el primer beso prohibido. Pero también Julia sufre al jugar su propio papel (y para acallar ese sentimiento, el amante pregunta “¿No has seguido las más puras leyes

²¹ Por ejemplo, O'Hagan (2005: 7) se adhiere a la opinión de Hume, pero se limita a usar la novela para ilustrar lo que llama “los tres ejes” del pensamiento de Rousseau; es decir, las ideas relativas al llamado *Segundo Discurso*, el *Emilio* y el *Contrato Social*. Sobre la querrela Rousseau-Hume se han traducido ya los libros de Edmons y Eidinow (2007) y Zaretsky y Scott (2009).

de la naturaleza?”²²), pues Rousseau no ha hecho otra cosa que poner en acción esa función instrumental de la mujer en el momento mismo de su educación. Sin embargo, la educación de Sofía y Julia consiste en alcanzar su objetivo de manera virtuosa, de allí que Julia no se detenga en reparos para consolar a su prima y confidente por la muerte de su madre, señalando sus perniciosas enseñanzas.²³

Hay que recordar que en Rousseau la debilidad en la mujer es virtud natural, pero en el hombre es signo de su corrupción, y no hay mayor erosión de su condición natural que el entrar a vivir en sociedad, pues “al volverse sociable y esclavo, se vuelve débil, temeroso, rastrero, y su manera de vivir muelle y afeminada acaba por enervar a un tiempo su fuerza y su valor” (Rousseau, 2012: 123). Hay, desde luego, varias anomalías que no pueden perderse de vista, pues el joven suizo es –sin que se le haya descrito del todo físicamente– un ser delicado, de sentimientos frágiles mientras Julia posee el don de la contención que la vuelve virtuosa. ¿Pero de dónde consigue Rousseau deducir de una condición física una consecuencia moral o metafísica?, ¿Acaso no ha hecho naturalizar algo que no es otra cosa que una construcción social más de las sociedades europeas?, ¿Será porque, como dice Le Dœuff (1999: 28), “cuando en filosofía se habla de mujeres no es de mujeres de quien se habla”?

Desde Wollstonecraft al estudio feminista del momento, Rousseau sale mal parado ante el examen escrutador de la otra mitad de su audiencia y de una parte considerable de la otra que encuentran algo anticuado, el continuo temblar de piernas, el eterno estado catatónico en el cual languidece el afligido filósofo. De no ser porque el autor ha tenido a bien calmar las ansias del joven amante con el aire de la montaña, la novela sería insufriblemente cursi para lectores como Schlegel y otros tantos de hoy. Pero este cambio de escenario lejos de ser un mero recurso literario por medio del cual Rousseau buscaría descargar la tensión que ha provocado la trasgresión en la que han incurrido los dos amantes, representa el espacio ideal para realización plena del filósofo en cuanto filósofo, pues allí:

²² Carta XXI, a Julia, p. 116. Más adelante, Rousseau hace decir a Julia: “Acuérdate que leyendo tu *República* de Platón hemos discutido sobre este punto de la diferencia de los sexos. Persisto en mi antigua opinión, y no sabría imaginar un modelo común de perfección para dos sexos tan diferentes. El ataque y la defensa, la audacia de los hombres, el pudor de las mujeres, no son convencionales, como piensan tus filósofos, sino disposiciones naturales, cuya justificación es fácil de hacer, y de las que se deducen fácilmente todas las demás diferencias morales”, Carta XLVI, de Julia, p. 150.

²³ “... reconoce también que la buena mujer era poco prudente con nosotras; que, sin necesidad, nos hacía confidencias de lo más indiscretas; que nos hablaba sin cesar de las máximas de la galantería, de las aventuras de su juventud, de la manera de manejar a los amantes; y que, para garantizarnos la caza de hombres, si no nos llegaba a enseñar a tenderles trampas, sí al menos nos instruía en mil cosas que las jovencitas no tienen por qué saber. Consuélate, pues, de su pérdida como de un mal que no deja de llevar consigo alguna compensación: a nuestra edad, sus lecciones comenzaban a ser peligrosas, y el cielo, tal vez, nos la ha llevado en un momento en que ya no era bueno que la tuviéramos” (Carta VI, de Julia a Clara, p. 53).

[...] los deseos son menos ardientes y las pasiones más moderadas. La meditación toma, allí, un no sé qué carácter grande y sublime, en proporción a los objetos que nos rodean, no sé qué voluptuosidad tranquila que no tiene nada de acre ni de sensual (Rousseau, 2007: 93).

Quizá haya sido Starobinski (1983) quien llamó por primera vez la atención sobre el efecto reflexivo que provocan los goces inmediatos de la contemplación del mundo natural en *La nueva Eloísa*, si bien el lugar privilegiado que Rousseau le concede al jardín, como una extensión de la naturaleza silvestre, en la misma novela ha sido tratado desde su misma publicación. Pero lejos de tratarse de alguna peculiaridad, el jardín y el valle como espacio literario es un recurso presente en los escritos de los philosophes, pues basta recordar las tres avenidas de *La promenade du sceptique* (1747) donde “una flor le recordaba aquí un pensamiento ligero o un sentimiento delicado. Más allá, al pie de un viejo roble o en el fondo de una gruta, recuperaba un razonamiento enérgico y sólido, una idea brillante o una reflexión profunda” (Diderot 2016: 10). Y ni qué decir del final de *Candide*, en donde el gastado discurso de Pangloss sobre el mejor de los mundos posibles, pretende establecer un nexo causal entre las desdichas pasadas con la degustación de los frutos del momento, recibe lacónica respuesta: “tiene usted razón, pero hace falta cultivar nuestro jardín”.

Observaciones finales

Si lo que se ha dicho hasta aquí es correcto, la novela de los ilustrados ha pasado por el vaivén de la recepción crítica y popular, sin lograr conquistar a esta última del todo. Como se ha intentado mostrar, la actitud de rechazo suele estar marcada por un cierto conflicto ideológico, pero también por el supuesto sobre la presunta identificación de lo trágico con lo filosófico, a pesar del reconocimiento expreso de la vertiente cómica en la tradición del socratismo. Sin embargo, no ha sido posible extenderse más sobre el asunto tomando en cuenta las limitaciones a la cual están sujetas las normas para esta clase de ensayos. También es notable un contraste entre la única novela de Rousseau y los ejercicios literarios de Voltaire y Diderot, aunque el análisis de la parábasis en la obra de estos últimos apenas se ha sugerido. Del mismo modo, queda pendiente examinar hasta qué punto el pesimismo spinozista de Jacques y el optimismo leibniano de Cándido conforman un juego de apariencias metafísicas. Se han planteado, por consiguiente, más preguntas que las que se podían responder en el acotado margen de ensayo; el cual espero sirva de acicate para empujar el análisis un poco más adelante.

Otro cabo que dejo suelto es, desde luego, la incapacidad de Schlegel para apreciar la parábasis en la narrativa de Voltaire; por ahora solo puedo lanzar un par de hipótesis para salir del paso. La primera, obedece al ritmo delirante de los acontecimientos en *Cándido*, que como señala Calvino, asemeja al recurso vertiginoso del cine cómico y, por consiguiente, pierde de vista la forma como se presenta ante nosotros el distanciamiento hacia esos acontecimientos. La segunda, un tanto prosaica, remite a los humores

nacionalistas, pero también a la sensibilidad religiosa de Schlegel, y para el cual el sentido de lo trascendente impone límites al discurso propio de la ironía. **P**

BIBLIOGRAFÍA:

ANDRESKI, Stanislav (1973). *Las ciencias sociales como forma de brujería*. Traducción de Juan Carlos Curutchet. Madrid: Taurus.

AUERBACH, Erich (2017). *La cultura como política. Escritos del exilio sobre la historia y el futuro de Europa (1938-1947)*. Edición de Christian Rivoletti. Traducción de Griselda Mársico. Buenos Aires: El cuenco de plata.

AYER, A. J. (1988). *Voltaire*. Traducción de Miguel Candel. Barcelona: Crítica.

BÉNICHOU, Paul (1981). *La coronación del escritor, 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: FCE.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, Conde de (2003). *Discurso sobre el estilo*. Traducción de Alí Chumacero y presentación de José Luis Rivas. México: UNAM.

CALVINO, Italo (1995). *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets.

CHARTIER, Roger (1999). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes de la Revolución Francesa*. Traducción de Beatriz Lonné. Barcelona: Gedisa.

CHUQUET, Arturo (1950). *J. J. Rousseau, genio del sentimiento desordenado*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Compañía General de Ediciones.

CRONK, Nicholas (Ed.) (2009). *The Cambridge Companion to Voltaire*. Cambridge: Cambridge University Press.

CRONK, Nicholas (2009). *Voltaire and authorship* [Voltaire y su autoría] en Cronk (Ed). *The Cambridge Companion to Voltaire*. Cambridge: Cambridge University Press. 31-46.

CURTIUS, Ernst Robert (1949). "Notas sobre la novela francesa" en *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, traducción de Eduardo Valentí. Madrid: Visor, 1989, 339-344.

DARNTON, Robert (2006). *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*. Traducción de Mária Averbach. México: FCE.

DARNTON, Robert (2014). *Censores trabajando. De cómo los estados dieron forma a la literatura*. Versión de Mariana Ortega. México: FCE.

DE MAN, Paul (1979). *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Lumen.

DE MAN, Paul (1998). "El concepto de ironía" en *La ideología estética*, traducciones de M. Asensi y M. Richart. Barcelona: Cátedra, 231-260.

DIDEROT, D. y D'ALAMBERT (1994). *La Enciclopedia (selección de artículos políticos)*, traducción de Ramón Soriano y Antonio Porras. Barcelona: Tecnos-Altaya.

DIDEROT, D. (1762: 1821). Éloge de Richardson, auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandussin. En *Mélanges de littérature et de philosophie. Oeuvres Complètes de Denis Diderot, tome III*, 3-29.

DIDEROT, D. 1(861). *Lettre sur le commerce de la libraire* [Carta sobre el comercio del libro] Con una introducción de M. G. Guiffrey. Paris: Hachette. Disponible por medio de Gallica/BNF. Hay una versión castellana en Six Barral.

DIDEROT, D. (2012). *Jacques, el fatalista*. Traducción de María F. Prieto Barral. Barcelona: Planeta.

DIDEROT, D. (2013). *La religiosa*. Edición de Jorge A. Marfil. Madrid: Akal.

DIDEROT, D. (2016: 1747). El paseo del escéptico o las avenidas. Traducción de Elena del Amo, con un prólogo y notas de Roberto Aramayo y un apéndice de Mario Bunge. Pamplona: Laetoli.

DUFLO, C. (2009). "Diderot and the publicizing of censorship" [Diderot y la publicidad de la censura] en *The use of censorship in the Enlightenment*, editado por M. Lærke. Leiden. Boston: Brill, 121-135.

EDMONDS, David y EIDINOW, John (2007). *El perro de Rousseau. Dos grandes pensadores en guerra en la época de la Ilustración*, traducción de José Luis Gil Aristu. Barcelona: Península.

FRIEDRICH, Hugo (1973). "Voltaire y sus novelas". En *Humanismo occidental*. Versión de Rafael Gutiérrez Girardot. Buenos Aires: Sur, 154-179.

FURBANK, P. N. (1994). *Denis Diderot. Biografía crítica*. Prólogo de Umberto Eco. Versión de Ma. Teresa La Valle. Barcelona: Emecé.

GADAMER, Hans-George (1997). *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agud Aparicio. Salamanca: Sígueme.

GINZBURG, Carlo (2010). "Tolerancia y comercio. Auerbach lee a Voltaire" en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Traducción de Luciano Padilla López. México: FCE, 159-196.

HAZARD, Paul (1988). *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. Traducción de Julián Marías, Madrid: Alianza.

HOLLIS, Martin (1998). *Filosofía de las ciencias sociales*. Traducción de Ana Lizón. Barcelona: Ariel.

ISRAEL, Jonathan I. (2012). *La Ilustración radical. La filosofía y la construcción de la modernidad, 1650-1750*. Traducción de Ana Tamarit. México: FCE.

KUNDERA, Milan (1988). *El arte de la novela*. Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. México: Vuelta.

KUNDERA, Milan (1992). *Jacquez y su amo*. Con una introducción del autor. Versión de Enrique Sordo. Barcelona: Tusquets.

LE DŒUFF, Michèle (1999). *El estudio y la rueca. De las mujeres, de la filosofía, etc.*, traducción de Oliva Blanco. Madrid-Buenos Aires: Altaya.

LUHMANN, Niklas (1973). *La ilustración sociológica y otros ensayos*. Versión de H. A. Murena. Buenos Aires: Sur.

LUKAS, Georg (1983). *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Traducción de Wenceslao Roces. México: Grijalbo.

MASON, H. T. (1970). Voltaire's "Contes": An "État Présent" [Los "Cuentos" de Voltaire: Un "Estado Actual"] en *The Modern Language Review* 65: 19-35; en <<https://www.jstor.org/stable/3722784>>.

MC NEIL, Gordon H. (1945). "The cult of Rousseau and the french revolution" [El culto a Rousseau y la revolución francesa] en *Journal of the History of Ideas* 6 (2): 197-212.

NEUMEYER, Eva Maria (1947). "The landscape garden as a symbol in Rousseau, Goethe and Flaubert" [El jardín paisajístico como símbolo en Rousseau, Goethe y Flaubert] en *Journal of the History of Ideas* 8 (2): 187-217.

O'HAGAN, Timothy (2005). *Rousseau*, Taylor & Francis e-Library.

RASMUSSEN, Dennis C. (2011). "Burning laws and strangling kings? Voltaire and Diderot on the perils of rationalism in Politics" [¿Quemando leyes y estrangulando reyes? Voltaire y Diderot sobre los peligros del racionalismo en la política] en *The Review of Politics* 73: 77-104.

ROUSSEAU, J. J. (2002). *Emilio o de la educación*. Traducción de Luis Cardona, en 2 volúmenes, tomo 1, libros 1-3; tomo 2, libros 4 y 5. Barcelona: RBA.

ROUSSEAU, J. J. (2004). *Emilio y Sofía o los solitarios*. Traducción, notas y estudio preliminar de Julio Seoane Pinilla. Madrid: Biblioteca Nueva.

ROUSSEAU, J. J. (2007). *Julia o la nueva Eloísa*, traducción de Pilar Ruiz Ortega. Madrid: Akal.

ROUSSEAU, J. J. (2012). *Discurso sobre las ciencias y las artes/ Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, prólogo, traducción y notas de Mauro Armijo. Madrid: Alianza.

ROUSSEAU, J. J. (2015). *Rousseau juez de Jean-Jacques. Diálogos*, traducción de Manuel Arranz, prólogo de Javier Gomá Lanzón. Valencia: PRE-TEXTOS.

SAID, Edward W. (2002). *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori.

SCHLEGEL, Friedrich (1951). *Fragmentos: Invitación al romanticismo alemán*, semblanza biográfica y traducción de Emilio Uranga. México: UNAM.

SCHLEGEL, Friedrich (1971). *Lucinde and the Fragments* [Lucinda y los fragmentos]. Translated with an introduction by Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schlegel, Friedrich (1994). *Poesía y filosofía*. Estudio preliminar y notas Diego Sánchez Meca, versión de Diego Sánchez y Anabel Rebade. Madrid: Alianza

SÉVILLIA, Jean (2005). *Históricamente incorrecto. Para acabar con el pasado único*. Traducción de Elena Pazat de Lys Lachaud. Madrid: El buey mudo.

SHKLOVSKI, V. (1970 a). *El arte como artificio* en Todorov comp. 1970, 55-70.

SHKLOVSKI, V. (1970 b). *La construcción de la "nouvelle" y de la novela* en Todorov comp. 1970, 127-146.

STAROBINSKI, Jean (1983). *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Traducción de Santiago González Noriega. Madrid: Taurus.

STAROBINSKI, Jean (1988). *1789, Los emblemas de la razón*. Traducción de José Luis Checa Cremades. Madrid: Taurus.

STAROBINSKI, Jean (2000). "La escopeta de dos tiros de Voltaire" en *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces*. Versión de V. Bozal. Madrid: Visor-Machado, 139-182.

STRAUSS, Leo (2006), *El hombre y la ciudad*. Traducción de Leonel Livchits. Buenos Aires: Katz.

TODOROV, Tzvetan (Comp.) (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. México: Siglo XXI.

VENTURI, Franco (2014). *Utopía y Reforma en la Ilustración*, edición al cuidado de Fernando J. Devoto, versión de Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI.

VIZINCZEY, Stephen (1992). *Verdad y mentiras en la literatura*. Traducción de Pilar Giral Gorina. México: Grijalbo.

VOLTAIRE (1958). *Obras selectas. Diccionario filosófico. Novelas. Cartas filosóficas*. Traducciones de Abate Machena, Amador de Castro y Tina Manzoni. Buenos Aires-México: El Ateneo.

VOLTAIRE (1988). *Cartas filosóficas*. Introducción, traducción y notas de Fernando Savater. Madrid: Alianza.

VOLTAIRE (1994). *Cándido y otros cuentos*. Introducción, traducción y notas de Carlos Pujol. Barcelona: RBA.

VOLTAIRE (2006). *Cuentos completos en prosa y verso*. Edición de Mauro Armiño. Traducción de M. Armiño y M Domínguez. México: Siruela-FCE.

VOLTAIRE (2007). *Candide ou l'Optimisme* [Cándido o el optimismo] Edición presentada, preparada y anotada por Frédéric Deloffre. Paris: Gallimard.

VOLTAIRE (2012). *El filósofo ignorante*. Versión y notas de Mauro Armiño, con un prólogo de F. Savater, 2ed. ampliada. Madrid: Fórcola.



Acceso Abierto. Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>