



Américo Cristófalo y Emilio Bernini  
(editores)

# EL SIGLO DE LA REVOLUCIÓN

*Teatralidad, secularización, lenguaje nuevo*



Santiago Arcos editor / PARABELLUM

EL SIGLO DE LA REVOLUCIÓN  
TEATRALIDAD, SECULARIZACIÓN, LENGUAJE NUEVO



AMÉRICO CRISTÓFALO y EMILIO BERNINI  
(editores)

# El siglo de la Revolución

*Teatralidad, secularización,  
lenguaje nuevo*

MAGDALENA CÁMPORA • JORGE LUIS CAPUTO  
VALERIA CASTELLO JOUBERT • LUCIANA DEL GIZZO  
LAURA GAVILÁN • JERÓNIMO LEDESMA  
AGUSTINA LOJOYA FRACCHIA • VIOLETA PERCIA  
CAROLINA RAMALLO • MARTÍN RODRIGUEZ BAIGORRIA  
MARIANO SVERDLOFF



Cristófolo, Américo

El siglo de la revolución: teatralidad, secularización, lenguaje nuevo / Américo Cristófolo; Emilio Bernini. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2019.

334 p.; 20 × 14 cm. - (Parabellum / Ensayo 65)

ISBN 978-987-3960-21-5

1. Estudios Literarios. I. Bernini, Emilio. II. Título.

CDD A860



Santiago Arcos editor

PARABELLUM / ENSAYOS

*Dirección Editorial*

MIGUEL A. VILLAFañE

*Diseño*

*Cubierta:* ANA ARMENDARIZ

*Interiores:* GUSTAVO BIZE (gustavo.bize@gmail.com)

© Américo Cristófolo y Emilio Bernini, 2020.

© Santiago Arcos editor, 2020. Puan 467 (1406) Buenos Aires  
e-mail: santiagocoseditor2@gmail.com

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

ISBN: 978-987-3960-21-5

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

# La larga Revolución

AMÉRICO CRISTÓFALO - EMILIO BERNINI

## 1.

La medida histórica del siglo XIX ha sido y es pensada alrededor de un acontecimiento inaugural, la Revolución Francesa de 1789. Para la historiografía contemporánea, que distingue entre tiempo cronológico —la medida natural y astronómica de la temporalidad— y tiempo histórico —su medida de experiencia, de acontecimiento y acción política—, la Revolución Francesa es indiscutiblemente el comienzo del siglo XIX y, aún más, el comienzo de un período histórico de límites imprecisos, todavía en discusión.

La extensión misma del siglo está de algún modo recortada en el horizonte y en la secuencia del ciclo revolucionario que lo atraviesa: 1789, 1830, 1848, 1871. La pregunta acerca del fin de la Revolución —pregunta clave de la historiografía y del pensamiento político— recorrió intensamente los debates del segundo centenario, hacia fines de la década de 1980 y durante la década siguiente. Si el momento soberano de la Revolución sólo abarca la declinación del poder monárquico tras los hechos de Julio de 1789 y la consagración de los Derechos constitucionales de la República, para de ahí en más, con marchas y contramarchas características, orientarse en el sentido de una consolidación institucional que ya anuncia los síntomas de su gradual agotamiento; o si la clausura de la Revolución hay que ubicarla en Termidor, tras el momento de su mayor radicalización jacobina; o incluso, en la expansión

napoleónica; o ya en el retroceso contrarrevolucionario de la Restauración: todas esas posibilidades constituyen variantes de la hipótesis de un final difuso de la experiencia revolucionaria y del período en el que debería situársela. El debate del que hablamos describe y comprende la Revolución desde el punto de vista de su duración, o bien subraya su naturaleza de advenimiento y su extraordinaria potencia de desvío.

En el contexto de esos debates, François Furet,<sup>1</sup> entre otros, pensó el carácter inconcluso de la Revolución: afirmó la tesis de un proceso abierto ya en la debacle del Antiguo Régimen, pero inacabado en relación con el carácter y dimensión de las tareas y propósitos iniciales que la definen. En esto, los objetivos declarados de la Revolución habrían vuelto a manifestarse en la destitución de Carlos X en julio de 1830 y muy especialmente en las revueltas populares de 1848. La célebre afirmación de Marx, en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, que evoca la figura de repetición del discurso trágico de 1789 en el discurso farsesco de 1848, describe, por una parte, una fuerza de despotenciación de los acontecimientos del '48, así como un vínculo interno entre ambos momentos; y por otra, el modo en que la Revolución queda requerida por una lengua nueva, una lengua superadora de la repetición y cuya forma sólo puede constituirse en el futuro (volveremos sobre esta cuestión).

A partir de esa lógica de lo inacabado, precisamente, se ha señalado asimismo una continuidad con la Revolución de Octubre. La Revolución de 1917 habría venido a completar atributos fallidos de la Revolución de 1789, especialmente por el relieve que en Rusia adoptó la colectivización de los

---

1. Furet, 1979, 1988.

medios de producción, rasgo que se presenta así como cumplimiento de los enunciados igualitaristas del '89. El advenimiento de la Primera Guerra Mundial termina, en la conocida descripción de Eric Hobsbawm, "el largo siglo XIX", pero si se concibiera el siglo como siglo de la Revolución, cuyo comienzo se sitúa en el '89 y su término se dirige hacia adelante y en escenarios no exclusivamente europeos, la medida histórica del siglo cobraría la dimensión imprecisa de su experiencia y su retorno.

La Revolución, en cuanto proyecto histórico y categoría política, nombra entonces un momento que comienza en el siglo XVIII y continúa en el siglo XIX, pero que domina el centro de la escena política hasta las últimas décadas del siglo XX. La Revolución China, la cubana, los movimientos revolucionarios de posguerra, especialmente en las décadas de los '60 y los '70, en América Latina y en el "Tercer Mundo", son indudablemente parte del legado histórico del siglo XIX. La emergencia hegemónica del capitalismo neoliberal, el derrumbe de la Unión Soviética, y los procesos, aún en curso, de crisis de las instituciones políticas y de las democracias representativas, dieron lugar a un evidente retroceso en la acción y las prácticas revolucionarias. Lo que había marcado la experiencia y las biografías de una larga cadena de generaciones, se ocultó del horizonte político y dejó de ser el nombre de una expectativa futura. La Revolución perdió, aun en los debates de la tradición marxista, esa distinción que, en el siglo XIX, la había constituido alrededor de paradigmas deterministas: la idea de que las revoluciones se producen siguiendo una ley histórica. Dicho de otro modo, la Revolución perdió su motivo más ampliamente reconocible, la circunstancia de que en ella y por ella —a pesar de la significación clásica que definía



su movimiento como el retorno a lo mismo— daba comienzo un origen enteramente nuevo del tiempo. Un tiempo sustraído de la continuidad del tiempo, un momento absoluto de desconexión y corte histórico. Ese fue precisamente el sentido dominante de la Revolución en el siglo XIX. Sentido que impregnó sus grandes transformaciones epistemológicas, sus invenciones culturales, sus prácticas. El siglo XIX, y en particular su literatura, es impensable por fuera de la experiencia revolucionaria.

## 2.

Este libro, compuesto de estudios sobre las relaciones múltiples, indirectas y abiertas entre ciertos aspectos vinculados al acontecimiento de la Revolución Francesa y la literatura del siglo XIX, complementa un trabajo previo del equipo de la cátedra Literatura del Siglo XIX (de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA) consagrado a la reposición de fuentes y documentos, como a la traducción de textos literarios y de textos críticos en torno a las mismas relaciones.<sup>2</sup> En esta ocasión, en cambio, presentamos nuestras propias elaboraciones desde perspectivas metodológicas heterogéneas, en la medida en que, por la diversidad de las cuestiones planteadas, cada una de ellas se adecua a su propio objeto.

Como en ese trabajo previo y en los programas de enseñanza y de investigación, hemos estudiado esas relaciones en los planos de la historia política, la semántica histórica, la historia conceptual, los procesos de secularización, las representaciones literarias y las innovaciones retóricas,

---

2. Ledesma, Castello Joubert, coords., 2012.

modernistas y vanguardistas. El ordenamiento de los textos sigue los ejes conceptuales con que hemos estudiado esos vínculos, que concentramos en tres y que hemos denominado “teatralidad”, “secularización” y “lenguaje nuevo”. Esa articulación responde a motivos que son tanto metodológicos como epistemológicos. Metodológicamente, los tres conceptos fueron concebidos como una variante posible entre las aproximaciones de los estudios comparatísticos. Los recorridos de lectura sobre los cuales reconocimos la presencia de la Revolución, explícita o fantasmática, en los textos del siglo XIX remiten fuertemente a estos campos.

Las crónicas y las historiografías de la Revolución dan cuenta de la *teatralidad* del acontecimiento, de sus actores y del nuevo orden político como orden de representación ciudadana. La irrupción de un sujeto histórico nuevo —el pueblo en las calles— se interpretó de entrada, inevitablemente, como un hecho de relieve espectacular cuyo horizonte fue la apertura de un drama histórico no resuelto y proyectado hacia el futuro. La caída de la soberanía monárquica y la emergencia de la soberanía nacional supusieron sistemas de representación política que vinieron a poner en tensión las formas de delegación de poder y el concepto rousseauiano de “voluntad general”. Asimismo, cuando decidimos trabajar el concepto de “teatralidad” también consideramos los modos en los cuales la Revolución afectó la propia lógica de los géneros dramáticos. La violencia de la experiencia histórica constituyó por su parte el suelo dramático de las vidas implicadas, incluidas desde ya la de los propios autores.

Con *secularización* recogimos las manifestaciones de la pérdida de la autoridad religiosa, correlativa con la declinación de la autoridad monárquica, y a su vez, las referencias

que porta la palabra misma respecto de la temporalidad —lo secular es lo relativo al siglo, es decir, al orden del tiempo— y el poderoso relato revolucionario del nuevo origen. Ese desplazamiento de las figuras de autoridad religiosa no se presentó de manera unívoca sino que, por el contrario, impactó de un modo complejo en el que aun las facciones más radicales se reconocieron en discursos de reconstrucción del mundo sagrado. Las leyes del régimen del Terror y el decreto del Ser Supremo, por ejemplo, se promulgaron en simultaneidad, así como el acontecimiento revolucionario mismo se autoconstruyó como mitología.

Por *lenguaje nuevo* reconocimos una tensión entre la lengua revolucionaria que remitía, por un lado, como señaló Marx en el *18 Brumario*, al mundo de la Antigüedad latina y, por otro, la fuerza transformadora del propio lenguaje revolucionario cuya voluntad fue la de volver a nombrar el mundo. El ejemplo característico del calendario revolucionario muestra hasta qué punto la vocación por dar nombre a la temporalidad con motivos naturales, hasta entonces tomados de fuentes mitológicas o religiosas, se encontró con los límites que el propio estatuto de la lengua y el hábito de los hablantes impuso al deseo de nombrar lo nuevo. En el plano cultural y literario esa misma potencia de transformación produjo un impacto perdurable en relación con las metamorfosis de los géneros clásicos. En ese plano, se puso en movimiento un horizonte cuya extensión va a alcanzar a las vanguardias históricas, de puesta en cuestión radical de las convenciones, los procedimientos y las normativas poéticas.

En este sentido, hemos reunido en torno a la primera de esas unidades —cuyo orden no responde a ninguna

finalidad—, la *teatralización*, cuatro estudios, que constituyen la Primera Parte de este libro. El primero de ellos, “Sade, teatro y soberanía”, escrito por Américo Cristófalo, sitúa a Sade, en particular *La filosofía en el tocador*, en una línea de brusca tensión con el proyecto ilustrado y con la realización del programa emancipatorio revolucionario. La operación retórica que la plasma, en el texto teatral, se define principalmente por la hipérbole y la parodia. Ese movimiento retórico tiene dos consecuencias: por un lado, desmiente los presupuestos de la razón ilustrada revelando en ella la persistencia del mito; y por otro, hace de esa misma razón un movimiento de negación permanente, de sublevación infinita. En eso consiste la *teatralización* sadiana de la retórica revolucionaria. En este mismo sentido, Sade radicaliza la violencia intrínseca de la retórica ilustrada materialista, sobre todo cuando la despoja de sus valores morales y de todo fundamento religioso. El panfleto de Dolmancé, en *La filosofía en el tocador*, se refiere así a una República que, para alcanzar la virtud, y por provenir de un pasado corrupto, debe, paradójicamente, fundarse en el crimen, en la exclusión de todo rastro, de todo resto, de ese pasado monárquico; así como demanda, en la lógica progresiva revolucionaria, una fraternidad que incluya el incesto y la generalización del goce, como cumplimiento cabal de los derechos de ciudadanía.

La teatralidad sadiana de la revolución implica, pues, una puesta en evidencia, de un modo que pasó inadvertido a los propios actores revolucionarios, de la paradoja aporética de la soberanía. Su aplicación radical, que supone no alienar ningún derecho, llevaría una vez más al crimen; en cambio, persistir en la alienación de cualquiera de esos derechos pone en cuestión el corte radical con el Antiguo Régimen. Esa

aporía adquiere, notoriamente, en el teatro de Sade la forma del encierro, que tiene su modelo en la comedia libertina de Molière. Pero el encierro en Sade es un modo de representar, desde el modelo clásico teatral, la política revolucionaria, la inscripción directa del dogma en los cuerpos.

El segundo texto de esta Primera Parte, “Un banquete en el chiquero de los cerdos. Edmund Burke y la recepción de la revolución francesa en Inglaterra”, de Laura Gavilán, se ocupa de los efectos del acontecimiento revolucionario en el campo inglés, desde la versión que de la Revolución da el ideólogo Burke en sus *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*. En ese texto, el acontecimiento revolucionario se teatraliza en la medida en que está narrado como una “monstruosa escena tragicómica”. La lectura que Thomas Paine hace del texto de Burke, critica esa representación teatralizante por su “función dramática”, por las “libertades poéticas” y por la omisión y tergiversación de algunos hechos para que “toda su maquinaria conduzca a producir solo un efecto teatral”. Pero uno de los objetivos de esa representación monstruosa por su teatralidad es la definición de un tipo de espectador que se fascina ante ella: una multitud que por su entusiasmo por la escena revolucionaria constituye un peligro mayor que el acontecimiento mismo. Gavilán estudia precisamente los modos en que esa representación de una “multitud cochina” configura un discurso sobre la audiencia y un discurso del que, paradójicamente, se apropiarán los grupos radicales, los “no conformistas”, para autorrepresentarse y participar en la escena pública inglesa, de la que habían estado marginados hasta entonces.

En “Glorias que son barbarie”, tercer trabajo de la Primera Parte, Carolina Ramallo analiza los procedimientos literarios

como modos diversos de teatralización del acontecimiento histórico, desde una perspectiva comparatista que responde a la aspiración metodológica de poner en tensión la gran tradición europea con la tradición latinoamericana y argentina. Ramallo estudia *Noventa y tres*, de Victor Hugo, y *Facundo*, de Sarmiento, por medio del análisis de algunas figuras retóricas en ambos textos (la paradoja, la antítesis y la contradicción). Para la investigadora, esas figuras acercan los textos a ciertas “formas de teatralización”, pero desde un punto de vista autocrítico. Además de que la representación de ciertos acontecimientos revolucionarios y bélicos, en ambos escritores, apela a la teatralidad (como lo expone el lugar común “el teatro de los acontecimientos”), esa misma teatralidad de la representación tiene la capacidad de poner en cuestión la representación romántica misma. En este sentido, lo teatral da cuenta, pone en escena y visibiliza no sólo enunciados o posturas representadas “sino las tensiones mismas entre la representación y el acontecimiento”.

Por último, la primera parte de este libro finaliza con “El teatro de la revolución francesa en el ocaso del imperio habsbúrgico”. Si en los tres primeros trabajos, la teatralidad es una serie de modos diversos de representar el acontecimiento revolucionario y no propiamente una modalidad genérica, en este artículo escrito por Valeria Castello Joubert se trata, en cambio, de obras teatrales propiamente dichas: por un lado, dos anotaciones de Hugo von Hofmannsthal, que constituyen esbozos de obras teatrales (el “Drama de la Revolución” y “Obra de la Revolución”) que nunca se concretaron; por otro, la comedia grotesca *La cacatúa verde* de Arthur Schnitzler. En las anotaciones de Hofmannsthal, la teatralidad está en función de la representación del acontecimiento como violencia

pura que, desde una perspectiva conservadora y antisemita, el autor teme en su propio presente, la Viena de fin de siglo XIX. En cambio, en la obra de Schnitzler, con una mirada que banaliza las motivaciones históricas, la representación del acontecimiento revolucionario tiene lugar al interior de una escena teatral: en la taberna “La cacatúa verde”, en la que se representan números con ladrones y criminales para diversión de la aristocracia.

La Segunda Parte, *Secularización*, el trabajo de Emilio Bernini, “Futuro anterior: Rousseau en la Revolución Francesa”, debe leerse en el marco del proceso de secularización abierto en el siglo XVIII, en el que los escritos políticos y autobiográficos de Rousseau fueron decisivos, incluso desde las posiciones no ateas que asumían. Con la Revolución Francesa, esos textos se constituyeron en objeto de fundamentación política e ideológica de los discursos de las mujeres letradas y de los actores políticos. El estudio de Bernini repone las lecturas de tres de esos actores en los momentos inmediatamente prerrevolucionario y revolucionario: la baronesa de Staël, Madame Roland y Maximilien Robespierre. Para Staël, de posiciones monárquico-constitucionalistas, Rousseau es un modelo de Legislador como aquel que debía intervenir en la última reunión de los Estados Generales antes de julio de 1789. Pero ese modelo solo es posible sobre la base de una crítica explícita que Staël realiza de las tesis de la filosofía política expuestas en el *Contrato social*, por “ideales” y “monstruosas”. De modo semejante, la girondina Mme. Roland, de posiciones reformistas, también hace una crítica de ese mismo texto (y en particular, de la proposición rousseauiana de la subordinación de los intereses particulares al interés general), pero por la vía indirecta del reconocimiento de la

virtud doméstica: en ese plano de domesticidad se articula la crítica política de la filosofía del ginebrino. Por último, el jacobino Robespierre, de posiciones radicales, se asume como un heredero de Rousseau, aunque como un heredero crítico. Su objetivo es complementar en términos radicales la tarea política que el filósofo habría dejado inconclusa, porque las circunstancias políticas son radicalmente otras. En todos los casos, las lecturas de Rousseau son de reconocimiento subjetivo en la persona autobiográfica del filósofo —los tres lectores-actores políticos se identifican en esa persona— y, a la vez, de distancia crítica de la filosofía política.

En “Perspectivas sobre la Revolución en el *Hyperion* de Holderlin”, el segundo texto de esta parte, Martín Rodríguez Baigorria demuestra que el poeta lírico wurtembergués procede a una re-sacralización del acontecimiento revolucionario, en la medida en que la Revolución está concebida tanto desde el mito de la palingenesis —la regeneración cíclica de la naturaleza—, así como desde la idea del advenimiento de una “nueva iglesia”. Ese mito de “restauración de todas las cosas” que implicaba la llegada del “reino de Dios”, al final de la historia, constituye una doctrina del pietismo especulativo en que se ha formado Hölderlin. *Hyperion* se compone de ese discurso pietista y, a partir de una retórica “entusiasta”, elabora un imaginario apocalíptico-revolucionario en el texto que se articula en la discusión entre Alabanda e Hyperion en dos modelos en tensión. Por un lado, el modelo comunitarista, con un lenguaje apocalíptico, en Hyperion y, por otro, el modelo masónico, con su idea de sociabilidad secreta, en Alabanda. Una retórica profética, que apostaba a una esfera pública utópica, y una sociabilidad masónica que apostaba a la clandestinidad como modo de acción.



En la misma línea de re-sacralización del acontecimiento revolucionario, el tercer artículo de esta Segunda Parte, “Imágenes de la revolución heterogénea”, de Luciana del Gizzo, estudia la “simpatía” de William Blake por la Revolución Francesa. Blake interpretaba el acontecimiento de modo teleológico como la llegada del Apocalipsis, como el inicio del nuevo Milenio de paz y el triunfo del nuevo cristianismo. Del Gizzo se detiene particularmente en las imágenes que forman parte de *El Matrimonio del cielo y el infierno*, para analizar en ellas, en la línea de Didi-Huberman, su sobredeterminación temporal, esto es, la impronta de los múltiples tiempos heterogéneos a los que ellas sobrevivieron, con su diversidad de sentidos históricos, y en la compleja relación que establecen con el texto. En esto, mismo *El matrimonio...* constituye un objeto heterogéneo, en términos de lenguajes como de sentidos: se concibe en una continuidad entre texto e imagen, combina “al Poeta y al Pintor”; en el texto, las imágenes sostienen materialmente lo afirmado en palabras, no ilustran ni adornan. El aspecto visual de *El matrimonio...* forma una base de donde emergen las palabras.

Por último, la Segunda Parte finaliza con el texto de Jerónimo Ledesma, “Melodrama del símbolo”, destinado a estudiar la representación de la violencia revolucionaria, en *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, como fundamento mítico del estado de equilibrio civilizado en la época victoriana: la novela ofrece una representación catártica de una experiencia terrible (la Revolución Francesa) que debe recordarse para que no vuelva a ocurrir, ya que se concibe que solo la memoria de la desmesura revolucionaria puede conducir al progreso moderado. Ledesma, en efecto, demuestra que el texto de Dickens establece una relación de solidaridad

entre la violencia catastrófica de la revolución y la *pax* del orden victoriano. Para esto, en la novela se hace un uso secularizante de la simbología cristiana en la narración del Terror revolucionario como un proceso de violencia redentora fundacional.

*Lenguaje Nuevo*, Tercera Parte de este libro, se abre con un trabajo de Jorge Caputo y Agustina Lojoya Fracchia que explora la poética flaubertiana de la repetición en *Bouvard y Pécuchet*. El capítulo VI, en el que se representan los acontecimientos de 1848, introduce un giro en los procedimientos narrativos, apela a motivos típicamente realistas (referencias históricas, cronológicas, precisiones de lugar y de tiempo), ausentes en el conjunto de la novela, y que sin embargo tienden a deslizarse hacia una teatralidad de signo irremediablemente cómico; así la representación de los hechos, aun a pesar del mayor “realismo”, subraya y queda comprendida en la política de la copia que Flaubert propone como centro formal de la novela. La naturaleza de la Revolución no viene a ofrecer el impacto de lo nuevo, por el contrario, y como análogo del fracaso de los saberes enciclopédicos y sus prácticas, permanece como farsa, como decepción satírica de lo destinado a repetirse.

Por su parte, Magdalena Cámpora, en “Rimbaud y la fabricación de ‘un salmo de actualidad’”, interroga las condiciones en las que, a partir de las llamadas “Cartas del Vidente”, se puede pensar la genealogía de una lengua que pudiera poner en relación la experiencia política, la experiencia poética y la vida misma. Contemporáneas de la revuelta de los Comunes en 1871, las Cartas del Vidente fueron leídas tardíamente, alrededor de la década de 1920, y retomadas por Breton y los surrealistas como signo y clave programática de conjugación

entre revolución política y revolución estética. El “Chant de guerre Parisien”, uno de los poemas intercalados en la carta dirigida a Paul Demeny, fechada en el contexto preciso de los acontecimientos insurreccionales de 1871, cifra las expectativas rimbaldianas en la potencia emancipatoria de la Comuna y enlaza la prosa de la carta con el anuncio de un momento de nueva literatura. El trabajo indaga, por un lado, la posición de Breton y los surrealistas, y en tensión con esa apropiación “mítica”, por otro, sitúa un conjunto de comentarios y consideraciones de Borges acerca de Rimbaud, destinados a separar arte y política como también arte y vida. Del análisis detallado de la composición de las Cartas, de la superposición de tipos textuales, del valor de sus tonos y registros, presenta la idea de que esos textos serían el “testimonio (material) de una voluntad: la de inscribir la toma de posición estética en el acontecimiento político. Lo nuevo está en la construcción del documento, en la voluntaria sutura entre la postura estética y la circunstancia política”.

En “Las inconsecuencias de un retorno: revolución, violencia e ironía en *À rebours*”, Mariano Sverdloff, formula la hipótesis de una doble violencia en la novela de Huysmans, la denuncia del “populacho”, propia del dandismo de su protagonista Des Esseintes, y la descomposición de la Tercera República, del teatro de la moral burguesa, en cuanto fundamento de la experimentación estética del personaje. Si, por un lado, hay en *À rebours* una aspiración de retorno al mundo medieval, católico, por otro, y como efecto de la retórica irónica, de la parodia y la inversión, la variante católica queda afectada por la lógica nihilista de la novela. La pregunta entonces acerca de los modos en que Huysmans da forma a la representación de la violencia moderna, desde la

constatación de la ruina burguesa a la construcción de alternativas violentas para salir de la violencia de la época, supone un Des Esseintes —atrapado él mismo por el principio de pérdida de energía de À rebours—, que no puede optar por ninguna alternativa, ni el anarquismo, ni la fe católica, ni los discursos contrarrevolucionarios, ni el inmoralismo libertino. El odio a la época se define así por la resignación, por un modo inactual de ser moderno, “una fuga al pasado [...] bajo la divisa de lo nuevo”.

Por último, en “La crítica de Mallarmé al proyecto wagneriano. Dos tentativas de una “religión del arte”, Violeta Percia ensaya una lectura del proyecto wagneriano de arte total a partir de las tensiones que en el último cuarto de siglo abren el imaginario decadente, la esterilidad y despotenciación del lenguaje poético y las instituciones artísticas. El programa de Wagner quiere darse para sí un nuevo comienzo artístico, un nacimiento absoluto que efectivamente evoca la energía redentora y regenerativa de la revolución. El ideal wagneriano postulaba un teatro que reuniera las artes en una recíproca penetración del drama, la poesía, la música y la imagen, como superación de la escena lírica y como fórmula universal pero encarnada en la lengua y la identidad alemanas. El trabajo de Percia recorre las postulaciones wagnerianas y propone el texto “Richard Wagner. Ensoñaciones de un poeta francés” como la réplica crítica de Mallarmé. Allí, Mallarmé acepta los postulados de Wagner, pero construye un golpe eficaz sobre el corazón metafísico de su poética: no se trata de revolucionar el teatro como síntesis de las instituciones artísticas, ni de regenerar la fuerza de representación de una mitología de origen. Para Mallarmé esas opciones desvían la pregunta por el lenguaje, la pregunta que viene a poner en juego los modos

inesperados de nombrar, la palabra sin clausura, la palabra que se ofrece como “multiplicidad prismática”. Dicho de otro modo, no hay revolución para Mallarmé si no es en el lenguaje, en las condiciones y presupuestos de su producción.

### **Bibliografía**

- LEDESMA, J., CASTELLO JOUBERT, V., coords. (2012), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos, textos críticos*, 2 tomos, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- FURET, François (1978), *Penser la Révolution Française*, Paris, Gallimard.
- FURET, François (1988), *La Révolution Française. 1780-1880*, Paris, Hachette, 1988.

Primera Parte  
*Teatralidad*



P.-J. Lafontaine, A. Lenoir protégeant les tombeaux de Saint-Denis.  
1793. Dessin, 23×20 cm. Paris, musée Carnavalet.



# 1.

## Sade: dilemas de la república soberana

AMÉRICO CRISTÓFALO

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

El 7 de mayo de 1794, Robespierre exalta en la Convención la inocencia, la piedad y todos los sentimientos humanos virtuosos, todo lo que en el hombre representa su buena naturaleza, su salvación. Es el discurso del Ser Supremo, que llama de un modo constante a la justicia. El ateísmo por el contrario resulta de una vasta conspiración contra la República. El ateísmo es aristocrático. La República rousseauiana de Robespierre no puede prescindir, no debe prescindir, de aquello que “impulsa a buscar el bien y evitar el mal”. “Debemos vincular la moral a principios eternos y sacros; debemos inspirar en el hombre un respeto religioso por sus semejantes, un hondo sentimiento de sus deberes, que es la única garantía de la felicidad pública, debemos fomentarlo en todas nuestras instituciones, y la instrucción pública debe procurar prioritariamente el logro de este objetivo”. (Martínez Arancón, 1989, 88)

Situar comparativamente *La Filosofía en el tocador*, de 1795, al lado del Discurso del Ser Supremo, para mostrar un sistema simple de inversiones de valor, el Ser Supremo por el fundamento natural del ateísmo sadiano, el vicio por la virtud, la instrucción en el bien como garantía social por “la instrucción de los preceptores inmorales”, la naturaleza del goce por la idea de respeto a los semejantes o la República teísta de Robespierre por la República criminal de “Franceses un



esfuerzo más”, no reviste un método satisfactorio. Lee unilateralmente la complejidad del teatro de Sade. “Es inútil tomar a Sade al pie de la letra, en serio”, escribe Bataille en *La literatura y el mal*, “sea cual sea el aspecto bajo el cual se lo aborde siempre se nos habrá escabullido”.

Porque si no puede despreciarse el valor que en Sade toma la tradición materialista ilustrada, lo que va de Voltaire al *Sistema de la naturaleza* de D’Holbach, no puede tampoco dejarse sin respuesta la pregunta con que Klossowsky interroga en Sade la representación del mal como categoría teológico-política. A partir del programa republicano del “Opúsculo” (cuyo centro está en el desarreglo entre naturaleza y ley, lo que de la ley fracasa cuando se presenta contra el movimiento de la naturaleza), se ha leído la construcción de una “utopía del mal” (Klossowsky, 1970, 61-66). Un ateísmo que no aísla de la Naturaleza su pulsión al mal. Un ateísmo blasfematorio que recorre la obra de Sade en el sentido de reencuentro con el mal por extensión excesiva de la lógica ilustrada, y que en ese movimiento pone en tensión la máxima soberana de la razón, de buena naturaleza, de control y limitación del goce por la virtud, individual o pública. Es en la arquitectura retórica de Sade donde queda inscripta una pregunta acerca de la soberanía, sobre la que más adelante volveremos. Esa tensión, que define el teatro de *La Filosofía en el tocador* por enunciación del deseo de ley con arreglo a la naturaleza de las cosas, exige una revisión detallada del discurso de la República y de la Revolución en Sade. Nos limitaremos a pocas observaciones, tentativas y preliminares.

El derecho al goce concebido como derecho republicano, la educación orientada a reglamentar una enciclopedia

anómala, un muestrario de perversiones y desafueros, ¿puede admitirse como extensión del espíritu emancipatorio de la República? La clave irónica del título “Franceses un esfuerzo más” responde cabalmente por esa limitación que el enunciado llama a cumplir en toda su dimensión lógica. Sade reclama decirlo todo, y este decirlo todo que Klossowsky define como “integralidad” en “Sade o el filósofo infame”, se manifiesta como alteración monstruosa, como hipérbole desmesurada de la autonomía normativa de la razón o como espacio excesivo que viene a desbordar paródicamente el catálogo enciclopedista. Una hipérbole que constata el límite posible de la razón republicana. Los filósofos libertinos de Sade —Dolmancé, en este caso— toman de la razón ilustrada su fundamento natural, su forma lógica y su sintaxis expositiva, su discurso normativo, para enunciar una intersección con formas todavía sujetas a valor de autoridad —el Ser Supremo, el Estado, el sistema jurídico— y burlarlas en el plano de las costumbres mediante una operación retóricamente simple: la exageración. Las proposiciones de la razón positiva, su vertiente analítico demostrativa, se cumplen como principio organizador del discurso, pero al servicio de un programa que las desmiente, que desnuda la persistencia de sus fetiches e idolatrías. La razón positiva, que niega toda autoridad exterior a sí misma situándose como autoridad soberana, da en Sade un paso más, definiéndose como potencia de negación infinita, como razón en estado de insurrección perpetua. Sobre esta forma de lo imposible, un sistema racional que no puede descansar en la afirmación de sí, ni de sus enunciados y principios, una razón obligada a permanecer, indefinidamente y a cada momento, en posición de revuelta, piensa Sade el dilema moderno de soberanía.

El panfleto que Dolmancé compra en el mercado de la Igualdad y que suspende el diálogo pedagógico, precisamente antes de que se consume la educación de Eugenia, da forma universal a sus postulados y proposiciones a partir de una exigencia que excede el límite tolerable de la moral ilustrada. Esta dinámica, que parte del mismo fundamento natural de las luces, llevado al extremo materialismo, implica por su parte una violencia retórica intrínseca, una violencia más poderosa aun que aquella que surge de las peripecias crueles de los libertinos sadianos, un método estructural que se representa libre de limitaciones y sin detenerse en apariencia ante ningún obstáculo metafísico. Sade recoge del ateísmo ilustrado la idea de movimiento, y este argumento de la razón y del derecho normativos, que refiere perfectibilidad, progreso, aspiración de totalidad, es el argumento del que se vale en cuanto motor paródico de la construcción iluminista de la República. Tomo dos rasgos decisivos en este sentido: primero, la imposibilidad de que la República vuelva estable o fije su forma; engendrada en la negación, la República moderna queda, según esta lógica, atrapada a perpetuidad en la negación; puesta precisamente en condiciones de asimilación al orden natural, la República de Sade, como la materia, se define por la ley del movimiento, lo que implica en consecuencia la imposibilidad de darse a sí misma leyes y atributos que vuelvan esencial o duradera su condición; la República no es en Sade un estado, su regla es el desequilibrio, la insurrección permanente, la República no puede orientarse en el sentido del reposo, o la conservación. El Estado republicano se presenta como nuevo y último portador de soberanía. El pueblo, la nación, en su forma de voluntad general, constituyen representaciones de nueva soberanía. El asesinato del

rey, aunque haya sido concebido como acontecimiento que desea negar no sólo los abusos de poder monárquico sino en general todo poder soberano, es de hecho una forma de soberanía, una forma que ya no puede detenerse, a excepción de que decline su potencia. La República está obligada a fundarse en la presencia de una ausencia, o aun más dramáticamente, y segundo rasgo de la República de Sade: en su fundamento criminal. “Una nación que comienza a gobernarse como república sólo se sostendrá mediante virtudes (...) pero una nación ya vieja y corrompida que sacuda con valor el yugo monárquico para adoptar uno republicano, sólo se sostendrá mediante muchos crímenes, y si quiere pasar del crimen a la virtud, es decir, de un estado violento a uno apacible, caerá en una inercia cuyo resultado será pronto su ruina”. (En este sentido la versión criminal de la república en Sade es en cierto modo correlativa de lo que la teoría política moderna llama Estado de excepción, entendido como forma originada en un hecho de violencia capital y requerido continuamente por ella). La figura de la república, contemporánea en Sade de los acontecimientos revolucionarios, se sitúa de entrada bajo la suerte de la paradoja. La pregunta que inmediatamente hay que hacerse es entonces ¿cómo leer entonces esa figura paradójica?

Primero: la república moderna inaugura un discurso sin escapatoria, la república se circunscribe para Sade a la forma sin salida de la aporía. Dos: la república está naturalmente obligada a repetirse, y en esa medida a repetir incesantemente su fundamento criminal. Tres: la república, situada en la luz natural, la expresión es de Spinoza en el *Tratado teológico político*, necesita en consecuencia librarse eficazmente de toda subordinación supersticiosa, de toda adhesión a la

tradicción cristiana y orientar las costumbres en el sentido del derecho al goce como consumación natural de los derechos universales. Otro rasgo, el último que propongo, es corolario evidente de los anteriores y conviene formularlo en términos de puesta en cuestión de la función de la ley en la república. Sade llama la atención sobre el hecho de que una república, orientada según el libre movimiento de la naturaleza, no puede orientarse contra el crimen: un discurso que se llama igualitario, cómo habría de condenar el robo, un discurso que exalta la fraternidad, cómo habría de condenar el incesto. La forma sin salida, la imposibilidad de escapar de los efectos de soberanía, organiza por su parte el teatro libertino; Barthes describe con toda precisión la fenomenología dramática de Sade: intercambiabilidad, distribución y reciprocidad de los actores y figuras en vistas a saturar todos los lugares y posturas del cuerpo, en todas las combinaciones y taxonomías posibles, donde no hay funciones reservadas a unos u otros puesto que los agentes pasan de una función a otra diversa, activos y pacientes, fustigadores y fustigados; esta exhaustiva codificación de la escena parece revelar una suspensión de la autoridad jerárquica justo allí donde las posiciones pierden fijeza, pero inmediatamente se reconoce su regla fundamental: la recomposición de un poder que ordena la escena según las tensiones usuales de amo y esclavo en al menos dos planos: el discursivo, en el sentido de que el libertino superior no cede los bienes de lenguaje, las proposiciones y usos doctrinarios siempre le pertenecen en calidad de señorío y propiedad; y por otra parte en la evidencia de que la escena se constituye sobre un poder de decisión acerca del modo en que uno de los agentes está señalado en cuanto víctima absoluta de aberración, de suplicio o sacrificio. Vale decir, la

comunidad libertina, iguala los cuerpos que intervienen en el cuadro, sus prodigios y proezas sin descanso, pero a condición de que un poder superior conserve autoridad discursiva y mando de ejecución. Es en ese cruce irreparable entre “poder” y “padecer” donde Sade sitúa la extrema conmoción de la idea de soberanía.

En *Diez pensamientos acerca de la política*, Roberto Esposito (2012) ubica en la antropología freudiana de *Tótem y tabú* un momento fuerte de enunciación de la paradoja de la soberanía. La comunidad de los hermanos que, aun cuando el origen esté perdido, considera su origen en el asesinato del padre, en su ausencia radical, no advierte que el banquete tótemico promueve una alternativa de retorno e identificación con el padre muerto. La comunión de los hermanos ignora aquello que liga indisolublemente la soberanía ausente con la nueva. Es ahí, en esa presencia de una ausencia, donde por otra parte va a definirse el paradigma republicano de representación política, la voluntad general cede a sus representantes particulares no sólo la decisión acerca de la muerte del rey, sino además e ilusoriamente les transfiere la culpa que engendra; mediante este subterfugio quiere ocultarse que por fuerza la culpa se ha difundido inexorablemente en el conjunto. Hay aquí resonancias y huellas que permitirían poner en relación a Sade con De Maistre, y a este, según una ecuación ya estudiada, con Freud.

El pretexto de la razón ilustrada, su exageración burlesca, pide en *La Filosofía en el tocador* un esfuerzo más, el imposible, la solicitación imposible de una comunidad imaginariamente organizada en un más allá de la ley y simultáneamente unida a la paradoja atea de la revolución y el reflujo moral de su fracción más extrema. “Yo aseguro que el incesto debe ser

la norma de todo gobierno que postule la fraternidad como base". El incesto pasa a ser la fórmula paródica de la fraternidad emancipada. El movimiento de la virtud llega por la fuerza de su lógica interna hasta donde la norma civil requiere mantenerse como interdicción a riesgo si no de confrontar con su abismo o de arruinar su principio autónomo y subordinarse a la oscura e indeterminable autoridad de la muerte. La comedia sadiana enuncia su *quid pro quo*, su equívoco, en la intersección histórica de un mundo que se ha gobernado según un sistema repetitivo de normas y jerarquías y otro que viene a darse la promesa de un comienzo nuevo. Un programa que niega la lógica del valor sometándose a un movimiento de identidad que se enuncia como negación de valor y que no puede si no retornar al valor. La evidente disposición teatral de Sade es una disposición a la comedia que implica una torsión monstruosa y absurda de la revolución. La pulsión sadiana a decirlo todo propone una filosofía grotesca del exceso de razón: exceso taxonómico en el catálogo y las combinaciones perversas que iluminan e ilustran el poder ilimitado de la negación (negación de Dios, de lo humano, de la familia, la propiedad, la conservación) y exceso de la demanda de un sistema que una vez negado en cuanto sistema de valor, no puede constituirse ni en arbitrariedad de ley, ni en reposo moral, una forma de Estado que sólo puede asimilarse a un concepto irónico de soberanía, a su imposible, desde el momento en que el sujeto soberano sólo puede afirmarse retirándose de su discurso y de su acción. "La soberanía —escribe Bataille— es el objeto que se oculta siempre". (Bataille, 1996). Para Bataille, como para Sade, la paradoja de la soberanía pone de manifiesto el rasgo imperfecto e incompleto de la existencia histórica. Y en este sentido la revolución sólo

puede entenderse y celebrarse como el instante huidizo que va entre un momento fallido y otro igualmente fallido que recomienza.

Leída como novela de educación *La filosofía en el tocador* propone un proceso cognoscitivo cuya regla es la representación de la experiencia, su determinación corporal, la idea enervada en los cuerpos o aun la idea sometida a las pasiones del cuerpo y concernida siempre a su escena. De modo que la educación de Eugenia se inscribe y resuelve en el diálogo entre la doctrina y el cuerpo, figuras y sofismas retóricos, los enunciados del dogma se consagran a una rápida constatación práctica. El encierro en el *boudoir* equivale a la representación espectacular del mundo histórico-social. Se ha destacado frecuentemente el síntoma social del aislamiento libertino: lo que implica en cuanto economía, un sistema de derroche, de beneficios, de acumulación (Eugenia se educa por acumulación —puesto que está ya inscrita en la educación que recibe— y por la puesta en marcha de una economía de gasto y beneficio que queda implicada en el goce; la clandestinidad y el encierro son funcionales a la dramatización moral de la virtud y del vicio, un programa pedagógico que sitúa el crimen, la aberración y el suplicio como prácticas explícitas del orden social. La representación hermética del encierro remite el escándalo a una práctica de sociedad secreta, pero concibe el mal, el crimen, como centro de toda organización social. El *boudoir* es la escena social. Y la escena condensa rasgos y motivos indisociables de historicidad: ¿Qué es para Sade la Revolución? Dijimos: ese instante de ascenso ilusorio, la apertura del ideal que viene a liquidar el mal, el momento en que estalla una violencia que querría hacer estallar la totalidad del mal pero que necesariamente se



detiene, y queda requerida de un esfuerzo mayor e incumplible.

Bernard Sichère (1996), en “El síntoma Sade” de *Historias del Mal*, describe tres momentos del juicio que sobre Sade construyó Foucault, y que revisten interés a propósito de la pregunta acerca de cómo situar a Sade en relación con la Revolución. Describe primero una fascinación de Foucault por Sade, una relativización posterior, y finalmente un cuestionamiento de Sade. Primero como encarnación fascinante de la transgresión, después en *Las palabras y las cosas* la idea de que la obra de Sade está todavía circunscripta al espacio clásico de representación, y por último un repudio que supone en Sade la fijación tardía de “los dispositivos de sangre y de raza, en *La voluntad de saber*. “Sade nos aburre en la medida en que encarna, contrariamente a las dichas efusiones de placer, un control militar de los cuerpos, un control inherente a los grandes protocolos de normalización”. Tres momentos: Sade feroz y visionario. Sade arcaico y reaccionario y “Sade sargento del sexo”.

Sichère discute estos sucesivos puntos de vista de Foucault contraponiéndole tres figuras que Foucault no habría considerado con cuidado: Sade filósofo, Sade teólogo, y Sade escritor. Sichère sitúa a Sade en las tensiones entre filosofía ilustrada, teología católica y literatura, especialmente como autor de teatro. Esta última figura, Sade y el teatro, en la perspectiva de Sichère, tiene como antecedente inmediato la comedia libertina de Molière. Las tres figuras se enlazan recíprocamente: un apego a la ética aristocrática, el heroísmo ateo y el deseo libertino que desemboca en abyección y crimen. Molière no mostraría estas tensiones más que insinuándolas, la comedia en Sade consiste en su puesta al descubierto. “El

mal —escribe Sichère— habría cambiado de régimen, surge ahora de una extraña luz de fin de mundo, un cielo que han abandonado Dios y la figura del padre” (1996, 159). Sin embargo, y a propósito de estas recientes observaciones acerca de Foucault, querría —para terminar— hacer mención a *De Lenguaje y Literatura*, para pensar más allá de la perspectiva de Sichère en la doble genealogía “literaria” que Foucault propone en el contexto correlativo de la Revolución. Una, la que sin duda abre Sade y que Foucault efectivamente asocia a la idea de transgresión; la palabra *transgresión* introduce quizá, y sobre todo contemporáneamente, un matiz equívoco, sería preferible en su lugar decir: puesta en cuestión sistemática. Puesta en cuestión que ataca en primer lugar el concepto mismo de literatura, y que proyecta un linaje “desclasado” que es sencillo completar con nombres como Baudelaire, Genet, Bataille, Céline. La otra genealogía, que Foucault llama “la biblioteca,” se abre con Chateaubriand, y corresponde a la convención y uso de lo que el sentido común nombra bajo el nombre de literatura. Naturalmente, estos dos linajes están en guerra, una guerra que tiene efectos perdurables acerca de cómo pensar la relación entre Revolución y Literatura: como efecto y producción del humanismo clásico, o asociada al resentimiento, el odio y la confrontación —para usar los términos de Robert Darnton (2003), en *Edición y subversión*—, del “lumpenliterario” plebeyo, desclasado a la manera del desclasamiento de Sade, en sentido literal, una exterioridad de la clase cuya lengua se orienta en el sentido de géneros y discursos bajos. Para decirlo de otro modo: ¿no está más visiblemente enlazada la violencia retórica de Sade con el espíritu más radicalmente revolucionario, incluso comparada con la retórica moral y leguleya del incorruptible Robespierre?

Bataille se pregunta ¿Por qué los tiempos revolucionarios habrán de dar esplendor a las letras? Sade es para Bataille una pobreza. Esa extraña luz crepuscular de la sátira, lo que durante el siglo XIX pondrá a Sade en circulación clandestina, lo que hará afirmar a Saint Beuve, que el espíritu moderno arranca con él. Lo mismo que hizo afirmar a Flaubert que Sade es el último nombre del catolicismo y del horror por la naturaleza, y a Balzac y Baudelaire a verse como contemporáneos suyos a destiempo, en nombre de la declinación y ruina que empujó la violencia de lenguaje de Sade a ponerse del lado de la toma de la Bastilla, a pronunciar proclamas jacobinas en la sección de Picas o en la vuelta a prisión a la espera de guillotina por aplicación de la ley que condenaba a los sospechados de enemigos de la Revolución. Para el moralismo de Robespierre “lo que es inmoral es impolítico y lo que es corruptor es contrarrevolucionario”. Sade en cambio es el momento paradójico del discurso revolucionario, el momento de enredo y equívoco del programa soberano, del fracaso de los excesos de virtud. La república de Sade es el punto activo de la revuelta, su movimiento sin reposo, la comunidad imposible del proyecto revolucionario.

## **Bibliografía**

- BARTHES, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- BATAILLE, G. (1974). *La literatura y el Mal*, Madrid, Taurus.
- BATAILLE, G. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós.
- DARNTON, R. (2033). *Edición y subversión*, México, FCE.
- ESPOSITO, R. (2012). *Diez pensamientos acerca de la política*, Buenos Aires, FCE.

FOUCAULT, M. (1970). *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.

FOUCAULT, M. (1996). *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.

KLOSSOWSKI, P. (1970). *Sade, mi prójimo*; Buenos Aires, Sudamericana.

MARTÍNEZ ARANCÓN, A. (comp) (1989). *La Revolución francesa en sus textos*, Madrid, Tecnos.

SICHÈRE, B. (1996). *Historias del mal*, Barcelona, Gedisa.



## 2.

# Un banquete de letras en el chiquero de los cerdos. Edmund Burke y la recepción de la Revolución francesa en Inglaterra

LAURA D. GAVILÁN

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

En la conferencia “¿Qué es la Ilustración?” (1996) dictada en 1983, Foucault volvía a señalar, como ya lo había hecho en *Las palabras y las cosas* (1993), el rol fundamental que adquiere la reflexión filosófica kantiana en el pensamiento moderno. Con Kant comienza la experiencia de la finitud del hombre y del ser, cuya pregunta originaria “¿qué es el hombre?” sólo puede explicarse si se piensa en un acontecimiento de ruptura más radical aún que es la emergencia hacia finales del siglo dieciocho de la *episteme* moderna. Nos es posible hallar continuidades entre una época y otra más que en su superficie, lo que hay entre ambas es una alteración profunda en el orden de las cosas (Foucault, 1993: 4-19), aseguraba. La distancia que separa sus primeras formulaciones en lo que se refiere al vínculo entre este acontecimiento arqueológico oculto que produce efectos, es decir, nuevos acontecimientos discursivos, y el interés posterior de Foucault en el análisis de la formación de prácticas que desbordan el dominio de lo discursivo y se extienden a los múltiples procesos que constituyen la red de relaciones entre elementos diversos (dispositivo), no anula, sin embargo, el carácter fundamental que posee para Foucault el concepto de acontecimiento para pensar

las relaciones entre sujeto y poder.<sup>1</sup> En esta conferencia, Kant le ofrece a Foucault la posibilidad de plantear la cuestión acerca de la tarea de la filosofía actual cuyas dos preguntas fueron formuladas inicialmente por el propio Kant: ¿qué es la Ilustración? y ¿qué es la Revolución? La respuesta que da Kant al segundo interrogante postula a su vez una nueva pregunta acerca de si existe una causa que dé cuenta del progreso para el género humano, un problema que supone, contrariamente el pensamiento de Foucault, la existencia de una estructura universal para una disposición moral de la humanidad. Sin embargo, a partir de estas consideraciones kantianas, Foucault encuentra el sentido que para él tiene la noción de acontecimiento. Si existe una causa, nos dice, se plantea la necesidad de hallar aquel acontecimiento que sea su efecto, es decir, que posea el valor de signo de su existencia efectiva y constante (*rememorativum, demonstrativum, pronosticum*). Este acontecimiento histórico, según Kant, es la Revolución Francesa, pero, paradójicamente, no es la propia revolución sino un aspecto de ella:

“Lo que es significativo es la manera en que la revolución se hace espectáculo, es la manera en que es recibida por todos lados por espectadores que no participan de ella, pero que la miran, que asisten a ella y que para mejor o para peor se dejan arrastrar por ella” (Foucault, 1996: 75).

Lo que le interesa destacar a Foucault es que Kant hace hincapié en que el valor de signo no debemos buscarlo en los grandes acontecimientos, sino “en acontecimientos mucho

---

1. Para un análisis acerca de las diversas modalidades que adquiere el concepto de acontecimiento a lo largo de la obra de Foucault, véase la estrada “Acontecimiento” en Castro, Edgardo (2004).

menos grandiosos, mucho menos perceptibles” (Foucault, 1996: 75). De modo que lejos de acometer la tarea de una filosofía de la historia que restituya en una unidad de sentido totalizadora las experiencias de un sujeto que insiste en pensarse por fuera del campo de la historia, Foucault leyendo a Kant, encuentra el vínculo que une la práctica filosófica con la historia en la posibilidad de una historia menor que impugne las grandes continuidades del pensamiento a favor de la discontinuidad y los fenómenos de ruptura.<sup>2</sup>

La problematicidad que supuso muy tempranamente la recepción de la Revolución Francesa en países no franceses se ha expresado, por ejemplo, en la singular afirmación de Goethe cuando, en medio de la batalla de Valmy, escribió que había sido testigo del comienzo de la Historia Universal.<sup>3</sup> Quizás Inglaterra sea el otro gran suelo donde el eco de los sucesos revolucionarios antes que nada se convirtió en discurso. Uno de los primeros en reparar en el carácter espectacular de la Revolución en Inglaterra, pero sin duda en otra clave, fue Edmund Burke. *Reflections on the Revolution in France* define y ofrece, ya hacia finales de 1790, una lectura ejemplar sobre los recientes acontecimientos de la Revolución francesa. Allí Burke advierte los peligros que entraña la fascinación por la monstruosa escena tragicómica que encarnan los revolucionarios y junto a ello señala a un grupo de espectadores que no hacen la revolución pero que su “entusiasmo” por ella podría amenazar el orden del mundo: la multitud cochina. En sus proféticas palabras Burke articulaba la

---

2. Es decir, una arqueología.

3. “-‘Aquí, y en el día de hoy, comienza una nueva época de la Historia Universal, y podréis siempre decir que estuvisteis presentes”. Goethe (1952: 53).



advertencia acerca del posible desborde de violencia en Inglaterra y la certeza inexorable de la muchedumbre como un nuevo actor político. En sus reflexiones Burke advertía que “La ciencia será arrojada al fango y pisoteada por las pezuñas de una multitud cochina, juntamente con sus protectores y guardianes” (2003: 68).<sup>4</sup>

Este trabajo propone considerar el cruce entre Burke y el radicalismo político inglés que se autodefinirá, como los cerdos, como un acontecimiento, es decir, como una práctica discursiva que define la problematicidad y el campo de las transformaciones de la audiencia hacia fines del siglo dieciocho en Inglaterra. En este mismo sentido, a partir del epíteto injurioso de Burke irrumpe o se pone de manifiesto aquel sentido que Foucault, citando a Nietzsche, le otorga al acontecimiento: una “relación de fuerzas que se invierte, un poder que se confisca, un vocabulario recuperado y vuelto contra los que lo utilizan, una dominación que se debilita, se distiende, ella misma se envenena, y otra que surge, disfrazada” (Foucault, 2004:48). Lo que queremos mostrar es que este acontecimiento supone más que una referencia a la causalidad histórica proveniente de la Revolución, un episodio singular en la medida en que instaura conexiones, encuentros que permitieron formar posteriormente lo que podemos denominar una audiencia de masas. Con este objetivo, intentaremos describir la red, el conjunto de prácticas y el modo de relación que establecen entre sí para mostrar en qué medida esta confrontación inaugura un discurso sobre la audiencia y las posibilidades de participación política de

---

4. Todas las traducciones de citas cuyas referencias bibliográficas aparecen en su idioma original pertenecen a la autora de este trabajo.

un grupo que hasta ese momento permanecía apartado de la escena pública.

### **Burke y su lectura ejemplar**

Podemos afirmar que *Reflections on the Revolution in France* de Edmund Burke posee los rasgos de una lectura ejemplar sobre los acontecimientos de la Revolución Francesa en Inglaterra porque, en primer lugar, galvaniza los discursos antirrevolucionarios ingleses que circulaban previamente de un modo inaugural en el que combina apelaciones a la tradición nacional junto a procedimientos y un estilo literario único: Burke escribe de un modo vulgar y refinado a la vez, recurre a un lenguaje emotivo y de efectos dramáticos acorde a sus postulaciones sobre el rol fundamental de los sentimientos innatos y las emociones en el pensamiento (2004:28). El rechazo a considerar la razón como una facultad autónoma si bien lo aparta del racionalismo que muchos intelectuales disidentes políticos sostenían, también lo ubica en una situación peculiar en relación a las teorías hegemónicas en torno al lenguaje de fines del siglo dieciocho. Más allá de las diferencias entre los autores, las teorías en su conjunto asumen una correspondencia entre el lenguaje y la mente, de modo que el uso de un lenguaje refinado refleja para todas ellas la capacidad de raciocinio, la condición civilizada, la posición de clase y la moral del sujeto.<sup>5</sup> En medio de esta escena, el tono de Burke escandaliza y sorprende, pero este gesto disruptivo a su vez promueve un efecto doble: por un

---

5. Para una discusión más exhaustiva acerca de las teorías hegemónicas del lenguaje y su relación con el debate inglés de 1790, véase Smith, Olivia (1984: 1-34).

lado, el estilo de las *Reflections* prepara el tono de la reacción contrarrevolucionaria del siglo diecinueve en Europa,<sup>6</sup> pero también posibilita al mismo tiempo la aparición de un conjunto de discursos enfrentados en torno a la capacidad para participar políticamente del debate que se inicia en 1790.

Es ejemplar también porque no sólo construye un sistema de polaridades ideológicas fundado en la gran antítesis entre el carácter inglés y el francés, sino porque divide con severidad a la sociedad inglesa según criterios estético-políticos con el paradójico fin de neutralizar los efectos que la Revolución está teniendo en su país. De un lado ubica “la insistencia tenaz contra la innovación” (2003:75), “los corazones reales, de sangre y carne” (63), “la idea de herencia proveedora de los principios de conservación y de transmisión” (63), la concordancia entre naturaleza y Estado para el progreso (29) y, en oposición a estos quedan “la pedantería y la infidelidad” (74), “el mundo de la locura, el vicio y la confusión” (83), la dictadura de los “principios abstractos” (105) y la fascinación por la “monstruosa escena tragicómica” (9) que ha producido la Revolución. Junto a ello, también Burke delimita a la audiencia nacional y extranjera a la que se dirige. Expresados en el orden en que aparecen están el destinatario directo de sus reflexiones, un ciudadano francés quien le “hace el honor de solicitarle su opinión acerca de los grandes acontecimientos que atraían en tan gran medida la atención de todos los hombres” (9). Inmediatamente después Burke identifica a sus adversarios: en primer lugar,

---

6. “En caliente, Burke lanzaba el tema de la ilegitimidad de una ruptura revolucionaria brutal como atentatoria contra el movimiento mismo de la historia, con lo cual anticipaba todo el movimiento de la filosofía conservadora del siglo...” (Vovelle, 2000: 82).

la Sociedad Constitucional (*Society for Constitutional Information*), integrada por aristócratas *whig* y que hacia 1790 se había vuelto más activa con el liderazgo de Horne Tooke y de uno de sus principales integrantes, Thomas Paine; y en segundo término, la Sociedad de la Revolución (*Revolution Society*) fundada por no conformistas y en cuyas actas se había publicado el famoso sermón de Richard Price, “Discourse on the Love of Our Country”, en el que se interpretaba a la Revolución como el acontecimiento fundador del final de la opresión en el mundo. De modo que la audiencia que construye Burke, no sólo traspasa las fronteras de Inglaterra sino también las político-ideológicas agrupando a todos sus destinatarios a partir un suelo compartido: la cultura letrada que participa en los asuntos públicos.

Sin embargo, Burke tiene conciencia de que este espacio público que se construye como un territorio sin diferencias sociales lleva en su interior el germen de lo diverso, de lo heterogéneo. Incluso, en algunos pasajes, las *Reflections* adaptan el lenguaje a una audiencia emergente.<sup>7</sup> Esta doble variable, es decir, dirigirse a unos y, aunque sea de un modo furtivo, señalar a los otros, permitió dar consistencia y cuerpo al movimiento radical inglés como lo atestigua John Thelwall — unos de los principales miembros de la Sociedad de la Revolución — al afirmar que no había sostenido una posición política concientemente antes de leer las *Reflections* (Smith: 1984). Pero, ante todo, la injuriosa mención a la multitud cochina y su peligroso “entusiasmo” suponen una fuerza

---

7. A lo largo del texto se pueden encontrar expresiones como éstas: “A politician, to do great things, looks for a *power*, what our workmen call a *purchase*”. (*Ibid.*: 133) [“Para hacer grandes cosas, un político, necesita *fuerza*, lo que nuestros trabajadores denominan *palanca*”].

fundamental en la legitimación de *The rights of man*, la respuesta de Thomas Paine a los argumentos políticos de Burke, en especial al estilo y estrategias discursivas que servían para apoyar dichos argumentos. Paine acusa directamente a Burke:

No puedo examinar el libro del señor Burke a otra luz que no sea la de una función dramática; y él debe, creo, haberlo considerado a la misma luz, dadas las libertades poéticas que se ha tomado al omitir algunos hechos, tergiversar otros y hacer que toda su maquinaria conduzca a producir sólo un efecto teatral (Paine: 1997: 53).

Partiendo de las propias acusaciones de Burke, Thomas Paine daba inicio a la batalla verbal. La proliferación de panfletos sobre los acontecimientos revolucionarios se había puesto en marcha. Muchos políticos radicales comenzaron a escribir públicamente gracias al padrino que Paine les había brindado con sus *Rights*. El lenguaje de Paine, al contrario que en Burke, apela a la razón antes que a los sentimientos y presenta deliberadamente el lenguaje “natural” como medio privilegiado para expresar sus ideas políticas antes que el artificio retórico, incorporando figuras de la vida cotidiana y de la literatura popular.<sup>8</sup> Como afirma Eric Foner, al referirse a la relación entre la obra y el movimiento democrático de 1790, el libro de Paine “marcó la emergencia de las clases bajas y medias de la sociedad dentro de la política radical organizada” (Smith, 1984: 24). Así, Burke al imaginar su audiencia, con su estilo inusual y ambiguo, había nombrado

---

8. Para un análisis detallado de la lucha verbal entre Paine y Burke a partir del rol de la retórica en la recepción de la Revolución en Inglaterra véase: Furniss, Tom (1990).

a los que quedaban excluidos de ella. Injuriándolos, los hacía existir.

## **Los cerdos**

Entre los cerdos se ubicaron todos aquellos que hasta el momento no habían participado del debate público. De este modo, Burke le ofrecía al movimiento radical inglés de los 90 una imagen que los habilitaba para refutarla. La figura de los cerdos, muy rápidamente, será apropiada por los partidarios de la ampliación de derechos y libertades políticas de los protestantes no conformistas que ven en la Revolución Francesa una señal de reactivación de sus protestas y de cumplimiento de sus reclamos. La multitud cochina será una de las imágenes más formidables que utilizará la literatura radical durante el período para representarse en clave cómica y para identificarse colectivamente como un grupo capaz de intervenir activamente en la esfera pública. Si bien la frase de Burke remite directamente a la Biblia, Mateo 7, 6 dice: “no deis aquello que es santo a los perros, ni arrojes tus perlas a los cerdos, no sea que las pisoteen, se den vuelta y os despedacen”, está claro que la significación metafórica que adquiere para aquella audiencia hasta ahora silenciada se torna a todas vistas un enunciado que rompe los lazos con la tradición bíblica y que establece una modalidad distinta con aquellos enunciados que vendrán luego. Es aquí, en la injuria, donde emerge esta audiencia que luego intentará nombrarse y legitimarse.

Hasta fines del siglo dieciocho, los cerdos y los periódicos permanecieron indiferentes unos de los otros. Desde la mitad del siglo diecisiete los periódicos habían comenzado a agrupar a determinados escritores junto a un conjunto definido

de lectores, es decir, que escritores y audiencia se identificaban mutuamente en una relación estable y, en cierta medida, sin contradicciones. A su vez, y gracias a esta misma operación de afinidad estricta entre escritores y lectores, los periódicos abrieron una diversificación sorprendente, ampliando y multiplicando las clases de audiencias que, hacia finales del siglo dieciocho, alcanzaron a establecer entre sí nuevos modos de intercambio entre estas divisiones: mujeres y hombres, la audiencia más educada y la menos cultivada, los discursos emergentes de las nuevas profesiones, etc. Como explica Jon Klancher, a partir de 1790 esta diversificación y división comenzó a expresarse de acuerdo con las posiciones ideológicas asumidas en el debate político (Klancher: 1987: 20). Esta partición tajante supuso a su vez una relación de proximidad, de diálogo, de lucha entre los dos grupos que a partir de ese momento protagonizarán la pelea retórica en la prensa: aquellos que simpatizan con los acontecimientos en Francia y los que consideran que las nuevas ideas traen peligros grandiosos para todo el continente. Esta reorganización de la audiencia, por lo tanto, implica una transformación radical en el campo discursivo de los debates políticos.

La efusión de panfletos y escritos en los periódicos que liberó *The Rights of Man* debe situarse, además, en el gran clima de tensión que generaron las noticias del terror jacobino en Francia y teniendo en cuenta un factor clave que permitió la amplia circulación de estos textos como fue el bajísimo precio al que se vendían las publicaciones. Este último elemento desplegó una serie de medidas gubernamentales dirigidas a controlar y a detener la prolífica información disponible para los sectores “no educados”. Entre 1792 y 1793, Paine se había vuelto una figura que provocaba un complejo de reacciones a

su favor, pero también en contra. Le legislación represiva y los posteriores arrestos de muchas de las figuras protagonistas del debate del ala radical que se impuso en Inglaterra alegaban, principalmente, el peligro que significaba la circulación de los escritos de Paine y sus partidarios.

El rendimiento de la metáfora cochina en sus primeros años es amplio y prolífico, pero también problemático. Las dos publicaciones principales que exponen la popularidad que había cobrado la frase de Burke son *Politics for the People or a Salmagundy for Swine* (Política para el pueblo o una ensalada para los chanchos), editado por Daniel Isaac Eaton entre 1793 y 1795 y *Pig's Meat; Lessons for the Swinish Multitude* (Carne de cerdo; lecciones para la multitud cochina), editado por Thomas Spence entre 1793 y 1794. *Politics for the People* publica en su portada el siguiente poema:

Tu bastón mágico, atrevido Burke,  
Pudo metamorfosear al hombre en chanco,  
Y apagar la llama divina;  
Pero la vara mágica de Eaton  
Sembrando conocimiento en la tierra  
Está haciendo hombres de los cerdos (Eaton, 1794:1)

Como una especie de manifiesto, los versos anuncian la posibilidad efectiva de invertir la metamorfosis burkeana por medio de la ilustración de los cerdos. Todos aquellos enunciados que desde el siglo diecisiete fundaban en la educación la clave para el progreso del hombre no sólo se sintetizan en este fragmento, sino que se extienden más allá del género humano. La paradoja entonces está planteada ya desde el comienzo: el ingreso, en este caso, al debate público de un grupo de individuos que se asume por fuera de la



humanidad sólo puede garantizarse mediante el favor de un hombre capaz de abrirles las puertas del conocimiento. *Politics for the people* compilaba además de poemas, discursos, relatos históricos y extractos de cartas de los más destacados radicales del momento como Thelwall, Parkinson y el propio editor, Eaton. Muchas de las cartas de lectores están firmadas con seudónimos que aluden a la imagen cochina como “el gruñidor Gregorio”, “costilla de cerdo” o “el joven chanchó”. El primer número titula del siguiente modo: “Política para el pueblo o una ensalada para la multitud cochina que consiste en manjares seleccionados aportados por los cocineros del día y en las más sabrosas delicias preparadas por un catering de épocas pasadas” (Eaton, 1794: 1). A continuación, aparecen unos versos firmados por El viejo Hubert que dicen:

Como los tiempos son malos y la comida sólida escasea,  
 La piara cochina debería aprender a vivir del aire;  
 Bellotas y arvejas, ¡ay! Ya no abundan  
 Un banquete de letras se encuentra en el chiquero de los  
 cerdos (Eaton, 1794: 55).

El quinto número publica un artículo construido a partir de la alegoría de los cerdos cuyo título es “Protesta de la multitud cochina a los chancheros jefes y subjefes de Europa”. El modo en que se estructura la representación de los cerdos como un grupo oprimido exhibe las tensiones y los límites en el uso de la imagen. La protesta de los cerdos apunta, por un lado, a disolver o contrarrestar la representación de esta nueva audiencia como una turba revolucionaria y peligrosa: “Se nos acusa de rebelión, ingratitude, insatisfacción, desobediencia hacia nuestros chancheros, de estar ávidos

de innovación; en una palabra, se nos representa como animales carentes de sentido común; listos para cometer las más oscuras traiciones” (Smith, 1984:53). Pero, por otro lado, como afirma Olivia Smith, el artículo en su conjunto se construye a partir de un esquema interpretativo principal en el que los cerdos asumen y aceptan la relación paternal de tranquila obediencia hacia sus superiores. El texto explícitamente dice “Sabemos que es el deber del buen y fiel cerdo ser agradecido con sus cuidadores y amar la mano que les da de comer” (1984:59).

La estrategia de los chanchos se torna confusa porque al apropiarse de la metáfora burkeana para revertirla, niega la participación en la opinión y en la acción política en tanto chanchos. En las afirmaciones del tipo “la vida de los cerdos depende de la responsabilidad de sus chancheros,” se reproduce la metáfora del pastor y su rebaño en los mismos términos en que la interpreta Foucault a partir de la idea del pastorado como un dispositivo de poder ligado originalmente a la organización de la religión cristiana como institución y que, más allá de las alteraciones que ha tenido en el tiempo, continúa funcionando. Las condiciones en que se enuncian estas demandas son aún más significativas si se tiene en cuenta que gran parte de los que se agrupaban dentro del radicalismo político del momento pertenecía al no conformismo protestante (Foucault: 2011).

La disidencia religiosa y el movimiento revolucionario en Inglaterra habían hallado un espacio único de contacto dado que los discursos acerca de la libertad y la igualdad política podían cobijar ahora a todos los protestantes no conformistas que durante más de un siglo habían negado la autoridad, los rituales y los artículos de fe de la Iglesia de Inglaterra

rechazando la religión oficial.<sup>9</sup> Lo que nos interesa poner de relieve es la disposición especial que posee la metáfora de los cerdos en la creación de un conjunto de estrategias tendientes a delinear la identidad de un grupo que promueve prácticas que se resisten al dispositivo de poder regulador de la participación del debate político en la esfera pública, apelando, sin embargo, a formas religiosas de obediencia.<sup>10</sup> En su gran mayoría, aunque hay buenas excepciones, los textos no recomiendan estrategias políticas así como tampoco delinear una audiencia política conciente. Pero entre ellos hay una diferencia fundamental que radica en el rol que asumen los escritores ante su audiencia. Cuando el narrador se expresa a través de la ficción del chanco, el lenguaje y las modalidades del discurso se corresponden directamente con su audiencia (el resto de los chanchos). Por el contrario, cuando los textos no están mediados por esta metáfora, los narradores establecen una clara diferencia en el uso del lenguaje que los separa de su audiencia, como por ejemplo en la historia de Inglaterra que se publica semanalmente a cargo de James Parkinson. Para Smith esto se debe a que, gracias a la mediación de los chanchos, los escritores podían expresarse con mayor libertad, en cambio, sin este recurso, los textos dejan

---

9. Los *dissenters* o protestantes no conformistas estaban excluidos para ocupar cargos públicos, militares o de la corona bajo los términos de las Actas de Corporación (1661) y de prueba (1673).

10. En tanto el vínculo que establece Foucault entre razón de Estado y poder pastoral excede los límites y objetivos de este trabajo, es necesario aclarar que las consideraciones acerca de las rebeliones de conducta, o “contra conductas”, como las define Foucault, pueden ayudar a describir el modo especial en que están imbricadas la religión y la política en las prácticas del radicalismo disidente inglés en los años inmediatamente posteriores al estallido de la Revolución francesa (2011).

ver que para sus autores esa audiencia era poco confiable. Parkinson, Thelwall e Eaton escribían en el contexto de las persecuciones y juicios por traición a las que estuvieron sometidos durante esos años.

El periódico de Spence también reutiliza la metáfora de los cerdos, el primer párrafo del volumen describe los motivos de la publicación:

Carne de cerdo por un centavo o lecciones para la multitud cochina. Publicado en números semanales a un centavo por el defensor del hombre pobre en el curso de sus lecturas de más de veinte años. Destinado a promover entre la parte trabajadora de la humanidad ideas propias sobre su situación, su importancia y sus derechos y con el fin de convencerlos de que su condición desamparada no ha sido pasada por alto ni olvidada, así como tampoco su causa justa no ha sido desoída ni por el Creador ni por los hombres más ilustrados de todas las épocas (Spence, 1793: 1).

Como anuncia el epígrafe del primer número “Un juicio compilador es mejor que un mal autor” (Spence: 1793: 1), el periódico está compuesto en su mayoría por extractos de libros, artículos y poemas correspondientes a una gran cantidad de obras de autores clásicos y contemporáneos. Entre sus piezas se cuentan citas de textos de autores democráticos y *whigs* del momento y también de autores radicales del siglo diecisiete. Spence llamaba a *Pigs’ Meat*, “la Biblia política”, quizás no en el sentido de la certeza que podría hallarse en los textos, sino como una colección de diversos autores que a lo largo de la historia habían procurado hallar ciertas verdades. “La miel o la esencia de la política” fue otro epíteto que usó para nombrar a su periódico. Pero, la diferencia principal con la publicación de Eaton es que Spence reproduce en el

periódico temas y propuestas políticas con las que viene trabajando mucho antes de la controversia panfletaria de los 90. Para Spence las relaciones entre el lenguaje y la política habían sido un tema central mucho antes de que Burke, Paine y la Revolución vinieran a colocarlo en el centro del debate. Ya en 1775, Spence había desarrollado un nuevo alfabeto fonético que proponía estandarizar el lenguaje hablado, con el fin de proveer a la enseñanza una herramienta que facilitara el acceso a la lectura y la escritura a la población trabajadora. De modo que el periódico no tenía necesidad de construir representaciones, en la urgencia de los acontecimientos, para una audiencia con la que identificarse porque para Spence las relaciones entre *Pig's Meat* y sus destinatarios carecían de las contradicciones presentes en la publicación de Eaton. Su periódico casi no adoptó la metáfora cochina pero sí respondió con cinismo, al igual que *Politics for the People*, a las famosas publicaciones de la "Asociación for Preserving Liberty and Property against Republicans and Levellers", una de las principales redes de propaganda anti-radical que se desplegó en toda de Inglaterra.

### **La Asociación**

La *Asociación* fue fundada por John Reeves en 1792 con el objetivo principal de poner en circulación masivamente un conjunto de textos accesibles a "diferentes clases de lectores" para "contrarrestar el veneno que ha sido diseminado y para reestablecer en las mentes del pueblo aquel tono de buen sentido que siempre ha sido la característica de este país" (*Asociation Papers*, 1795). La red, que se esparció rápidamente por el país, imitaba las técnicas de los grupos radicales

políticos, en especial, el sistema de publicaciones baratas que ponían en conocimiento de una amplia audiencia los temas que se trataban en las reuniones bajo la forma de comunicados y, además, otro conjunto de textos “dirigidos especialmente a las clases más bajas de lectores”. Este último grupo de escritos, vuelve inteligible la problematicidad de esta nueva audiencia a partir de una serie de ficciones en los que la multitud cochina —sin usar este adjetivo claro está— aparece representada de un modo único. La utilización del lenguaje vulgar de sus personajes, el fuerte foco en la presentación de impresiones y emociones en clave razonada, la confusa redefinición de conceptos centrales del momento como igualdad, libertad o constitución, el uso de fuentes imprecisas como el rumor o las charlas privadas para describir y dotar de sentido a los acontecimientos históricos, son algunos de los recursos empleados para reforzar la representación de la audiencia emergente como un foco de peligro social.

A través de estas estrategias los artículos postulaban la subordinación como un estado necesario y deseable. Sin embargo, la diferencia entre clases, según muchos de sus artículos, podía abrigar aspectos positivos en las relaciones humanas como el sentimiento del afecto y de lo entrañable, de modo que a las clases más bajas se les otorgaba el derecho de intervenir en determinados debates, pero siempre bajo la guía de alguien superior. En relación al lenguaje, los textos hacen hablar a los comerciantes, granjeros o jefes un inglés más refinado que el de los trabajadores, jornaleros o marineros, por ejemplo. Pero, en todos estos casos, los personajes sólo son capaces de referirse a temas vinculados con su experiencia directa, es decir, que los marineros hablan correctamente cuando se trata de una conversación sobre barcos,

los agricultores al hablar de robles ingleses, y así. La publicación más efectiva fue la ficcionalización de un intercambio de cartas entre los hermanos Thomas y John Bull. La primera de ellas lleva el título de “One Penny-worth of truth, from Thomas Bull, to his brother John”. Thomas Bull más educado y juicioso que su hermano le escribe para advertirle acerca de los peligros de las ideas provenientes de la Francia revolucionaria. Esta relación duplica directamente aquella que la *Asociation* proponía tener con su audiencia. Thomas le dice a su hermano:

[nuestros padres] nos dieron la mejor educación que pudieron y los vecinos nunca nos han considerado unos tontos. Sin embargo, algunas personas están haciendo grandes esfuerzos para que volvemos tontos y, además, delincuentes. Han probado sus habilidades sobre mí y así lo harán con vos; te escribo esta carta para avisarte que tenés que cuidarte. Porque parece, John, que vos y yo ahora debemos aprender de esos engreídos monos, los franceses (*Asociation*, 1795).

Thomas puntualiza los principales argumentos que luego se desplegarán repetidamente a lo largo de la serie epistolar. El primero, postula las ventajas de la desigualdad de los hombres y de la diferencia natural que existe en el mundo creado por Dios; el segundo, pasa a la cuestión de la soberanía divina y explica la necesaria sumisión a la religión y a Dios como soberano del mundo a través de una parábola sorprendente, dice:

pero ahora debes creer en la Biblia francesa, que todo el poder es del pueblo, es decir, tuyo y mío, de Thomas y John Bull. Si el mundo se dividiera así, en dos mitades, ¿quién sería el pueblo, John? Si vos y yo peleáramos por

nuestros derechos y no hubiera ley por encima de nosotros habría una guerra civil, entonces yo debería cortarte la garganta o vos la mía. Esto es lo que sucede siempre con el poder del pueblo (Asociation, 1795: 2).

La respuesta del cochino John explica sin fisuras las razones del miedo que profesa su hermano por la estupidez y violencia que John evidencia en sus palabras,

No necesitas tener miedo por mí. Ellos, es cierto hermano Thomas, intentaron y se esforzaron con todas sus artes y trucos para convencerme, es más yo creo que quisieron volverme loco. Pero yo me digo, ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué son? ¿De dónde vienen? ¿Qué quieren? Y la razón dice directamente 'cuidate de los lobos con mantos de cordero, hipócritas, ladrones, asesinos, sujetos sin principios. Incendiaríos que prenderían fuego a una casa, que saquearían la propiedad en medio de la confusión, estúpidos que han dilapidado sus propias fortunas y están apuntando a nuestra destrucción, John. Tu granero está bien lleno y ellos quieren trillar tu maíz. ¡Tené cuidado John!! (Asociation, 1795:1)

Esta serie de escritos de la *Asociation* muestra las derivaciones del correlato estricto que posee el concepto de representación política en Burke con una serie de prácticas fundadas en la recepción de la Revolución, es decir, en el carácter de espectáculo que ésta ha adquirido. La crisis de los saberes en torno al lenguaje y sus teorías marca, asimismo, las consecuencias del nuevo vínculo que asume el concepto de representación en el lenguaje y la política.<sup>11</sup> La lucha de panfletos

---

11. Para Paine, una nueva política debía tener un nuevo lenguaje. Furniss afirma que en la confrontación entre Burke y Paine, los estilos retóricos y las estructuras políticas están íntimamente conectados. De lo que se trata



exhibe la profunda y radical ruptura de lo que Foucault define como la *episteme* clásica, la desaparición de la representación como garante de la relación entre lenguaje y representación. Aquella disposición general que aseguraba la identidad entre lenguaje y pensamiento y que permitía establecer jerarquías que organizaban simultáneamente conocimiento, lengua y sociedad aparece amenazada. Para Foucault este momento es justamente el que da nacimiento a la literatura como una de las consecuencias más importantes del cambio que se ha operado en la aparición de los múltiples modos de ser del lenguaje (Foucault, 1993).

### **A modo de conclusión**

El conflicto central entre la *Asociation* y los periódicos cochinos se funda justamente en los pliegues de una teoría hegemónica del lenguaje que se derrumba. Es aquí, en esta región intermedia donde la metáfora cochina aún no se ha desprendido por completo de sus lazos que la obligan a quedarse enredada sólo en el gesto de la impugnación. En este espacio de lucha de verdades se manifiesta la contradicción de cada uno de los bandos para dar cuenta de una nueva audiencia. Mientras que la *Asociation* tenía como objetivo impedir el crecimiento de las ideas democráticas entre la audiencia, apelaba a la irracionalidad de la clase baja, algo que le impidió tratar a sus lectores como un grupo capaz de intervenir en el debate público. Los periódicos radicales, por el contrario, necesitaban probar que se habían convertido en una fuerza de poder importante, pero al quedarse atrapados

---

es de una lucha acerca de la adecuación del lenguaje en torno al concepto de representación (literaria, política, teatral, religiosa, etc.).

en la imagen que Burke le había brindado, mostraban los límites de su participación en la esfera pública. Es a partir de estos escritos tempranos que la audiencia comienza a transformarse en un problema en la medida en que en este momento la relación entre literatura y política se vuelca hacia las contradicciones que arraigan en una audiencia que ya no responde a ese diálogo homogéneo entre escritor y lector pero que aún no ha alcanzado a delinarse como una audiencia de masas.

La metáfora de los cerdos y, en un plano más general aún, el conjunto de prácticas que se despliegan a partir de este acontecimiento enunciativo adquieren una importancia central para analizar las relaciones entre el discurso político y el surgimiento de la institución literaria. Harold Bloom, uno de los teóricos más importantes del romanticismo inglés, funda los motivos de la poesía romántica inglesa en una ausencia: la Revolución que no ha tenido lugar en Inglaterra. Toda la poesía romántica inglesa, dice, emerge como compensación de esa falta.<sup>12</sup> Ahora bien, si volvemos a plantear el problema desde ese acontecimiento paradójico que señalaba Foucault a propósito de las reflexiones de Kant y, si entendemos el concepto de acontecimiento como un espacio de lucha, la metáfora cochina entonces no vendría a mostrar una operación de apropiación del discurso político por parte del

---

12. "El fundamento político de la poesía romántica inglesa se halla oscurecido por la revolución europea y la reacción inglesa contra tal revolución. La Inglaterra en la que se criaron Blake y Wordsworth era un país alejado ya cien años de su única gran revolución: el movimiento puritano. El acontecimiento político más relevante en los primeros años del siglo XIX en Inglaterra fue precisamente el que nunca llegó a ocurrir: la repetición entre los londinenses de la revolución llevada a cabo por los parisinos" (Bloom: 1999).

lenguaje literario a partir de una ausencia, sino a dar cuenta de un acontecimiento disruptivo que dará lugar a la aparición de nuevas productividades literarias propias de los escritores románticos.

## Bibliografía

- Asociation Papers* (1795). London.
- BLOOM, Harold (1999) *La Compañía Visionaria*, Vol. 1, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editor.
- BRAITHWAITE, Helen (2003) *Romanticism, Publishing and Dissent. Joseph Johnson and the Cause of Liberty*, Palgrave Macmillan.
- BURKE, Edmund (2003) *Reflections on the Revolution in France*, New York, Yale University Press.
- \_\_\_\_\_ (2008) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press.
- CASTRO, Edgardo (2004) *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- EATON, Daniel Isaac (1794) *Politics for the People or a Salmagundy for Swine*.
- FOUCAULT, Michel (1996) *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Ed. La Piqueta.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Nietzsche, la filosofía, la historia*, Valencia, Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (2011) *Seguridad, territorio, población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 161-261.
- FURNISS, Tom (1990) "Rhetoric in Revolution: The Role of Language in Paine's Critique of Burke" en *Revolution and English Romanticism: Politics and Rethoric*, ed. Hanley, Keith, and Raman Selden, London, Harvester Wheatsheaf, New York: St. Martin's.
- GOETHE, J. W. (1952) *Diario de Campaña de Francia*, Buenos Aires.

KLANCHER, Jon (1987) *The Making of English Reading Audiences, 1790-1832*, London, University of Winconsin Press.

PAINE, Thomas (1997) *Political Writings*, Cambridge, Cambridge University Press.

SMITH, Olivia (1984) *The politics of language 1791-1819*, Oxford, Clarendon Press.

SPENCE, Thomas (1793-6) *Pig's Meat; or Lessons for the Swinish Multitude*, London, 3 vols.

VOVELLE, Michel (2000) *Introducción a la Revolución francesa*, Barcelona, ed. Crítica.



### 3.

#### *Glorias que son barbarie.*

## Representación en *Noventa y tres* de Víctor Hugo y *Facundo* de Domingo Sarmiento

CAROLINA RAMALLO

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Universidad Nacional de Hurlingham

El vivo habla a su siglo en la lengua que éste comprende; él, el genio, tiene en cuenta la imbecilidad; él, la antorcha, tiene en cuenta la sombra. [...]

Abrumamos al abismo con preguntas. Nada más. En cuanto a las respuestas, están ahí, pero mezcladas con la sombra.

VICTOR HUGO, *Las mesas giratorias de Jersey*

### **Uno**

El presente trabajo se propone analizar de modo comparado las formas de la representación en la novela *Noventa y tres* de Víctor Hugo (2007) y en *Facundo. O civilización y barbarie en las Pampas argentinas* de Domingo Sarmiento (1999) a partir de las figuras de la antítesis, la contradicción y la paradoja por su relevancia dentro de los procedimientos de composición verbal de ambos textos, pero también por sus implicancias ideológicas en el contexto de la formulación de nuevos modos de pensar los acontecimientos históricos de la guerra civil y la revolución moderna, por un lado, y la civilización y la barbarie, por el otro.

Esas figuras permiten pensar la complejidad de nuevos escenarios históricos y de correlativos nuevos modos de representación verbal. Cuatro conceptos (revolución, guerra, civilización, barbarie) funcionan como ejes organizadores de las representaciones en los textos propuestos, a partir de los diálogos que estos entablan con la tradición del romanticismo y de sus condiciones de producción históricas, ya que, como señala Erich Auerbach en *Mímesis*, el romanticismo francés después de 1820 produce bajo el “grito de guerra de Victor Hugo y sus compañeros” (2006:439) el programa ético y estético de la mezcla de estilos en la escritura. De este modo, en la combinación de lo sublime y lo grotesco, se presenta ya una representación antitética:

... ambos constituyen polos estilísticos [...] no se preocupaba Hugo de plasmar la realidad comprendiéndola, sino de elaborar, tanto en los temas históricos como en los coténeos, los polos estilísticos de lo sublime y lo grotesco, u otros contrastes éticos y estéticos (Auerbach 2006:440).

El texto de Sarmiento fue escrito en medio de la guerra civil posrevolucionaria, mientras que el de Victor Hugo fue escrito luego de la experiencia de enfrentamiento y represión interior de la Comuna de París. Ambos, recogiendo la tradición historiográfica romántica producen un cruce entre la escritura de la historia y la escritura literaria, sostienen una explicación de la historia que intenta dar cuenta de la violencia como antítesis del progreso (Jitrik 1968) y explotan un cierto interés en modos de vida y pensamiento irreductibles a la razón (Halperín Donghi 1996), pero tanto uno como el otro lo hacen de modo complejo y tenso, en contextos históricos dramáticos y con una cierta duda, en palabras de Horacio González, de desmovilizarse en tiempos de paz y bajo

la pregunta acerca de qué es escribir en medio o después de una guerra, acerca de cuál es la ética o la autorización para opinar sobre asuntos de vida o muerte (2012).

En la propuesta crítica de David Viñas sobre Sarmiento y la literatura del siglo XIX (1971, 1998), la representación en la novela se da a a partir de su conexión con la historia literaria en particular y con la historia en general. Desde este punto de vista es posible la problematización de la representación como parte de un argumento de crítica política que actúa por medio del conjunto de elementos del texto (tanto los temas como los procedimientos verbales), pero también de las condiciones materiales de producción del mismo. Hemos buscado analizar los modos de representación de los acontecimientos históricos, poniendo el foco en aquellos procedimientos más específicamente literarios y no historiográficos —porque si bien la historiografía no carece de aspectos retóricos, suele fundamentar sus afirmaciones en argumentaciones lógicas y documentación de hechos públicamente reconocidos— y por eso nos detuvimos en las formas complejas de la contradicción, la antítesis y la paradoja. El siglo XIX es un momento de inflexión en la redefinición de las funciones de la representación (Cristóbal 2012).

Es algo ya señalado que el modo de inteligibilidad de los acontecimientos históricos propuesto por el historicismo romántico sarmientino entra en contradicción con el triunfo de Rosas en 1834 ya que supone un escandaloso triunfo de la barbarie sobre la civilización, situación anómala y de difícil explicación (Viñas 1971; Ansolabehere 2012).

Hugo podría haber contestado:

A veces la historia ofrece un doble sentido, a veces un triple sentido; a veces, ninguno. Es entonces cuando in-



quieta el espíritu. Parece virar a la ironía. Pone de relieve ya un crimen, ya una estupidez, a veces no se sabe qué que no es ni estupidez ni crimen y que, sin embargo, forma parte de la noche. En medio de estos enigmas uno cree oír detrás de sí, en apartado, la carcajada baja de la esfinge. En todas partes contrastes o paralelismos que se asemejan a pensamientos al azar (2012:29).

Y Sarmiento, que en *Facundo* llamó a Rosas “la esfinge argentina”, también intentará explicaciones para el enigma de la historia:<sup>1</sup>

La guerra de la revolución argentina ha sido doble: primero, guerra de las ciudades iniciada en la cultura europea, contra los españoles, a fin de dar mayor ensanche a esa cultura; segundo guerra de los caudillos contra las ciudades, a fin de librarse de toda sujeción civil y desenvolver su carácter y su odio contra la civilización. Las ciudades triunfan de los españoles, y las campañas de las ciudades. He aquí explicado el enigma de la revolución argentina, cuyo primer tiro se disparó en 1810 y el último aún no ha sonado todavía (1999: 88).

Creemos que este tipo de encrucijadas llevan al escritor a poner en crisis sus modos de representación, sus horizontes cognoscitivos, y producen un movimiento hacia la narración. Desde allí, podemos indagar acerca del modo específico en que las escrituras representan los acontecimientos

---

1. Hugo dice en “Ley de formación del progreso” algo que Sarmiento hubiera suscripto de Rosas y Facundo: “El enigma invita, abraza y destroza a sus vencedores / Los elementos, al menos lo que así nombra el error, / tienen atractivos temibles para el hombre [...] lo cierto / es que, delante del enigma y delante del destino / los más firmes a veces se sorprenden y se ablandan” (2012:75-82). La fascinación estética y representacional frente al enemigo es una problemática común en ambos autores.

históricos y del modo en que el sentido literario es construido. En nuestro trabajo no hemos buscado preguntarnos acerca de las disciplinas (¿es esto literatura, es esto historia, es esto un acontecimiento histórico?), sino preguntarnos por el modo específico en que la escritura literaria representó los acontecimientos históricos. Esto puede ser hecho en comparación con los modos específicos de la historiografía, por ejemplo, partiendo de la concepción de la inestabilidad del sentido literario que, en tanto no debe justificar con documentación sus afirmaciones, construye verdades por medio de la ficcionalización y que argumenta y produce el valor de sus textos por medio de la descripción, el dramatismo, la estetización.

Tanto *Facundo* de Sarmiento como *Noventa y tres* de Victor Hugo presentan una gran cantidad de diálogos ficcionalizados que aportan dramatismo a la representación. Las explicaciones de los narradores son potentes pero escasas y más que persuasión producen identificación. Asimismo, el uso de hipérbolos y otras formas de la exageración no son procedimientos adecuados para la historiografía, sino que conmueven y buscan un paso a la acción, más que explicar (Jitrik 2012). Todos estos rasgos acercan ambos textos a las formas de la teatralización o teatralidad desde un punto de vista autocrítico como es el producido por el romanticismo.<sup>2</sup>

---

2. Es sabido que el texto que se reconoce como “manifiesto” del romanticismo francés es un prefacio a una obra de teatro escrito por Victor Hugo que trabaja la compleja relación entre la conceptualización de la historia y la representación literaria e indica el carácter complementario de ambas escrituras: “Esto [la complejidad de la figura de Cromwell] es lo que no deja en claro ninguno de los documentos contemporáneos; y de este modo dejan en completa libertad al poeta y hacen ganar al drama, que puede ocupar los huecos que deja la historia”. (1967:45)

Lo teatral da cuenta, pone en escena y visibiliza no sólo enunciados o posturas representadas, sino a las mismas tensiones entre la representación y el acontecimiento.

Ambos textos, en medio de muchos modos de composición verbal, explotan uno de los más productivos: el exceso que redundante en ambivalencia. Las afirmaciones son categóricas, pero no unívocas, las interpelaciones son explícitas, pero no simples, porque si bien tanto en *Facundo* como en *Noventa y tres* se hace un prolífico uso de consignas certeras e, incluso, de máximas generales, en la representación de los personajes principales y en la sucesión vertiginosa de acciones se adquiere otro espesor. Todos los aspectos señalados tienen su revés, su complejidad, su margen de error y esto produce un específico sentido inestable, complejo, rico. Entendemos que éste es su rasgo literario moderno.

Dice Hugo de uno de sus protagonistas: “Era un impecable que se creía infalible. Nadie le ha visto llorar. Su virtud era inaccesible y glacial. Era el espantoso hombre justo” (2007:131) y Sarmiento del suyo: “aun en los caracteres históricos más negros hay siempre una chispa de virtud que alumbra por momentos y se oculta. Por otra parte, ¿por qué no ha de hacer el bien el que no tiene freno que contenga sus pasiones? Esta es una prerrogativa del poder como cualquier otra” (1999:186-7).

Reflexiona Hugo sobre su escritura:

¿Hay que seguir? Si estuviera permitido citarse a sí mismo, quien escribe estas líneas diría: ‘Obviaré otro tanto, y de lo mejor’ [...] Esta historia, tomémosla tal como es: experimentemos la cantidad de horror que merece, con la condición de que terminemos admirando” (2012: 34-44).

y Sarmiento sobre la suya:

Da asco y vergüenza, sin duda, tener que descender a estos pormenores, indignos de ser recordados [...] no me detengo en estos pormenores a designio ¡Cuántas páginas omito! ¡Cuántas iniquidades comprobadas, y de todos sabidas, callo! Pero hago la historia del gobierno bárbaro y necesito hacer conocer sus resortes. (1999:125-6)  
Me fatigo de leer infamias, contestes en todos los manuscritos que consulto. Sacrifico la relación de ellas a la vanidad del autor, a la pretensión literaria. Diciendo más, los cuadros saldrían recargados, innobles, repulsivos (1999:130).

Si el lector se fastidia con estos razonamientos, contarele crímenes espantosos (1999:203).

Estos acontecimientos son demasiado ilustrativos para que me excuse de referirlos (1999:230).

En la bibliografía crítica sobre *Facundo* y sobre *Noventa y tres*, las categorías elegidas oscilan entre: antítesis, contradicciones, paradojas, aporías, polaridades, binarismos, antagonismos, oposiciones, ambivalencia, ambigüedades, complejidades, dicotomías, opuestos dialécticos, antinomias, enfrentamientos, adversativos y concesivos; matices, equivalencias y paralelos, diferencias y semejanzas, coexistencias sin exclusiones, claroscuros, duplicidades, parejas, dilemas, términos extremos y conjugados, contrastes, oxímora, diálogos maniqueos, entrelazamientos, incertidumbres, conciliaciones o inversiones. Por ejemplo, Piglia lee equivalencias que disuelven contradicciones (2012); Ansolabehere indica las virtudes pedagógicas del esquematismo y la puesta a prueba de los límites del antagonismo ante la paradoja del progreso de la barbarie (2012); Svampa especifica que la oposición en Sarmiento se da a veces como exclusión pero

a veces como conjunción (1994); Palcos ya señaló que Sarmiento gustaba de los contrastes de Hugo (1945); Jitrik trabaja el uso del principio dialéctico que no produce síntesis en Sarmiento (1968); González señala que se pone en crisis al sistema discursivo de atribuciones y formación de valor sarmientino, aunque conservando la fuerza del binarismo (2012).

Sin embargo, si bien la figura de la antítesis es recurrente en la escritura y en las lecturas de ambos libros, no se da exactamente del mismo modo en la novela francesa de 1874 y en el texto argentino de 1845: para el presente trabajo proponemos que, en el caso de Victor Hugo, la antítesis se presenta mayormente como una paradoja, entendida como la unión de dos conceptos que desde el punto de vista lógico se excluyen mutuamente pero en el contexto propuesto se convierten en compatibles y coexisten sin reducirse uno al otro; mientras que en el caso de Sarmiento lo hace como una contradicción, entendida como la asociación de dos términos que se oponen el uno al otro irreductiblemente. Por eso, por ejemplo, a la contradicción entre civilización y barbarie en Hugo podremos agregarle también la paradoja entre la barbarie y el salvajismo<sup>3</sup> omnipresente. Estos desvíos de la simple antítesis o contradicción, matizan y complejizan la representación porque si, como indica David Viñas, Sarmiento está tensio-

---

3. Por su parte, Sarmiento en la *Campaña en el Ejército Grande* (1852) y en la "Introducción" de la primera edición de *Facundo* (1845) utiliza el concepto "salvajes" pero en relación específicamente con las poblaciones indígenas, asociadas claramente con el universo de la barbarie y sin ninguna relación con la idea de "buen salvaje" rousseauiana. Por otro lado, el uso de la palabra "salvaje" necesariamente remite a, y discute, la consigna rosista ("mueran los salvajes unitarios") (Ansolabehere 2012).

nado por la contradicción del libro liberal que pretende comunicar reconociendo al otro, pero como autovalidación o seducción (1971), no menor es la tensión que generan las recurrentes concesiones que produce Hugo donde cada argumento es contraargumentado sistemáticamente.

Sarmiento en la segunda edición de *Facundo* dice de los escritos de Quiroga: “Campea en ell[o]s la exageración y ostentación del propio valor, a la par del no disimulado desigmo de inspirar miedo a los demás” (1999: 311), palabras que claramente podrían aplicarse a él mismo, al *Facundo* mismo: contrastando la escritura de la civilización con la de la barbarie (Pagliai 2012), vemos una escritura algo bárbara en la civilizada. La forma del texto sarmientino es también algo brutal, informe, ecléctica y violenta, como él mismo defendió que debía ser en sus polémicas literarias con Andrés Bello<sup>4</sup> y para hacer justicia a esa materia de la que tenía que dar cuenta: la lucha entre la civilización y la barbarie en el contexto de la revolución y la guerra civil. Igual que Victor Hugo en *Noventa y tres*. Lo que nos proponemos en el presente trabajo es prestar especial atención, entonces, a los modos en que las antítesis son complejizadas por las geniales escrituras de Sarmiento y Hugo: en el caso del primero, como contradicciones tensas y no sin concesiones; y en el caso del segundo, con formas paradójicas e irresolubles. En ambos, partiendo de las antítesis para llegar a la pregunta por la totalidad; en ambos, siguiendo la figura del escritor romántico que actualiza en la

---

4. Los artículos periodísticos donde se desarrolló la polémica fueron escritos en 1842 y están recogidos en Sarmiento, D. F. *obra Completa. Tomo I. Artículos críticos i literarios 1841-1842*, Buenos Aires, Editorial Luz de Día, 1848.

escritura de la historia su tradición de pensamiento y su proyecto literario.

## Dos

Si en una de las necrológicas de Victor Hugo se lo señala como “el hombre del siglo XIX”, como Voltaire fue el del siglo XVIII<sup>5</sup> (Benjamin 2005:753), ¿quién sería el hombre del siglo XIX argentino? Es decir, siendo investigadores de literatura europea del siglo XIX en Argentina, no podíamos dejar de hacernos la pregunta por el modo en que nuestros materiales fueron materiales de otros escritores: los de nuestro país. Así comenzó la curiosidad de leer y hacer dialogar a Victor Hugo con “el hombre del siglo XIX argentino”: Domingo Faustino Sarmiento.

Y, entonces, el romanticismo. Nuevamente, enseñando, en Buenos Aires, año tras año el romanticismo alemán, el inglés y el francés, ¿cómo dejarnos interpelar por la pregunta por el modo en que los intelectuales argentinos leyeron el romanticismo y produjeron en su nombre textos y acciones? Es en este sentido que buscamos interrogar y problematizar la literatura del siglo XIX a partir de su forma de representación de los conceptos de revolución, guerra, civilización y barbarie para ver de qué modo produce proposiciones históricas y

---

5. La idea de “grande hombre” surge en el siglo XVIII como encarnación del bien, es retomada en el siglo XIX por Victor Cousin y reformulada por las distintas formas del genio en todas las vertientes del romanticismo. En el caso de *Facundo* vemos la reinterpretación de esta idea de modo negativo (Schvartzman 2012), es decir, la representación del caudillo como “el peor de los hombres”. La idea de representación de una época o coyuntura histórica en un hombre es recurrente y polémica a lo largo de la tradición literaria argentina.

motivos dramáticos; de qué modo se produce la relación entre el orden público y sus instituciones, incluida la literatura (Cristófalo 2012).

Los recorridos biográficos de Sarmiento y Victor Hugo alientan su lectura paralela: el escritor francés nace en 1802, poco después de la Revolución Francesa y muere en 1885; el argentino nace en 1811, poco después de la Revolución de Mayo y muere en 1888.<sup>6</sup> Victor Hugo desarrolla funciones legislativas en 1871 y 1876, se exilia entre 1851 y 1870 y escribe *Noventa y tres* entre 1872 y 1874. También Sarmiento participa activamente de la escena política contemporánea: es gobernador de su provincia entre 1862 y 1864, presidente de su país entre 1868 y 1874 y senador entre 1874 y 1879; también se exilia entre 1831 y 1836 y entre 1840 y 1849 y, también, como Victor Hugo, en el contexto de la experiencia del exilio, escribe *Facundo* en 1845. En ambos escritores el problema de la guerra civil posrevolucionaria es una poderosa preocupación. En el caso de la novela de Victor Hugo se tematizará la guerra civil de la región vendeana contra la República en 1793 y en el caso de Sarmiento las guerras civiles entre unitarios y federales de la primera mitad del siglo XIX. Ambos son figuras tan relevantes para sus culturas nacionales que los estudios a ellos abocados son casi inabarcables. Gagliardi y Meglioli han publicado un libro de 300 páginas de bibliografía sobre Sarmiento y en su introducción comparan la experiencia de hacerlo con una anécdota de Vargas Llosa, quien estudiando

---

6. Es un dato trivial pero sorprendente, en el contexto de la insistencia de Sarmiento en decir que fue concebido por la Revolución de Mayo y dado a luz casi exactamente nueve meses después, que Facundo Quiroga haya nacido en 1789 y Juan Manuel de Rosas en 1793, ambos años paradigmáticos de la Revolución Francesa.



a Victor Hugo, ha señalado que se hubieran tardado 20 años de 14 horas de lectura diarias para revisar la bibliografía sobre Hugo solamente de la Biblioteca Nacional de París (2010).

Sarmiento sin dudas leyó a Victor Hugo. Que Victor Hugo lo hubiera leído, hubiera sido para Sarmiento un logro y un orgullo. No sabemos aún si esto sucedió, solamente sabemos que Victor Hugo también publicó más de una vez en la *Revue des Deux Mondes*, donde se comenta y cita el *Facundo*.<sup>7</sup> Pero nos resultó interesante más allá de rastrear fuentes comunes, preocupaciones históricas, líneas de pensamiento y problemas políticos propios del contexto de ambos escritores, producir un diálogo entre sus textos para provocar, de algún modo, ese siempre difícil debate entre la escritura europea y la escritura argentina, debate siempre en curso y siempre pendiente.

Hay una serie de problemáticas representadas bajo la forma del par binario o la antítesis que aparecen en *Facundo* de Sarmiento y en *Noventa y tres* de Victor Hugo: la especificación de las formas de la guerra en los ejércitos rurales o urbanos; la oposición, complementación o superación del progreso y el terror o de la civilización y la barbarie; la historiográfica romántica que produce una interpretación de la historia como un proceso progresivo de avance en etapas o edades donde los ideales de la Ilustración siguen al sistema medieval o de la feudalidad. En este sentido en el que la concepción de la historia que puede leerse en *Facundo* y en *Noventa y tres* tiene su antecedente en Jules Michelet, quien produce relatos historiográficos que, si bien representan luchas titánicas o fuerzas poderosas que interactúan con los hombres,

---

7. <http://www.revuedesdeuxmondes.fr> (consultada septiembre 2012).

no dejan de ser intervenciones activas, autoconscientes y polémicas en sus escenas políticas contemporáneas (Halperín Donghi 1996, Castelló-Joubert y Ledesma 2012). Sin embargo, más allá del señalamiento de las recurrentes similitudes entre ambos textos, indicaremos algunas especificidades de cada caso para pensar los desplazamientos entre 1845 y 1874, entre América y Europa.

La apelación a la teatralidad, como adelantábamos más arriba, de los acontecimientos revolucionarios y bélicos es recurrente en ambos textos: en *Facundo*, desde la advertencia misma de la primera edición, se alude al “teatro de los acontecimientos” (Sarmiento 1999:21) y en *Noventa y tres* tiene puntos culminantes en la representación de la Convención como teatro en el centro de la novela o la descripción de la masacre final de los vendeanos. En el caso de *Facundo* la idea figurada de teatro se utiliza para la descripción de la vida urbana, pero fundamentalmente, nos lleva a otra preocupación persistente en ambos textos por su programa romántico de escritura: la naturaleza. Dice Sarmiento: “el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena” (1999:36). La relación entre los hombres y mujeres y el mundo natural es intensa y tiene distintas formas entre ambos escritores y en el interior de los dos textos.

Lantenac, el protagonista bretón y noble de *Noventa y tres*, huye en un momento de peligro crítico, pero en su camino deja algo a sus perseguidores:

Gauvain, con una linterna en la mano, examinó la piedra que había dado salida a los sitiados [...] Mientras contemplaba la piedra vio algo escrito con lápiz. Acercó la linterna y leyó esto: ‘Hasta la vista, señor vizconde’ - Lantenac (Hugo 2007:363).

La escena nos recuerda, inmediata y necesariamente, la célebre anécdota de Sarmiento huyendo al exilio, golpeado y perseguido, apremiado realmente y deteniéndose a escribir en las piedras también la frase (de polémica atribución, uso y traducción) que figura debajo del subtítulo de la primera edición de *Facundo* (“A los hombres se degüella, a las ideas no”):<sup>8</sup>

A fines del año 1840, salía yo de mi patria desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las Armas de la Patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: On ne tue point les idées. El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, ‘¡y bien!’ dijeron, ‘¿qué significa esto?’ Significaba simplemente, que venía a Chile, donde la libertad brillaba aún, y que me proponía hacer proyectar los rayos de las luces de su prensa hasta el otro lado de los Andes. Los que conocen mi conducta en Chile saben si he cumplido aquella protesta (1999:21).<sup>9</sup>

---

8. La otra versión de traducción atribuida a Sarmiento es “¡Bárbaros! ¡Las ideas no se matan!” que ha proliferado en la cultura argentina a pesar de no haber sido escrita nunca por él (Ansolabehere 2012).

9. En la primera edición de *Facundo* como libro en 1845 figura una “Advertencia” seguida del epígrafe en francés (“On ne tue point les idées”) y el breve relato autobiográfico más que célebre que relata la huida al exilio, la persecución y el desconcierto de los perseguidores ante la escritura en francés sobre las rocas. Este texto autobiográfico figura en la segunda edición de *Facundo* (1851) como “Prólogo” pero sin los epígrafes; en la tercera (1868) se suprime; en la cuarta (1874) se restituye en el mismo modo que en la primera. Respecto de este epígrafe señalan Susana Zanetti y Nora Dottori en las notas del *Facundo* de la edición de Noé Jitrik: “El crítico Paul

Pero, volviendo al tratamiento de la naturaleza, ya antes, al inicio del libro de Victor Hugo, Lantenac ha tenido que huir por un camino natural —como Sarmiento hacia Chile— a raíz de lo cual se señala ya una relación con el paisaje llamativamente más compleja que en el caso argentino:

A su alrededor todo era serenidad, adormecimiento, confianza, soledad. Todavía había mucha luz en la duna, pero la llanura estaba casi a oscuras y la oscuridad era completa en los bosques. La luna ascendía por el oriente. Algunas estrellas despuntaban en el azul pálido del cenit. Aquel hombre, aunque lleno de preocupaciones violentas, se sumía en la indecible mansedumbre del infinito. Sentía ascender en él esa alba oscura, la esperanza, si la palabra esperanza se puede aplicar a las expectativas de la guerra civil. [...] Sentía un apaciguamiento supremo. Un poco más y quedaría dormido. Lo que para aquel hombre, presa por dentro y por fuera de tantos tumultos, daba un encanto extraño a la hora tranquila en que vivía era un silencio profundo tanto en la tierra como en el cielo (2007:87).

La lectura de la naturaleza como proyección de los estados emocionales es una forma recurrente de representación

---

Groussac afirma que la frase es de Volney (*Crítica literaria*, Buenos Aires, 1924, pág. 255). Sin embargo, el investigador francés Paul Verdevoye no la ha hallado ni en Fourtoul ni en Volney. Considera, en cambio que Sarmiento, asiduo lector de la *Revue Encyclopédique*, pudo recordar una frase de Diderot ('on ne tue pas de coups de fusil aux idées'), acápite de un artículo de Charles Didier —'Les doctrines et les idées'. T. LV, julio-set. 1832, pág. 346—, a quien nuestro autor cita frecuentemente por estos años. La hipótesis parece corroborarse si se la relaciona con la frase de Sarmiento en un artículo de *El Progreso* (21 de marzo de 1844, XIII, 359): 'No se fusilan ni degüella las ideas, en que ambas parecen fundidas (Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento; educateur et publiciste (entre 1839 et 1852)*, París, Impr. Jouve, 1963, pág. 76/77, nota 160)'. (Zanetti *et al* en Sarmiento 1976:4).

de la literatura romántica. Son numerosos los casos en que tanto en *Facundo* como en *Noventa y tres* esto sucede. En el primer caso, si bien se señala el valor estético “que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales” (Sarmiento 1999:58), la naturaleza es solemne, grandiosa, incommensurable, sublime y por esto mismo es material fecundo para la producción literaria<sup>10</sup> (como se señala en el capítulo II de la Primera Parte de *Facundo*); la naturaleza en *Facundo* es causa de males en los acontecimientos políticos: el campo es la naturaleza bárbara y barbarizante. Es sabido que son muchos los momentos en que Sarmiento atribuye a la naturaleza rural las causas de los males políticos: el encierro geográfico de Córdoba produce atraso político y cultural, las actividades ganaderas producen hábitos violentos, la extensión del territorio argentino produce males de todo tipo.<sup>11</sup>

También Victor Hugo adjudicará a la naturaleza un rol preeminente en la constitución del carácter de los pueblos. El determinismo geográfico es una fuente válida para ambos autores del siglo XIX, pero no lo será del mismo modo. En Sarmiento el orden natural, tal y como se presenta, es

---

10. Lo mismo sucede con el enemigo político: posee todos los atributos de lo sublime (por supuesto, incluido el elemento terrorífico) y por eso mismo es objeto de representación estética. No debe olvidarse que la naturaleza es, para Sarmiento, un enemigo político más.

11. Y también es sabido y señalado que el conocimiento que Sarmiento tenía de ese territorio en el momento de escritura de *Facundo* (1845) era un conocimiento letrado, mediado por lecturas y no directamente experimentado por él. Cosa que se realizará y anunciará recién en su participación en la Batalla de Caseros (1852) y en el Boletín que a partir de ésta escribe (*Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud-América*). Y hecho que será revertido para el campo literario con la representación del espacio geográfico rural desde la experiencia del escritor con *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla (en 1870).

siempre enemigo de la civilización:<sup>12</sup> “La vida de los campos argentinos, tal como la he mostrado, no es un accidente vulgar: es un orden de cosas, un sistema de asociación característico, normal, único, a mi juicio, en el mundo, y él sólo basta para explicar toda nuestra revolución” (1999:81). Y más adelante: “La brutalidad y el terror vuelven a aparecer desde que [Facundo] se halla en el campo, en medio de aquella naturaleza y de aquella sociedad semibárbara” (1999:241). La naturaleza no produce deleite (no hay escenas contemplativas como la recién mencionada de Lantenac) sino, a lo sumo, el reconocimiento de los sentimientos de lo sublime que, como se sabe, no proceden por el orden sino, más bien, por el desborde.

En el caso de Victor Hugo, el acercamiento al problema de la influencia de la naturaleza en la moral de los hombres y mujeres es de una postura paternalista absolutoria, que explica, entiende y, de algún modo, por este razonamiento disculpa, como veremos en la siguiente cita extensa, que luego también retomaremos:

La Vendée fracasó. Otras rebeliones han triunfado, la suiza, por ejemplo. La diferencia que hay entre el insurgente de la montaña como el suizo y el insurgente del bosque como el vendeano consiste en que casi siempre, a causa de la influencia fatal del medio ambiente, el uno combate por un ideal y el otro por prejuicios. El uno se cierne y el otro se arrastra. El uno combate por la humanidad y el otro por la soledad; el uno quiere la libertad y el otro el aislamiento; el uno defiende a la comuna y el otro a

---

12. Asimismo, esta tendencia entra en tensión con los rasgos ilustrados sarmientinos ya que la idea de “determinación” pone en cuestión la capacidad del hombre de sobreponerse a la adversidad dada por medio de la educación, uno de los pilares del programa político de Sarmiento.

la parroquia. [...] uno se las tiene que ver con los precipicios y el otro con las barrancas; uno es el hombre de los torrentes y las espumas, el otro es el hombre de las charcas estancadas de las que sale la fiebre; uno tiene sobre la cabeza el cielo y el otro una enramada; uno está en una cima y el otro en una sombra. La educación no es la misma si está hecha para las cumbres o para los bajos fondos. La montaña es una ciudadela, el bosque es una emboscada; una inspira la audacia, la otra la trampa. [...] el bosque es bárbaro. La configuración del suelo aconseja al hombre muchas acciones. Es más cómplice de lo que se cree. En presencia de ciertos paisajes feroces se siente la tentación de exonerar al hombre y acusar a la creación; se siente una sorda provocación de la naturaleza, el desierto es a veces malsano para la conciencia, sobre todo para la conciencia poco ilustrada [...] las arboledas crepusculares, los zarzales, los espinos, los pantanos bajo las ramas son para ella una frecuentación fatal; sufre la misteriosa infiltración de las malas persuasiones [...] arrojan al hombre a esa especie de espanto semi-religioso y semi-bestial que engendra, en las épocas ordinarias, la superstición, y en las épocas violentas, la brutalidad. [...] La prodigiosa naturaleza tiene un doble sentido que deslumbra a los grandes espíritus y ciega a las almas feroces. [...] impulsan al hombre a acciones disparatadas y atroces. Casi se podría decir que hay lugares malvados. (Hugo 2007:218-220).

Resulta especialmente relevante que hacia el final del *Noventa y tres*, Gauvain ofrece en el diálogo con Cirmoundain un alegato del programa político de la novela que propone un uso de la naturaleza superador de la oposición recién señalada: ante la contradicción entre una naturaleza causante y cómplice de la barbarie, por un lado, y una naturaleza inspiradora de grandes producciones civilizadas y sentimientos elevados, se propone a la naturaleza productiva y a la

propiedad de la tierra para su explotación como una forma de aprovechamiento de su potencia en manos e ideas progresistas:

supriman los parasitismos [...] Luego aprovechen sus riquezas; [...] las tres cuartas partes del territorio son terrenos baldíos; roten a Francia, supriman los apacentaderos inútiles, repartan las tierras comunales. Que todo hombre tenga un terreno y que todo terreno tenga un hombre. Centuplicarán el producto social. [...] Utilicen la naturaleza, esa inmensa auxiliar desdeñada. Hagan trabajar para ustedes a todos los soplos del viento, a todas las caídas de agua, a todos los efluvios magnéticos (Hugo 2007:426).

El patriotismo, la Ilustración y el socialismo utópico de las lecturas de Sarmiento (Jitrik 2012) hubieran apoyado estas mociones de organización, progreso y virtudes de la civilización después del caos del terror y la violencia de la guerra. La gran propuesta sarmientina de división de la tierra para su transformación de llanura bárbara en colonias de inmigrantes civilizados para su explotación agraria a pequeña escala, un régimen distinto de producción y propiedad de la tierra, no llevada adelante, todavía, pareciera resonar en el sueño de Gauvain.<sup>13</sup>

---

13. Un programa muy similar, junto con una representación de París también similar, se había presentado en la introducción a la guía de París para la Exposición Universal de 1867 que Hugo escribió desde el exilio: “quien lo desee tendrá en un suelo virgen un techo, un campo, un bienestar, una riqueza, con la única condición de extender a toda la tierra la idea de patria; y de considerarse como ciudadano y trabajador del mundo; de manera que la propiedad, este derecho humano, esta suprema libertad [...] lejos de ser suprimida será democratizada y universalizada” (2012:16).



Pero volviendo entonces a lo sí llevado adelante en la historia, entonces, la pregunta ineludible: ¿cuál es la posición de estos textos respecto de la violencia, de la guerra, la revolución y el terror? Ambos ofrecen de manera sostenida y compleja visiones profundas de la violencia, que la representan con horror, pero también con fascinación, que la condenan, pero también la convocan o justifican (en distintos grados). Sarmiento dice:

El terror de 1793 en Francia era un efecto, no un instrumento; Robespierre no guillotinaba nobles y sacerdotes para crearse una reputación ni elevarse sobre los cadáveres que amontonaba. Era un alma adusta y severa aquella que había creído que era preciso amputar a la Francia todos sus miembros aristocráticos para cimentar la revolución. 'Nuestros nombres —decía Danton— bajarán a la posteridad execrados, pero habremos salvado la República.' El terror entre nosotros es una invención gubernativa para ahogar toda conciencia, todo espíritu de ciudad, y forzar al fin a los hombres a reconocer como cabeza pensadora el pie que les oprime la garganta; es un despique que toma el hombre inepto armado del puñal para vengarse del desprecio que sabe que su nulidad inspira a un público que le es infinitamente superior. Por eso hemos visto en nuestros días repetirse las extravagancias de Calígula [...] Facundo se daba aires de inspirado, de adivino, para suplir su incapacidad natural de influir en los ánimos [...] Pero Facundo es cruel sólo cuando la sangre se la ha venido a la cabeza y a los ojos, y ve todo colorado. Sus cálculos fríos se limitan a fusilar a un hombre, azotar a un ciudadano; Rosas no se enfurece nunca; calcula en la quietud y en el recogimiento de su gabinete, y desde allí salen las órdenes a sus sicarios (1999:211).

Vemos aquí una justificación del Terror en el contexto de la Revolución Francesa por sus fines y una condena profunda

de la violencia federal como medio (en Juan Manuel de Rosas) o como fin (en Facundo Quiroga).

Si en Sarmiento la contradicción entre progreso y violencia es radical e irreductible, en Hugo se encuentran en una posición paradójica que, si bien es irresoluble, tiende a la absolución de la segunda bajo el argumento del primero. Dice Victor Hugo:

Al mismo tiempo que desprendía revolución, esa asamblea producía civilización. Era horno, pero también forja, en esa cuba donde hervía el terror fermentaba el progreso. De ese caos de sombras y esa tumultuosa fuga de nubes salían inmensos rayos de luz paralelos a las leyes eternas. Esos rayos han quedado en el horizonte, visibles para siempre en el firmamento de los pueblos: son la justicia, la tolerancia, la bondad, la razón, la verdad, el amor. La Convención promulgó este gran axioma: '*La libertad del ciudadano termina donde empieza la libertad de otro ciudadano*', lo que resume en dos líneas toda la sociabilidad humana. [...] la Convención lo hizo llevando en las entrañas la hidra de la Vendée y en los hombros el montón de tigres que eran los reyes (2007:186-8).

Y, entonces, la pregunta continúa abierta por la historia, e interpelada, la literatura contesta formulando nuevas preguntas, dando el espacio para que las preguntas sigan formulándose. Hugo, de este modo, ante las "contradicciones terribles" que recorren sus trabajos desde sus poemas de *El año terrible* (1872) al contrapesar las afirmaciones con los límites de lo cognoscible evita la definición dogmática (Castelló-Joubert y Ledesma 2012): "Una afirmación no existe sino con la condición de ser al mismo tiempo una negación. Entonces, estas páginas niegan algo. Es un sí que dice no [...] estas glorias que son barbarie" (2012:57-63).

## Tres

Si las preguntas continúan formuladas, interpelándonos y escandalizándonos, una acción posible en tanto lectores especializados que somos es ensayar respuestas con los propios textos, disponiéndolos de otros modos, imaginando configuraciones textuales que produzcan nuevos sentidos en una suerte de diálogo entre Sarmiento y Hugo.

Por un lado, las primeras palabras de *Facundo* apelan a una sombra (“Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo [1999:25]) y las últimas palabras del *Noventa y tres* son: “Y aquellas dos almas, hermanas trágicas, volaron juntas, la sombra de la una mezclada a la luz de la otra” (Hugo 2007:439). Y la idea del reencuentro póstumo de las sombras reaparece en un texto fascinante de Sarmiento (“El Día de los Muertos”) muy próximo a la muerte del propio escritor y en el cual se la tematiza dramáticamente:

¡Os contaré una larga historia, como la leyenda de los siglos, y evocaré sombras que viven todavía entre nosotros, y nos animan, conducen, aplauden ó vituperan, si no seguimos el camino que ellos nos mostraron! Sabed que ese Cementerio es la patria con cuerpo y alma; la patria de entonces, la patria de ahora, la patria de mañana. Allí volvemos á estar juntos todos: allí es el valle de Josafat, donde cabremos todos reunidos para ser juzgados por la historia. [...] Facundo, a quien el arte literario más que el puñal del tirano, que lo atravesó en Barranca Yaco, ha condenado a sobrevivirse a sí mismo [...] del otro lado de la tumba todo lo que sobrevive debe ser bello y arreglado a los tipos divinos, cuyas formas revestirá el hombre

que viene. He aquí, me decía un joven Arce, pariente de Quiroga, como yo llevo la toga y la clámide del griego, y no la túnica ni dalmática del bárbaro. Pude decirle a mi vez que mi sangre corre ahora confundida en sus hijos con la de Facundo, y no se han repelido sus corpúsculos rojos, porque eran afines. Quiroga ha pasado a la historia y reviste las formas esculturales de los héroes primitivos, de Ajax y Aquiles (1900:87-88).

Por otro lado, Victor Hugo dice del modo de hacer la guerra en el ámbito rural: “Fue, en efecto, espantoso. Aquel cuerpo a cuerpo superó todo lo que se podía imaginar. Para encontrar algo parecido habría que remontarse a los grandes combates de Esquilo o a las antiguas matanzas feudales, a esos ‘ataques con armas cortas’ que duraron hasta el siglo XVII” (2007:341) y Sarmiento señala: no, al siglo XVII, simplemente a las monteras federales argentinas que

... fue siempre débil en los campos de batalla, pero terrible en una larga campaña [...] es instinto, es gala de gaucho, la infantería deshonraría el triunfo cuyos laureles debe coger desde a caballo [...] el instinto del gaucho se abre paso por entre la coraza y las charretas. [...] todos los jefes son argentinos, gente de a caballo, no hay gloria verdadera, sin no se conquista a sablazos; ante todo es preciso campo abierto para las cargas de caballería [...] porque el espíritu de la pampa está allí en todos los corazones; pues si solevantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfraza, hallareis siempre el gaucho más o menos civilizado, pero siempre el gaucho. [...] En América la batalla campal se da, por lo común, en campo raso, las tropas son poco numerosas, lo recio del combate es de corta duración; de manera que siempre interesa iniciarlo con ventaja (1999:173-198).

Los modos de representación de la revolución y la guerra como aceleración, irrupción violenta, irresistible de las

acciones, comparaciones con fuerzas naturales y otros tópicos del concepto moderno de revolución son en *Facundo* y *Noventa tres* sorprendentemente coincidentes. También lo es la idea de enfrentamiento entre el ámbito rural y la ciudad capital, por un lado, y la Nación —identificada con la ciudad capital— con el exterior, por el otro. Producir una lectura comparada de estos párrafos es placentero y sorprendente. Pero hay algo más fructífero aún que es, como dijimos antes, señalar los desplazamientos, las especificidades de cada uno de los textos, en sus pequeñas precisiones.

Como dijimos más arriba, la presentación de antítesis se da de modo contradictorio en Sarmiento y paradójal en Hugo, pero en la representación de sus personajes principales encontramos un grado de ambivalencia decididamente más marcado en Hugo, aunque presente también en Sarmiento. La representación de un enemigo político en tanto protagonista, como dijimos antes, se da siempre bajo la forma de un tipo de admiración; haberlo colocado en la posición de la grandeza, incluso por medio de la inversión, del “grande hombre” en el gran enemigo es una forma de jerarquización. Lantenac, la encarnación del Antiguo Régimen no está exento de heroísmo, de profundidad y de relevancia. A *Facundo* se le hacen también concesiones; porque si bien primero se dice:

veo [a]l hombre grande, el hombre de genio a su pesar, sin saberlo él, el Cesar, el Tamerlán, el Mahoma. Ha nacido así y no es culpa suya; descenderá en las escalas sociales para mandar, para dominar, para combatir el poder de la ciudad, la partida de la policía. [...] la vida a caballo, la vida de peligros y emociones fuertes han acerado su espíritu y endurecido su corazón, tiene odio invencible, instintivo, contra las leyes que lo han perseguido, contra

toda esa sociedad y esa organización a que se ha substraído desde la infancia y que lo mira con prevención y menosprecio [...] este es el carácter original del género humano, y así se muestra en las campañas pastoras de la República Argentina. Facundo es un tipo de la barbarie primitiva” (Sarmiento 1999: 110).

y

[es] como el tigre en acecho [...] ignorante, bárbaro, que ha llevado por largos años una vida errante que sólo alumbran de vez en cuando los reflejos siniestros del puñal que gira en torno suyo; valiente hasta la temeridad, dotado de fuerzas hercúleas, gaucho de a caballo como el primero, dominándolo todo por la violencia y el terror, no conoce más poder que el de la fuerza bruta, no tiene fe sino en el caballo, todo lo esperaba del valor, de la lanza, del empuje terrible de sus cargas de caballos ¿Dónde encontraréis en la República Argentina un tipo más acabado del ideal del gaucho malo? (Sarmiento 1999: 173).

Luego, como ya citamos, se concede:

Pero Facundo es cruel sólo cuando la sangre se la ha venido a la cabeza y a los ojos, y ve todo colorado. Sus cálculos fríos se limitan a fusilar a un hombre, azotar a un ciudadano; Rosas no se enfurece nunca; calcula en la quietud y en el recogimiento de su gabinete, y desde allí salen las órdenes a sus sicarios”(Sarmiento 1999: 211).

Y finalmente se señala: “El poder educa, y Quiroga tenía todas las altas dotes de espíritu que permiten a un hombre corresponder siempre a su nueva posición, por encumbrada que sea [...] su conducta es mesurada, su aire noble e imponente” (Sarmiento 1999: 235-6). Por eso, en el caso de *Noventa y tres*, la figura equivalente moralmente al caudillo riojano

no es ninguno de los tres protagonistas de la novela, sino la segunda figura de Lantenac, Gouge-Le-Bruant:

... en la Vendée los otros eran los salvajes y él era el bárbaro, una especie de cacique, tatuado con silabarios y flores de lis. Tenía en la cara el fulgor horrible y casi sobrenatural de un alma a la que no se parecía ninguna otra alma humana. Era infernalmente valiente en el combate y luego atroz. Tenía un corazón lleno de impulsos tortuosos, capaz de todas las abnegaciones, inclinado a todos los furores ¿Razonaba? Sí, pero como se arrastran las serpientes: en espiral. Partía del heroísmo para llegar al asesinato. Era imposible saber de dónde le venían sus resoluciones, a veces grandiosas a fuerza de ser monstruosas. Era capaz de todos los imprevistos horribles. Poseía una ferocidad épica (Hugo 2007: 236-7).

La representación de este hombre lo muestra capaz del sacrificio, pero para hacer el mal:

Entonces, viendo su logro execrable, más satisfecho tal vez con su crimen que con su virtud, aquel hombre que acababa de ser un héroe y que no era ya sino un asesino que iba a morir, sonrió. ‘Se acordarán de mí —murmuró—. Vengo en esos niños a nuestro niño, al rey que está en el Temple’(Hugo 2007: 361).

Mientras que Facundo Quiroga, encarnación del mal, es capaz también de hacer el bien:

Estos rasgos prueban la teoría que el drama moderno ha explotado con tanto brillo, saber: que aun en los caracteres históricos más negros hay siempre una chispa de virtud que alumbra por momentos y se oculta. Por otra parte, ¿por qué no ha de hacer el bien el que no tiene freno que contenga sus pasiones? Esta es una prerrogativa del poder como cualquier otra (Sarmiento 1999: 186-7).

Otro punto de diálogo posible entre Sarmiento y Victor Hugo es cuánto ellos han valorado el rol del intelectual y escritor en relación con los acontecimientos históricos, cuánto han ponderado la eficacia de las letras (Viñas 1971); ambos, como sabemos, lucharon con la pluma, con la espada y la palabra, y ambos dijeron e hicieron decir a sus personajes, hasta el límite de la exageración y la parodia:

¡Lindo siglo! [...] ¡Cuándo se piensa que nada de esto habría sucedido si hubieran ahorcado a Voltaire y puesto a Rousseau en las galeras! ¡Oh, qué plaga son los intelectuales! [...] Todo se ha debido a los escritorzueros y los poetastros. ¡La Enciclopedia! ¡Diderot! ¡D'Alambert! ¡Oh, qué belitres malvados! [...] Mientras haya escribidores que garrapatean habrá bribones que asesinan, mientras haya tinta habrá negrura, mientras la zarpa del hombre tenga una pluma de ganso las tonterías frívolas engendrarán las tonterías atroces. Los libros hacen los delitos (Hugo 2007:407).

Similar es la idea de que *Facundo* derrocó a Rosas antes que Urquiza en Caseros, como dice Sarmiento en una carta a Luis Varela de 1887: “una obra de literatura puede más que los ejércitos, y que el *Facundo* pintando, con los colores del pincel literario, la barbarie de Rosas, conmovió la opinión del mundo y trajo su caída” (citado en Pagliai 2012: 64).

Victor Hugo escribe a Michelet —tal vez el interlocutor de ambos (Viñas 1971; Halperín Donghi 1996; Dujovne 2005; Castelló-Joubert y Ledesma 2012), el historiador que hace de las contradicciones y ambivalencias del pueblo la forma de representación de la historia, que una historia potente en su presente con pasiones y afectos, contradicciones y ambivalencias— una frase que bien podría habérsela dicho a Sarmiento: “Todos los libros de usted son acciones. Como



historiador, como filósofo y como poeta, gana batallas. El progreso y el pensamiento lo tendrán entre sus héroes. ¡Y qué pintor es! Hace revivir el reinado antes de decapitarlo” (Citado en Barthes 1988: 221). Y tal vez Sarmiento le hubiera contestado, con agradecimiento, que seguiría adelante con su programa:

... en la oscuridad humilde y desamparada de las revoluciones [...] [donde] no se renuncia porque los pueblos en masa nos den la espalda a causa de que nuestras miserias y nuestras grandezas están demasiado lejos de su vista para que alcancen a conmoverlos ¡No!; no se renuncia a un porvenir tan inmenso, a una misión tan elevada, por ese cúmulo de contradicciones y dificultades. ¡Las dificultades se vencen: las contradicciones se acaban a fuerza de contradecirlas! (1999:32).

¿Le diría Victor Hugo que a las paradojas se las acaba a fuerza de superarlas o que “ser discutido es atravesar una prueba. Agotar en vida la contradicción es útil. La rebaja que no se habrá practicado durante su vida, la padecerán más tarde. En el momento de la muerte, los indiscutidos se reducen y los discutidos crecen. La posteridad siempre quiere volver a trabajar una gloria” (2012:51)?

## Bibliografía

- ANSOLABEHERE, P. (2012) “Escrituras de la barbarie” en Jitrik, N. (coord.) (2012) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Sarmiento*, Adriana Amante (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé.
- AUERBACH, E. (2006) *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México: FCE.
- BARTHES, R. (1988) *Michelet*, México: FCE.

- BENJAMIN, W. (2005) *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.
- CAMPION, P. (2009) "Razones de la literatura. *Noventa y tres* de Víctor Hugo" en *Sobre Noventa y tres de Víctor Hugo*, traducción de Violeta Percia para OPFYL, FFyL, UBA.
- CASTELLÓ-JOUBERT, V. y LEDESMA, J. (2012) "El programa actual: revolución y literatura en el siglo diecinueve" en *Revolución y literatura en el siglo diecinueve: fuentes, documentos, textos críticos*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- CRISTÓFALO, A. (2012) "Presentación. Traducir el siglo XIX" en *Revolución y literatura en el siglo diecinueve: fuentes, documentos, textos críticos*, coordinado por Jerónimo Ledesma y Valeria Castelló-Joubert, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- DUJOVNE, León (2005) *La filosofía de la historia en Sarmiento*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- GAGLIARDI R. y MEGLIOLI, Mauricio (2010) *Testimonios de un hacedor, Bibliografía sobre Domingo Faustino Sarmiento*, disponible en [www.bibliotecasarmiento.org.ar](http://www.bibliotecasarmiento.org.ar) (consultado agosto 2012)
- GONZÁLEZ, H. (2012) "El duelo epistolar: Sarmiento contra Alberdi" en Jitrik, N. (coord.) (2012) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Sarmiento*, Adriana Amante (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé.
- HALPERÍN DONGHI, T. (1996) "Facundo y el historicismo romántico" en *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- HUGO, V. (1967) "Prefacio" en *Cromwell*, Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Noventa y tres*, Buenos Aires, Losada.
- \_\_\_\_\_ (2012) "París" en *Revolución y literatura en el siglo diecinueve: fuentes, documentos, textos críticos*, coordinado por Jerónimo Ledesma y Valeria Castelló-Joubert, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

- JITRIK, N. (1968) *Muerte y resurrección de Facundo*, CEAL.
- \_\_\_\_ (1983) *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, CEAL.
- \_\_\_\_ (2012) "Escritura: entre espontaneidad y cálculo" en Jitrik, N. (coord.) (2012) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Sarmiento*, Adriana Amante (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé.
- PAGLIAI, L. (2012) "*Facundo*: la historia del libro en vida de Sarmiento" en Jitrik, N. (coord.) (2012) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Sarmiento*, Adriana Amante (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé.
- PIGLIA, R. (2012) "Notas sobre *Facundo*" en Jitrik, N. (coord.) (2012) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Sarmiento*, Adriana Amante (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé.
- SARMIENTO, D. F. (1900) *Obra completa. Tomo XLVI. Páginas Literarias*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, Corrientes 829. Editor A. Belin Sarmiento.
- \_\_\_\_ (1976) *Facundo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas. Prólogo de Noé Jitrik, Notas de Susana Zanetti y Nora Dottori.
- \_\_\_\_ (1999) *Facundo. O civilización y barbarie en las Pampas Argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- SCHVARTZMAN, J. (2012) "'Dónde te *mias dir*!' Apuntes para una escritura del futuro" en Jitrik, N. (coord.) (2012) *Historia crítica de la Literatura Argentina. Sarmiento*, Adriana Amante (directora del volumen), Buenos Aires, Emecé.
- SVAMPA, M. (1994) *El dilema argentino. Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires.
- VIÑAS, D. (1971) *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo veinte.
- \_\_\_\_ (1998) *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Sudamericana.
- \_\_\_\_ (2005) *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

## 4.

# El teatro de la Revolución francesa en el ocaso del imperio habsbúrgico: Hofmannsthal y Schnitzler

VALERIA CASTELLO JOUBERT

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Universidad Nacional de San Martín

Entre 1891 y 1893, Hugo von Hofmannsthal toma notas para componer un “Drama de la Revolución” [*Revolutionsdrama*] y una “Obra de la Revolución” [*Revolutionsstück*]. El primer proyecto está ligado directamente a la Revolución Francesa; de acuerdo con uno de los apuntes, la idea de Hofmannsthal es escribir “una representación de una revolución”. Ellen Ritter lo asocia con un drama sobre la última cena de los girondinos condenados a muerte, que Hofmannsthal menciona en una carta de 1929, como una obra de juventud perdida que no ha mostrado a nadie. El segundo proyecto encuentra su inspiración en los episodios revolucionarios austríacos de 1848 y consiste más bien en caricaturizar ciertos tipos aristocráticos de la Viena liberal, poetas incluidos (Stefan George, Hermann Bahr), aun cuando no deja de referir a su antecedente francés (SW XVIII: 42; 372-373; 120-123; 430-432).

Hofmannsthal no desarrolló estas notas siquiera y del drama de los girondinos no se tiene mayor noticia. Arthur Schnitzler, su gran amigo, asumió en cambio la tarea de componer “una representación de una revolución”. Escrita en

1898 y llevada a escena el año siguiente, la comedia grotesca en un acto *La cacatúa verde* muestra el inicio de la Revolución Francesa dentro del marco de una representación teatral realizada para entretener a ociosos aristócratas en la taberna de un ex director de teatro.

En este estudio, me propongo establecer sucintamente si la atención que tanto Hofmannsthal como Schnitzler le prestan a la Revolución Francesa durante la última década del siglo diecinueve se vincula con el fin de la era liberal —y el “mito habsbúrgico”, en términos de Claudio Magris— y si dicho interés supone una toma de posición estética y política por la tradición o la historia.

### 1. Magris y el “mito habsbúrgico”

Quisiera referirme en primer lugar al “mito habsbúrgico” y a la construcción que hace Claudio Magris de una literatura en términos epocales sin mayores determinaciones que la de asignarle un final, el del imperio austrohúngaro, que acabó de desmembrarse en 1919, después de la derrota en la Primera Guerra Mundial. Se trató sin duda de un ocaso prolongado: más de veinticinco años, si lo hacemos comenzar con el avance del partido socialcristiano en los primeros años de la década de 1890. A mi entender, es forzoso considerar dos aspectos, por evidentes que resulten, antes de suscribir “el mito habsbúrgico”: 1) la elaboración de Magris es una hipótesis que se sustenta en un trabajo comparado de autores dentro de un periodo de veinticinco años aproximadamente, en un determinado espacio físico —aunque bastante amplio—, habida cuenta de las dimensiones del imperio; 2) el reunir obras en un apartado que lleva por título “*Finis Austriae*” es

suponerlas informadas por el sentido de un final (Kermode, 1983). Ocaso, decadencia, melancolía, y otros tantos sustantivos crepusculares tejen la red semántica con la que Magris se propone extraer la forma que cada autor quiso o pudo dar al mundo del imperio habsbúrgico en función del sentido de su final. Así, tomo “el mito habsbúrgico” como una ficción crítica, ya que el relato que hace Magris de este periodo es también una ficción —esto es, ficción como figuración de una hipótesis o hipótesis figurada—.

Magris explica dónde quedan inscriptos Hofmannsthal y Schnitzler respecto del mito habsbúrgico:

La cultura de estos años es un poco el sismógrafo de la triste agonía europea, de la cual registra todos los sobresaltos y vértigos. Crisis humana y, por ende, lingüística, debilita la fe en las cosas y en las palabras, en toda la realidad. [...] Rilke y Kafka viven la crisis en su dimensión europea; Hofmannsthal en sus aspectos austríacos y habsbúrgicos. Pero, en lo que toca a este, el discurso es diferente: en lugar de aceptar la trastornada realidad, la transfigura en un postrer sueño de civilización y de armonía, convirtiéndolo en la última e ilusa voz del mito habsbúrgico. (Magris 1998: 295-296)

Schnitzler, por su parte,

se halla fuera del mito habsbúrgico, en el sentido de una transfiguración de lo real que asume una vida propia y un desarrollo autónomo; participa en tal mito por ciertos contenidos, por el escenario de su poesía; por haber fijado en su palabra melancólica y punzante los aspectos más ejemplares de la sociedad francojosefina; por haber hecho de todo esto, sin duda alguna, el cuadro más preñado y sagaz. (Magris 1998: 322)

## 2. Representar la Revolución

Los apuntes de Hofmannsthal para un “Drama de la Revolución” (1891-92) se ocupan sobre todo del aspecto violento de esta y del modo en el que los hombres se vieron implicados en su acontecer: “Los hombres de la Revolución francesa: átomos impuros del cuerpo del pueblo, arrastrados en el flujo sanguíneo desde el brazo o la pierna, e irrigados al cerebro”. La metáfora vascular, por así llamarla, da cuenta para Hofmannsthal de la dinámica social que propulsa la revolución: el acceso a lo más elevado —“el cerebro”, esto es, el gobierno, las decisiones fundamentales de un estado— de aquellas partículas que en condiciones normales corresponden a las extremidades, o sea, a los márgenes del cuerpo social. Cuando contrastamos esta metáfora con las palabras de desasosiego que vuelca en su cuaderno de trabajo, en su correspondencia, y en el relato “Cuento de la noche 672”, en el momento en que los suburbios del sur del Danubio en Viena se incorporan a la ciudad (entre 1890 y 1892), y la posterior demolición del muro que la circundaba (1894), avisos precursores del ascenso del partido socialcristiano, que llegó a dirigir el municipio de Viena en 1895, propiciando un nuevo modo de circulación de los “átomos impuros” en el cuerpo de la ciudad imperial, comprendemos que la Revolución Francesa signifique para él el antecedente mayor en Europa que cifra el enigma de esta convulsión orgánica:

Domingo de Pentecostés (con Richard). Yendo desde Rosenhügel hacia Tivoli, con borrachos, obreros, gente pobre; el viento agita el campo verde en plateadas y oscuras olas. [...] Qué generación de artistas desesperados (exasperados) somos, flotamos en la corriente tronante y revuelta del tiempo, ‘entre los dientes de la corona del

arte'. Los que vienen detrás de nosotros serán mejores, pero nosotros, desde los *Stürmen und Dränger*, somos los *primeros completamente artistas*. Es notable también que quizá seamos en *Viena* los últimos hombres pensantes, los últimos hombres plenamente dotados de espíritu, que después quizá venga una gran barbarie, un mundo sensual eslavo-judío. Pensar en la *Viena* asolada: todos los muros caídos, la ciudad interior destripada, las heridas recubiertas con infinitas enredaderas, por todas partes copas de árboles verde claro, tranquilidad, agua que murmura, muerta toda vida. ¡Qué maravillosa perspectiva, qué maravillosa visión! Y ser guardias en una de las torres de Trajano delante de la Iglesia de San Carlos, que aún sigue en pie, e ir y venir entre las ruinas, con pensamientos que aquí ya nadie comprende.<sup>1</sup>

Al nombrarse heredero de los poetas del *Sturm und Drang*, Hofmannsthal se inscribe en un linaje que rebasa las fronteras del vasto imperio austrohúngaro y lo convierte en hijo de la lengua alemana. Este trazado produce en su pensamiento y en su obra una geografía histórica, política y espiritual que destaca, en primer lugar, a Europa como identidad respecto del mundo y, en segundo término, dentro del territorio europeo, divide el este del oeste, con la feérica Venecia como frontera y pasaje. A un lado y a otro, barbarie y civilización. Por esta razón, de la que se podrían ofrecer aún numerosos ejemplos, considero que antes que la última e ilusa voz del mito habsbúrgico, Hofmannsthal es el poeta que busca vivificar ciertas formas literarias, sobre todo las narraciones, y

---

1. Apunte fechado el 13 de mayo de 1894. Richard es Richard Beer-Hofmann, poeta y dramaturgo vienés, amigo de Hofmannsthal, que formaba parte con este, Leopold von Andrian, y Schnitzler, del *Junges Wien*, grupo de escritores nucleados en torno del alemán Hermann Bahr. Hofmannsthal (*RA* III: 383).



entre ellas, la *Novelle* goetheana, porque dan la medida exacta de lo vivido [*Erlebnis*] al mismo tiempo que son garantes de una sociabilidad que propicia el intercambio de experiencias y la identidad entre el yo y el acontecimiento vivido, contrariamente a la disociada y fragmentaria subjetividad finisecular, que además de frágil está amenazada por lo que considera como la barbarie eslavo-judía. Por eso Goethe recibe el nombre de “gran armoniarca” [*grosse Harmoniarch*] en este fragmento, como el único capaz de organizar el caos por medio de la espiritualización del arte (véase Riedel 2009: 205).<sup>2</sup>

En virtud de este arco que traza Hofmannsthal entre el clasicismo goetheano y el de la modernidad, me inclino por afirmar que la añoranza hofmannsthaliana tiene menos como fuente y objeto el imperio habsbúrgico cuanto el “espacio espiritual” del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX, dentro de cuyo ámbito la lengua alemana favorece un modo determinado de intercambio entre los hombres. Ciertamente, se trata también de la sociabilidad practicada por la burguesía liberal austríaca que surgió de 1848, es decir, la del mundo de los padres de Hofmannsthal; con su desaparición bajo la ola de la barbarie del este, habrán de perderse las últimas manifestaciones de su espíritu aristocrático.

Para Hofmannsthal, la materia informe del presente se vuelve maleable si se la entiende como historia, que es lo que queda por hacer, lo que está en devenir, contrariamente a la tradición, que es lo dado, y que acosa al artista bajo la forma de espíritus malignos que lo poseen y de los cuales no puede

---

2. Sobre el significado de la *Novelle* goetheana en la narrativa de Hofmannsthal y en su concepto más amplio de sociabilidad, véase Castelló-Joubert 2012.

librarse.<sup>3</sup> Sin embargo, en este periodo, su preocupación lo conduce a cuestionarse su relación con el pasado antes que con el presente. La Revolución Francesa significa para él el surgimiento de una gran violencia, la de la fuerza de la masa respecto de la del individuo:

una representación de una Revolución

primero, destinos singulares mezquinamente llenos de empeño luego la masa, masivamente ruinosa y asoladora según las palabras de Solón

cada uno por su lado siguen la huella del zorro; juntos están privados de entendimiento (SW XVIII: 42)

Hofmannsthal no está preparado para desistir de la idea de individuo propia de la burguesía liberal, amenazada ahora por el advenimiento de la masa destructiva e irracional. Por eso, si la referencia a la Revolución Francesa se le plantea como ineludible en tanto antecedente histórico, no puede asumirlo como tal más que de manera indirecta. El proyecto de “representación de una Revolución” coexistió en 1892 con el de la composición de un drama lírico sobre el último banquete de los girondinos,<sup>4</sup> sustituido finalmente por *La muerte de Tiziano*: el universo de Venecia surgió de golpe en

---

3. “Gedankenspuk” es el poema en el que Hofmannsthal se rebela como poseído por los espíritus de la tradición. Con un epígrafe de Nietzsche, “¡Podríamos deshacernos de la historia!”, Hofmannsthal desplaza el significado nietzscheano de *Historie* a lo que él experimenta como el peso de la tradición y a la dificultad que esta le plantea de crear una obra literaria absolutamente nueva. Para una interesante interpretación sobre la transformación de la herencia, véase Masson 2006.

4. Este supuesto episodio de la Revolución, que Thiers en su *Histoire* da por verdadero, ha inspirado varios dramas, entre los cuales se destaca el de Charles Nodier, *Le dernier banquet des girondins* (1833). Es probable que Hofmannsthal conociera el episodio gracias a la obra de Thiers.

reemplazo del de la Conciergerie donde apresaron a los condenados en la víspera de su ejecución, según se lee en una carta a Walter Brecht citada por Ellen Ritter (SW, XVIII: 372). Como sea, en ambos casos, la situación es la misma: hombres jóvenes encerrados en un interior desde el cual presienten angustiosamente la “orgía de muerte” que devasta la ciudad y que, pronto, acabará también con ellos. Seguramente el destino de los valerosos girondinos que aceptaron su sentencia con dignidad atrajo la atención de Hofmannsthal en tanto estos conservan la elocuencia y la moderación de la retórica dieciochesca, pero este drama habría carecido del tratamiento de la función del arte respecto de la “orgía de muerte”, acotándose a su aspecto político y moral. El eco histórico de la Revolución Francesa resuena en Hofmannsthal en medio de la convulsión social de la que es testigo en Viena, pero no encuentra en ella recursos estéticos que le permitan dar forma a su inquietud poética, búsqueda que se evidencia sobre todo en los apuntes para la *Revolutionsstück*. En este sentido, su interés por ella se ve limitado. “La muerte de Tiziano” puede leerse como una anamorfosis del banquete de los girondinos.

### 3. Del drama de sangre al grotesco

Schnitzler, por el contrario, y a instancias probablemente del mismo Hofmannsthal, que en 1893 había pensado en caricaturizar ciertos tipos aristocráticos vieneses, supo hacerle dar a la Revolución Francesa un sentido político y estético en la Viena de fin de siglo. La veta de la Revolución Francesa como espectáculo en 1898 ya era manida y Schnitzler apuntó hacia el género grotesco, propio del *cabaret*, en el estilo del que se practicaba en París en *Le Chat Noir* (véase *Le Rider*

1989 y 1994). Así, *Der grüne Kakadu* (La cacatúa verde) es el exótico nombre de una taberna parisina en la cual, como era habitual hacia fines de la década de 1780 en los locales de entretenimiento nocturno, se mezclan personas de todas las clases sociales. Pero en la taberna “La cacatúa verde” la mezcla es aparente: el tabernero dirige por las noches en el cabaret a una *troupe* de actores que representan a ladrones y criminales para diversión de los aristócratas. “La cacatúa verde” ha dado un importante orador a la causa de la libertad del pueblo: Grasset, ahora convertido en filósofo, abandonó el teatro por su carrera política, y declama en el Palais Royal junto con personajes de la talla de Camille Desmoulin. De paso por “La cacatúa verde” para reunir ciudadanos que lo acompañen en la revuelta parisina, le pregunta a su exdirector si volvería a contratarlo en caso de que no le fuera bien en su carrera política. El tabernero responde negativamente a este pedido, porque le da miedo de que se olvide de actuar y se ponga a hablar en serio.

La noche en que la taberna se abre para el lector-espectador, no es una noche cualquiera. París está en agitación; la ciudad truena: el pueblo se ha alzado, y además de saquear el vino de todas las bodegas, ha tomado la Bastilla, liberado a sus presos, y puesto en una pica la cabeza del gobernador Delaunay. Estos acontecimientos, sin embargo, penetran la taberna como la “orgía de muerte” en el drama lírico de Hofmannsthal: ocurren afuera, y al ir acercándose al centro de la escena, la confusión crece entre los tertulianos. El director pierde la noción del desarrollo de la representación; la escena se le escapa de las manos. Lo que debía ser una noche más en la taberna, acaba en la subversión total del orden, en el delincuente convertido en actor, y el actor en asesino, que en

un ataque de celos, acuchilla a un noble y es aclamado por el público al grito de “¡Viva la libertad!”. Como bien señala Le Rider (1989), la primera muerte de un noble en la revolución tiene lugar en *La cacatúa verde*.

Schnitzler banaliza los móviles por los cuales el pueblo francés se alzó contra la monarquía y muestra un teatro de la revolución de ideales mezquinos. Más que una crítica a la aristocracia, *La cacatúa verde* dirige una mirada de sorna a un pueblo brutal, interesado y oportunista. Hofmannsthal, en unas notas para una versión de las Bacantes, escribe: “Sueña la Marsellesa”. La historia golpea con fuerza a las puertas del mito, pero él apenas entorna la puerta para atender este llamado. Schnitzler sí la abrirá, solo que en la taberna *La cacatúa verde* no hay garantías de que las cosas no sean lo que parecen. Por eso esta obra en un acto escandalizó a las autoridades imperiales: si sorteó la censura antes de su estreno el 1º de marzo de 1899 en el Wiener Burgtheater, fue para ser levantada luego de ocho funciones. Schnitzler estaba asesando un golpe en pleno corazón de la Viena imperial, que se dirigía igualmente al partido socialcristiano que la gobernaba, ya que ponía en escena y en acto tanto la estupidez de la aristocracia como la bestialidad del pueblo. Se burla de la “sutileza” de la aristocracia, del matiz de sus modales y de todo aquello que en 1901 Hofmannsthal llama “la magia del *Ancien Régime* sentido como pasado”. Schnitzler cree que hay que seguir andando sobre el cadáver aún tibio de la nobleza; sin embargo, escribe Carl Schorske:

no toma partido a favor o en contra de la Revolución francesa, que ha perdido su significado histórico para él como para tantos otros liberales de fines del siglo diecinueve. Usa simplemente la Revolución como vehículo

para ironizar sobre los austríacos contemporáneos en su crisis actual. (Schroske 191: 11-12)

Hofmannsthal, a diferencia de Schnitzler, explica también Schorske, fue educado en la fidelidad de la tradición aristocrática, cultura católica de sensualidad y gracia, principalmente estética. En su obra, la cultura liberal burguesa, que responde a la ley y a la razón, no está reñida con la tradición aristocrática, porque esta confrontación no se produce.

## Conclusiones

En la medida en que el conflicto entre los pares presente/historia y pasado/tradición obra en la escritura de Hofmannsthal, entendemos que no es posible afirmar, con Margis, que se halla ilusamente dentro del mito habsbúrgico. Diremos que está impregnado de él en su anhelo de retener ciertos valores dieciochescos como una conservación de la forma dentro de la transmutación política a la que está asistiendo, la cual arrastra en su corriente un giro violento en el gusto de sus contemporáneos. En tal contexto de rescate de la sensibilidad y la convivialidad aristocráticas, la Revolución francesa no puede sino incomodar dentro del mapa que se ha trazado Hofmannsthal. ¿Dónde ubicarla? Después de todo, como señala agudamente Georges Castellan, es contra Austria, símbolo de la Europa monárquica y feudal, que los republicanos franceses declaran la guerra en abril de 1792 (Castellan 1989: 9).

Schnitzler, por el contrario, supo explotar el carácter espectacular de la Revolución francesa no tan solo mediante la caricaturización o la exageración de rasgos de ciertos tipos, como se había propuesto hacerlo Hofmannsthal, sino

acortando la distancia esperada por el espectador entre ser y parecer, entre lo que efectivamente es y su representación. El efecto grotesco de *La cacatúa verde* se produce porque se invierte la satisfacción de la expectativa del espectador. La aplicación de este principio sin concesiones de clase dentro de la obra es la modernidad radical de Schnitzler, quien, sin duda alguna, se ha sustraído por completo del mito habsbúrgico.

### Bibliografía

- CASTELLAN, Georges, "Présentation", *Austriaca* n°29: "L'Autriche et la Révolution française", Université de Rouen, 1989.
- CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria (2102), "La prosa breve en la obra de Hofmannsthal: *Novelle, Märchen y Erzählung*", *Cuadernos del Sur. Letras* 42, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2012: 31-48.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (SW), *Sämtliche Werke XVIII, Dramen 16. Aus dem Nachlass*, hrsg. von Ellen Ritter (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag) 1987.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (RA III), *Reden und Aufsätze III*, hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert, (Frankfurt am Main: Fischer, 1980).
- KERMODE, Frank (1983), *El sentido de un final*, Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz (Barcelona: Gedisa).
- KRAUS, Karl, "Die Einacter", *Die Fackel*, I Jahr, Nr 1, April 1899: 24-27.
- LE RIDER, Jacques, "La représentation de la Révolution française dans la pièce *Au Perroquet vert* d'Arthur Schnitzler", *Austriaca*, 29 : *L'Autriche et la Révolution française*, Université de Rouen, 1989: 99-108.
- LE RIDER, Jacques, "La subversion de l'historicisme dans *Le Perroquet vert*", *Austriaca*, 39 : *Arthur Schnitzler*, Université de Rouen, 1994: 41-44.

- MAGRIS, Claudio (1998), *El mito habsbúrgico en la literatura austríaca moderna*, versión de Guillermo Fernández, prólogo de Michael Rössner (México D.F.: UNAM).
- MASSON, Jean-Yves (2006), *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose* (Lagrasse: Éditions Verdier).
- RIEDEL, Manfred (2009), *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarer Klassik und klassische Moderne* (Tübingen: Mohr Siebeck).
- SCHNITZLER, Arthur (1986), *Anatol. Anatols Grössenwahn. Der grüne Kakadu* (Stuttgart: Reclam).
- SCHORSKE, Carl Emil (1981), "Politics and the Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal", en *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture* (New York: Vintage Books, Random House, New York).





Segunda Parte  
*Secularización*



Jean-Baptiste Regnault, *La liberté ou la Mort*.  
Salon de 1795. Huile sur toile. 60×49 cm. Hambourg, Kunsthalle.



5.  
Futuro anterior.  
Rousseau en la Revolución Francesa  
(Madame de Staël, Madame Roland,  
Robespierre)

EMILIO BERNINI

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Yo no hubiera querido habitar en una República de nueva creación [...] Una vez acostumbrados a los amos, los pueblos no pueden prescindir de ellos. Si intentan sacudir el yugo, entonces se alejan tanto más de la libertad cuanto que tomando para ello una licencia desenfrenada respecto de sus principios, sus revoluciones los entregan siempre a embaucadores que no hacen otra cosa que aumentar sus cadenas.

J.-J. ROUSSEAU (1964a, 113)<sup>1</sup>

Las relaciones entre la filosofía de Rousseau y la Revolución Francesa fueron, en principio, establecidas por el mismo acontecimiento: sus actores se pensaron a sí mismos influidos por el pensamiento ilustrado, y en ello, particularmente por Rousseau. En esto, la Revolución misma, en sus ideólogos, opera así una suerte de torsión temporal análoga en cierto modo a la ejercida por la temporalidad del futuro anterior: se presupone en los textos de Rousseau un futuro

---

1. Salvo indicación pertinente, todas las traducciones me corresponden.

que, no obstante, estos no han concebido, en la medida en que los acontecimientos que tuvieron lugar *a posteriori* se fundamentan en ellos. Los textos de Rousseau se consideran desde el futuro del pasado en que están situados, para hallar allí elementos que permitan comprender, establecer relaciones que expliquen, de modos diversos, los eventos de su futuro, es decir, del propio presente de la lectura. El presente revolucionario fundamenta sus propias decisiones, sus concepciones incluso, como contenidas en los textos de su pasado: si Rousseau se vuelve “uno de los primeros autores de la Revolución”, como propuso Louis Sébastien Mercier (1791), ello se debe, en efecto, a esa operación de lectura en “futuro anterior”. Ahora bien, esa modalidad de lectura, sobre todo con la filosofía de Rousseau, plantea ciertos problemas, especialmente cuando se tienen en cuenta las declaraciones del filósofo contrarias a las “repúblicas de nueva creación” y su preferencia por sociedades cuyas leyes, “se pierdan de algún modo en la noche de los tiempos” (Rousseau 1964a, 113). Pero la problematicidad también reside en que esas lecturas, al menos en los casos que tomaré en este estudio, nunca son lineales, las identificaciones de los lectores con la figura del filósofo o con sus ideas no son plenas puesto que se basan en algunos aspectos siempre parciales de algunos de sus textos y operan interpretaciones que siempre son políticas.

Voy a proceder, entonces, revisando esa causalidad propia del futuro anterior (hallar en los textos del pasado el propio presente que ellos anuncian como futuro), a partir de un estudio de tres posiciones rousseanianas, que suponen tres modalidades de lecturas, en el campo político prerrevolucionario y revolucionario: la posición aristocrática de la baronesa Staël-Holstein, la girondina de Madame Roland y la jacobina

de Maximilien Robespierre. El estudio de esas tres posiciones que, en sus discursos, se reconocen fundamentadas en la filosofía de Rousseau permite relevar, sin embargo, que cada una de ellas está constituida por lecturas críticas respecto de esa misma filosofía. En principio, se puede afirmar que el “rousseauismo” de cada uno de los lectores, de posiciones divergentes en el campo político, no consiste en una adopción doctrinaria de las ideas de Rousseau ni en cierta comprensión incuestionable de su filosofía sino, en cambio, en discusiones, distancias críticas, más o menos explícitas, más o menos conscientes, respecto de algunos de sus aspectos. El “rousseauismo” de las tres posiciones no consiste sino, por esas mismas distancias críticas, en lecturas selectivas, discontinuas y pragmáticas.

En efecto, en la situación política prerrevolucionaria, que la baronesa de Staël reconoce con toda lucidez en su extrema gravedad institucional, Rousseau se vuelve un modelo de Legislador para la próxima reunión de los Estados Generales (1789), pero ese modelo solo se postula si se deja bien clara la crítica de las tesis de la filosofía política, por abstractas, ideales y pasionales. Madame Roland, en cambio, se reconoce en el modelo virtuoso doméstico que encuentra en la novela sentimental, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, pero ese mismo modelo se vuelve una crítica no explícita de las proposiciones rousseauianas de subordinación de los intereses particulares al interés general, en el *Contrat Social*. Por último, en plena actuación política revolucionaria, Robespierre se asume él mismo como el heredero “fiel” de Rousseau, que viene a complementar una tarea política que ha quedado inconclusa, aunque, al mismo tiempo, la concreción de esa tarea supone establecer una serie de diferencias respecto de la doctrina

política de Rousseau, porque la época revolucionaria que se ha abierto ya no es aquella situación política opresiva del Antiguo Régimen, en la que Rousseau elaboró sus nociones.

## 1. Madame de Staël

### *Crítica de la filosofía política*

En las *Lettres sus les écrits et le caractère de Rousseau* (1871 [1788]), ante la convocatoria de Luis XVI a los Estados Generales, la baronesa de Staël-Holstein postula el rol político de su padre, el banquero suizo Jacques Necker, como aquel que podrá llevar a cabo, en el marco de la crisis económico-política de la monarquía, la tarea de la reforma del orden monárquico, desde el modelo del filósofo Jean-Jacques Rousseau. Hacia el final de la cuarta carta, “Sobre las obras políticas de Rousseau”, la escritora procede a una invocación del filósofo ginebrino, para que póstumamente “renazca” y actúe como el Legislador necesario para ese momento crítico:

Y tú, Rousseau [...] ¡Si fueras el testigo del espectáculo imponente que va a dar Francia, de un gran acontecimiento preparado de antemano y en el que, por primera vez, el azar no se mezclará! [...] ¡Ah, Rousseau! ¡Qué felicidad para ti, si tu elocuencia se hiciera escuchar en esta augusta asamblea! [...] ¡Qué emoción diferente *cuando el pensamiento, dejando de caer sobre sí mismo*, puede ver por delante un objetivo a alcanzar, una acción que va a producir! Las penas del corazón se suspenderán en circunstancias tan grandes; *el hombre ocupado de las ideas generales desaparece ante sus propios ojos*. ¡Renace, pues, oh, Rousseau! ¡Renace, pues, de tus cenizas! Aparece, y que tus votos eficaces alienten en su carrera a aquel que parte de la extremidad de los males, pero que tiene como obje-

tivo la perfección de los bienes; aquel a quien Francia ha nombrado su ángel tutelar [...], aquel a quien todos deben secundar, como si socorrieran la cosa pública; en fin, aquel que debería tener un juez, un admirador, un ciudadano como tú. (Mme. de Staël 1871, 17).<sup>2</sup>

La invocación del filósofo, como modelo de elocuencia y de talento, pero también como “juez”, ante el acontecimiento que tendrá lugar en pocos meses, no impide, sin embargo, las críticas a su pensamiento político. La “esperanza de ser útil”, el pensamiento que ya no caería “sobre sí mismo” son observaciones que forman parte de las “censuras” de la baronesa a la filosofía de Rousseau. Como puede leerse en el mismo párrafo, que es a la vez invocación por lo que el filósofo pudo haber hecho y crítica por aquello que no hizo (proponerse objetivos alcanzables para producir acciones positivas), Staël-Holstein procede en esta carta, como en todas las que componen sus *Lettres* sobre él, con un doble movimiento: por un lado, desde una comprensión, basada en la creencia (se trata de una lectora que declara leer con “fe” en el genio de Rousseau);<sup>3</sup> y, al mismo tiempo, por otro lado, sin sacrificar su juicio, para censurarlo o sancionarlo (son sus términos) cuando es necesario. Se trata de una comprensión sentimental (“creo”, “adopto”, “me libro a la fe”) de la obra del filósofo, que la baronesa se ve obligada a aclarar en la misma carta en la que se ocupa de las cuestiones políticas. En

---

2. En nota al pie, agrega: “M. Necker, entonces primer ministro”. Mis énfasis.

3. Escribe en la misma carta: “Ahora un sentimiento más fuerte, sin ser contrario, suspende todas mis ideas: *creo*, en lugar de pensar; *adopto* en lugar de reflexionar; pero sin embargo no he sacrificado mi juicio sino después de haber hecho un noble uso”. (Staël 1871, 16. Mis destacados).



esa carta, luego de su declaración de fe sigue, inmediatamente, la interpelación a la racionalidad de los legisladores que participarán en pocos meses de los Estados Generales, ya convocados por el rey. La escritora parece excusar su lectura (sentimental) de Rousseau, aunque sin renunciar a esa misma lectura y, al mismo tiempo, presentar a Rousseau como modelo de legislador —como “ángel tutelar” de su padre, *ange tutélaire* a su vez de la Nación—, en el contexto de la “extremidad de los males”, la crisis más extrema del Antiguo Régimen.

Aun cuando Staël considera que no habla el lenguaje de la política sino el de los sentimientos y la fe, y puesto que no obstante escribe para los hombres en ocasión del “gran acontecimiento preparado de antemano” que tendrá lugar con la reunión de los États-Généraux, toma como modelo de sus críticas de los principios políticos de Rousseau el tratado de derecho positivo *L'esprit des lois* (1748), del barón de Montesquieu, cuya importancia en la orientación monárquico liberal de los primeros años de la Revolución Francesa, por los menos hasta el Terror (1789-1791), fue determinante. Cuando la baronesa utiliza como propios, sin citarlos, los conceptos de “principio” y de “naturaleza” de Montesquieu en ese tratado, lo hace para criticar el carácter especulativo (las *vérités spéculatives*) del *Contrat Social*.<sup>4</sup>

---

4. “La mayoría de los gobiernos se formaron como consecuencia del tiempo y los acontecimientos, y *a menudo el conocimiento de su naturaleza y de su principio más bien siguió su establecimiento, no lo precedió*.” (Staël 1871,15). Como estudió Philip Knee, Montesquieu distingue en los diferentes regímenes políticos, “su ‘naturaleza’ (república o gobierno popular, monarquía, despotismo) de su ‘principio’, indicando con este término la manera de vivir de los ciudadanos en cada régimen, el sentido de las pasiones que animan esos regímenes y que hacen que se mantengan [...]”.

Para la baronesa, Rousseau habría creído que su “plan sin defectos para la imaginación” (Staël 1871,16), esto es, el *Contrat Social*, podría fundar gobiernos sin considerar la historia y las circunstancias de los ya existentes. Pero, sobre todo, habría cometido *el error metodológico* de intentar comprender la naturaleza y los principios de los gobiernos antes de que éstos se formen, en el origen mismo del pacto social que los instaure. Con su crítica, Staël apunta precisamente al centro mismo del planteo del *Contrat Social*. Rousseau se aparta, en efecto, de los “hechos” positivos y procede, en una posición discursiva deliberada, de modo opuesto al de Montesquieu. Como observó Knee, Rousseau critica, con la elección metodológica que fundamenta su teoría política, que Montesquieu no haya indagado los principios mismos del derecho político: “hay que saber lo que debe ser, para juzgar bien lo que es”, había escrito, refiriéndose justamente a Montesquieu; y en el Manuscrito de Ginebra (la primera versión del *Contrat*) había declarado: “yo no discuto sobre hechos” (Knee, 1989, 287-288).<sup>5</sup> Se trata, pues, de un enfoque metodológico semejante a aquel planteado en toda la primera parte del Segundo Discurso (*Discours sur l'origine et les fondements*

---

Montesquieu sitúa las leyes entre esas dos categorías, que se adaptan a las inclinaciones y a los hábitos profundos de la vida política”. Véase, P. Knee 1989, 302. Para una lectura de esos conceptos de “naturaleza” y “principio” en el *Espíritu de las leyes*, véase Montesquieu 1984, libro III, caps. 3 y 4; libro IV, cap. 5 y libro V, cap. 2.

5. “El único moderno en situación de crear esa gran e inútil ciencia [el derecho político] habría sido el ilustre Montesquieu. Pero *no tuvo el cuidado de ocuparse de los principios del derecho político; se contentó con tratar el derecho positivo de los gobiernos establecidos*, y nada en el mundo es más diferente que esos dos estudios [...] Es necesario saber lo que debe ser, para juzgar bien lo que es”. J.-J. Rousseau, *Contrat Social*, citado por Knee 1989, 287-288. Mis destacados.

*de l'inégalité*), esto es, la afirmación de un modo de reflexión hipotético, no fáctico, “especulativo”, sobre el estado de naturaleza para comprender las causas *no naturales* de la desigualdad en el estado social: “conocer a fondo un estado que ya no existe, que tal vez no ha existido, que probablemente no existirá jamás, y del cual sin embargo es necesario tener nociones justas para juzgar adecuadamente nuestra condición presente” (Rousseau 1964a, 123). En esa misma línea, en el *Contrat Social*, Rousseau busca plantear los principios del derecho político para *desnaturalizar* el derecho positivo. Michel Foucault señaló que la filosofía política de Rousseau forma parte de una axiomática “jurídico deductiva”, que parte “no del gobierno y su necesaria limitación, sino del derecho [...] en su forma clásica” para definir “cuáles son los derechos naturales u originarios que corresponden a todo individuo” (Foucault, 2010, 58).<sup>6</sup>

Si bien la baronesa entiende que la teoría política de Rousseau se planteaba una especulación *ex nihilo*, encuentra no obstante que va contra “la naturaleza de las cosas”. En principio, porque el filósofo no admite que la representación política reemplace la asamblea de los ciudadanos: “Me atrevería a reprochar a Rousseau no haber considerado como libre la Nación que tiene sus representantes en los legisladores y de exigir la asamblea general de todos los individuos” (Staël 1871, 15-16); y luego, fundamentalmente, por la idealidad de su teoría en el contexto (ya revolucionario) en que, para

---

6. En cambio, el modelo de Montesquieu, sigue un camino “inductivo y residual”, “no consiste en partir del derecho, sino de la misma práctica gubernamental e intentar analizarla [...] en] función de los límites de hecho que pueden imponerse a esa gubernamentalidad”. (Foucault, 2010, 59).

la baronesa, es imperiosa una reforma política. De allí sus “censuras”.<sup>7</sup>

*Mais peut-être faut-il avoir administré soi-même*: la baronesa sugiere pues que no haber tenido experiencia política (la experiencia que sin dudas posee su padre Jacques Necker) habría conducido a la idealidad del planteo teórico. En esto mismo, Madame de Staël, en la carta sexta, no dejaba de considerar la teoría política del *Contrat Social* desde aquello mismo que identificaba en el *carácter* de Rousseau: una racionalidad que paradójicamente tendía a la pasión, un hombre cuyos “sentimientos se acrecentaban con la reflexión” (Staël, 19). En consecuencia, la realización de un “plan” político gobernado por el “entusiasmo” (“El entusiasmo está permitido en los sentimientos, pero nunca en los proyectos”, Staël, 16) y el exceso (“Los defensores de la libertad deben preservarse de la exageración” (*ibíd.*), resulta imposible. El problema de la teoría rousseauiana, para la escritora, residía pues allí donde los rasgos de ese carácter pasional, que finalmente terminan por imponerse, operaban en desmedro de la racionalidad

---

7. “[...] *pero tal vez sea necesario haber gestionado* [la cosa pública] *uno mismo* [el propio Rousseau] para [poder] *renunciar al bien ideal*, para decidirse a *plantear lo mejor que uno puede obtener al lado del mal que debe soportarse*, para limitarse a hacer lentamente algunos pasos hacia el objetivo que se alcanza tan rápidamente con el pensamiento. Finalmente, tal vez sea necesario haber observado de cerca la desgracia de los pueblos, para ver incluso como una gloria suficiente el ligero alivio que se aporta a sus males”. (Staël 1871, 16), Mis énfasis. Ya en la primera carta “Sobre el estilo de Rousseau...”, al ocuparse del Segundo Discurso, había presentado como problema lo que en esta carta es una crítica, otra vez comparándolo con el autor de *L'esprit des lois*: “Es cierto, sus ideas positivas no muestran, como las de Montesquieu, a la vez el mal y el remedio, el objetivo y los medios; *no se encarga de enseñar a ejecutar su pensamiento...*” (Staël, 1871, 3). Mis destacados.

política. Por esto, allí mismo, interpela a los Estados Generales, concebidos como Nación, para que actúen políticamente rigiéndose por la racionalidad (aun cuando reconozca luego en la segunda edición, es decir después de que la Revolución y el Terror han tenido lugar, la “inutilidad” de su “ruego”).<sup>8</sup> Esa forma racional de gobierno, moderada, que procede de su lectura de la teoría de Montesquieu, se oponía en efecto a la idea de gobierno rousseauiana que daba predominio a la *voluntad* (la “Voluntad General”), ya que en el *Contrat* el principio de autoridad política no es la razón sino la voluntad. Como observó Knee, “Montesquieu piensa, en principio, en el *ejercicio razonable* del poder [...]. La autoridad política no es una *voluntad* sino la *razón* que se expresa por leyes adaptadas al ‘espíritu general’ de una nación”. En cambio, Rousseau “piensa, en principio, en la *legitimidad* del poder, a partir de la aspiración del individuo a la autonomía; y la política es el lugar de su realización como voluntad popular” (Knee, 291).<sup>9</sup>

### ***Monstruosidad de la idealidad política***

Ahora bien, ¿qué podría entonces hallar Madame de Staël en Rousseau como modelo que se plasmaría en el rol de su

---

8. “Tú, gran Nación, que muy pronto habrás de reunirte para consultar tus derechos [...], *no desconfíes de la razón*; y puesto que la sucesión de eventos que han agitado este reino desde hace dos años, te ha conducido finalmente a deber solo al progreso de las luces las ventajas que las naciones nunca adquirieron sino por ríos de sangre, *no borres el sello de la razón* [...]. O me equivoco o *ninguna pasión personal debe ahora animar[te]*”. Staël 1871, 16-17. Carta Cuarta. Mis énfasis.

9. La cuestión de la legitimidad del poder (y no la del ejercicio) es la que lleva, en la lectura de Knee, al cuestionamiento radical rousseauiano del Antiguo Régimen. El autor subraya “ejercicio” y “legitimidad”. El resto de los destacados me corresponden.

padre, ministro de finanzas de Luis XVI, si su teoría política es problemática al punto de su inaplicabilidad, puesto que procede de un filósofo que, a diferencia de Montesquieu, no ha sabido controlar el desvío de la pasión a que lo conduce su propia reflexión? Rousseau puede ser modelo de Jacques Necker menos por razones estrictamente políticas que por razones morales que se han vuelto políticas. Aquello que Staël reconoce en Rousseau y postula para su padre es un modelo de *virtud*, de integridad del individuo, inquebrantable incluso en las condiciones más adversas. En tanto tal, demuestra que el pensamiento político de la baronesa — y de su clase, la nobleza, en la situación crítica que será el fin del modo de dominación política monárquico—, asume los valores vinculados al sentimiento moral, que sin dudas ha aprendido en la lectura del filósofo ginebrino. Rousseau no es un autor cuya filosofía política se hace necesaria unos meses antes de la reunión de los Estados Generales, sino un individuo al que, a pesar de sus ideas políticas mismas, es preciso invocar por su integridad moral. Para la baronesa, sus ideas políticas, muy por el contrario, son algo *monstruoso*: están por fuera de toda realidad posible, su caso positivo no existe en el mundo: “los monstruos”, escribe respecto de la teoría política de Rousseau, “no se cuentan entre los hombres” (Staël, 1871, 15). Lo monstruoso, en el texto de Staël es una forma política ideal pero imposible, debida sobre todo a los desvíos de la imaginación de un hombre único. Aquí ese hombre que no se ha corrompido, aquel que incluso cuando fue víctima de la persecución de sus contemporáneos mantuvo su integridad en soledad, es el que se ofrece como modelo de los legisladores de los États généraux, en la figura de su

padre. Es el hombre bueno de la naturaleza que la sociedad hace desdichado y lo lleva a cometer “errores”, como aquellos mismos que se expresan en sus principios políticos, así como en sus ideas sobre el arte y sobre la educación de los niños, que la escritora se encarga en las *Lettres* de atemperar. Para Staël, el error político, el error teórico, deben ser comprendidos, como lo expone en la carta sexta.<sup>10</sup>

Puede notarse que cuando la escritora postula el modelo virtuoso del hombre Rousseau, lo hace desde el ámbito de la intimidad de un sujeto singular, pero en la relación que desde esa esfera puede establecerse con lo público. Su idea de virtud no es propiamente la republicana, en el sentido del principio de Montesquieu,<sup>11</sup> sino más bien de la moderación virtuosa aristocrática.<sup>12</sup> Si Stäel piensa en términos de ejercicio

---

10. “Creo también que, cuando se encuentran en la vida de un hombre movimientos y acciones de una bondad perfecta, cuando sus escritos respiran los sentimientos más nobles y más virtuosos, cuando posee un lenguaje en el que cada palabra lleva la huella de la verdad, se deben buscar los secretos de sus errores [...]” (21. Mis destacados).

11. Para Montesquieu, la virtud es el “principio” del gobierno republicano: “Los políticos griegos, que vivían en un Gobierno popular, no reconocían más fuerza para sostenerlo que la virtud. [...] Cuando la virtud deja de existir, la ambición entra en los corazones capaces de recibirla y la codicia se apodera de todo lo demás.” Es “el amor a la patria, [el] deseo de gloria auténtica, la renuncia a sí mismo, [el] sacrificio de los más caros intereses y de todas aquellas virtudes heroicas que encontramos en los antiguos y de las que sólo hemos oído hablar.” “No es un conjunto de conocimientos, sino un sentimiento que puede experimentar el último hombre del Estado como el primero. [...] El amor a la patria conduce a la pureza de costumbres, y a la inversa, la pureza de costumbres lleva al amor a la patria”. Cf. Montesquieu 1984, 45, 46, 47 y 60.

12. La moderación es, para Montesquieu, “una virtud menor, una cierta moderación que haga a los nobles al menos iguales entre sí, lo cual conduce a su propia conservación. La *moderación* es, pues, el alma de estos gobiernos [aristocráticos], entendiendo por moderación la que está basada

del poder político, lo hace no sólo desde la idea del equilibrio institucional entre los tres poderes del Estado (Knee 1989, 288), sino por la necesidad de asumir esa posición virtuosa aristocrática, es decir moderada, para preservar ese mismo poder político en ese contexto acuciante descrito por la propia autora como “extremidad de los males”. Aun así, la idea de virtud de la baronesa parece también acercarse a la noción aristocrática de “honor”, como la definió Montesquieu, al menos en dos aspectos: por un lado, el acto virtuoso para merecer el honor, el honor como recompensa de la acción virtuosa, como plantea Montesquieu en sus *Lettres persannes*; por otro, el honor como convergencia “involuntaria” de los intereses privados en el interés público, como lo expone en *L'esprit des lois* (Spector, 2013).<sup>13</sup> Así, solo la virtud de los legisladores, como acto que los honra y como persecución del propio interés que confluye con el interés general, parecería capaz de controlar el caos político que ya se manifiesta en la convocatoria del Rey a la asamblea de los Estados Generales.

Las *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* constituyen un texto paradigmático del modo en que los escritos del filósofo fueron leídos por la aristocracia: una lectura que encontraba en sus textos una fundamentación en el propio fuero interno, una legitimación de la toma de posición

---

sobre la virtud, y no la que procede de la cobardía o de la pereza de ánimo”. Montesquieu 1984, 47. El subrayado es del original.

13. “Más tradicionalmente, las *Lettres persannes* consideraban el honor como recompensa de la virtud, entendida como dedicación cívica (*Lettres Persannes*, 87 [89])” (Spector, s/p). “El honor realiza la *convergencia involuntaria* de los intereses privados en el interés público: ‘El honor hace mover todas las partes del cuerpo político; las vincula por su acción misma; ocurre que cada uno se dirige al bien común, creyendo dirigirse a sus intereses particulares’”. Montesquieu 1984, 49. Mi énfasis.



ante lo público en los sentimientos personales. Los textos del Rousseau moralista, en el sentido clásico del término, proveyeron una lectura formativa en los valores morales personales en relación con el mundo exterior; una vindicación de la autonomía individual frente a otras legalidades (ya religiosa, ya estatal, ya masculina), una legitimidad relativamente inapelable de los propios juicios y los propios sentimientos ante sí mismo. La postulación algo paradójica, de la baronesa de Staël, de un Rousseau virtuoso, pero cuyas ideas políticas considera no obstante “monstruosas”, para aun así proponerlo como modelo político de los legisladores de los Estados Generales, solo puede tener lugar desde la convicción de que las verdades íntimas, las creencias propias, la “fe”, el *sentiment intérieur*, son irrefutables, y desde la idea de que la individualidad virtuosa puede oponerse, como si se dijera por sí sola, al mundo exterior, que se percibe en estado de caos u hostilmente adverso. Con esa configuración de una individualidad virtuosa que acusa lo público, desde un sentimiento que es moral y está concebido como verdadero, Rousseau contribuyó a elaborar lo que habrá que denominar un *régimen moral de la política*: una moral que se impone sobre la política y se vuelve ella misma política. Knee (1989) señaló, refiriéndose sobre todo al *Contrat Social*, que Rousseau plantea “una exigencia moral en el corazón de la política” (291). En el *Contrat* “Rousseau se levanta contra la disolución moderna de todo modelo moral, con una resistencia al optimismo (que juzga ciego) de las Luces [...] La intención de Rousseau no es pluralista; es unitaria, *moralista*, para resistir el trastorno que conoce su siglo. La legitimidad se inscribe desde el exterior en el mundo social como *una crítica moral de la política*” (Knee, 291, 296. Mis énfasis).

Durante la Revolución esa exigencia moral en la política está en todos los actores, aun enemigos entre sí —desde la aristocracia hasta los jacobinos, incluidos los girondinos—, en el punto mismo en que se reconocen como rousseauianos. La crítica girondina a la corrupción económica de la monarquía, así como la idea de Robespierre del terror político como aplicación de la virtud, no son en absoluto ajenas a esa impugnación moral de los sistemas políticos, por parte de individuos cuyas convicciones, basadas en un sentimiento moral de sí, se vuelven irrefutables. Basta leer las *Mémoires particulières*, escritas por la girondina Marie-Jeanne Phlipon, luego Madame Roland de la Platière, en 1793, para observar que sus juicios morales<sup>14</sup> fundamentan toda su concepción de la política, pero también para observar que en ella ese juicio moral-político ha dependido de una profunda raigambre católica.

## 2. La virtud como afecto de amenaza

### *Madame Roland*

Esos sentimientos personales, que formulan valores morales con los que se juzga el mundo político y se actúa en él, hacen la vida común objeto de relato autobiográfico. La vida común puede narrarse precisamente porque el relato de sí ha adquirido una legitimación que se asienta en la idea de

---

14. Desde la monarquía como poder corrupto, la aristocracia y su “pompa insolente”, lo republicano como “entusiasmo”, hasta el desprecio por la vida mundana, por su “afectación” y su “aire de superioridad”, en contraste con la “modestia burguesa” de la “*honnête bourgeoisie*”, incluido el poder jacobino “repugnante” y “espantoso” y la “grosería feroz” del *sans-culottismo*. (Roland, 1827, 133-136; 140-145 y 247).

que los propios criterios tienen una validez singular, no asimilable a otra, que puede incluso ser contraria orden exterior dado. Cuando el régimen moral de la política ha anudado inescindiblemente los ámbitos de la vida privada y de lo público político, sobre todo con el acontecimiento revolucionario, la narración de la vida individual, que ahora se ha vuelto política, queda plenamente autorizada. Sin dudas, la constitución de ese fundamento moral de la política, en el sentimiento de sí, no se debe únicamente a los textos de Rousseau. Para Reinhart Koselleck (2007) el régimen moral de la política es parte de un proceso, que tiene lugar durante la Ilustración, de fusión de lo público y lo moral, que la Reforma protestante había escindido y que el absolutismo monárquico había mantenido separados, como “razón de Estado”, para imponer un orden estatal que terminara con las guerras de religión inmediatamente posteriores a la división de las iglesias.<sup>15</sup> Con la Revolución esos ámbitos ya han dejado de

---

15. Koselleck estudió la doctrina de la “razón de Estado” del absolutismo y su desvinculación de “toda normatividad moral”. Esa doctrina despeja “el campo dentro del cual la política podía desarrollarse con plena libertad frente a la moral”, porque en el siglo XVII esa moral es fundamentalmente religiosa y tiene pretensiones políticas en el contexto de las guerras de religión, respecto de las que el Estado absolutista es una respuesta y una “superación”. Así, el Estado absolutista separa “clara y pulcramente lo interno de lo externo. El hombre sagaz se retira a las secretas moradas de su corazón y allí se erige en su propio y único juez; en cuanto a las acciones externas, se someten al juicio y a la sentencia del soberano. La voz de la conciencia no debe jamás surgir al exterior, antes de que eso ocurra, debe adormecérsela”. Por ello, “todo poder que quisiese revestirse a la sazón de autoridad y obligatoriedad universal” —algo imposibilitado durante las guerras religiosas—, “necesitaba de esta eliminación de la conciencia privada, en la que anclaban los vínculos religiosos”. Toda conciencia, incluida la del rey, debía someterse a los intereses del Estado. Para Koselleck, la Ilustración —y, en esto, la filosofía de Rousseau— es también una

oponerse, ya han entrado en una relación “revolucionaria” indisociable. Rousseau deshace la frontera entre esos ámbitos que el Estado absolutista mantenía separados para asentar su poder, precisamente porque basó su crítica política, en parte, en ese propio fuero interno, subjetivo (un sujeto que declara persistentemente, en los paratextos de sus escritos, que no es un *philosophe* ni un *sage* ni tampoco un político, sino un hombre que escribe desde su sentimiento moral), y constituyó con ello un tipo de autarquía ética radical, solitaria e inconciliable; condición de posibilidad, además, para la escritura de los textos de sí (*Les Confessions, Rousseau juge de Jean-Jacques, Les Reveries d'un promeneur solitaire*).

Cuando Madame Roland escribe, en el comienzo mismo de sus *Mémoires particulières*:

Hija de artista, mujer de un hombre erudito, que fue ministro y siguió siendo un hombre de bien, hoy prisionera, destinada tal vez a una muerte violenta e inopinada, he conocido la felicidad y la adversidad, he visto de cerca la gloria y he padecido la injusticia. Nacida en un estado oscuro, pero de padres honestos, he pasado mi juventud en el seno de las bellas artes, alimentada con los encantos del estudio, sin conocer otra superioridad que la del mérito, ni otra grandeza que la de la virtud. (Roland, 1827, 1),

procede a autorizar su texto por la política y por la virtud, esto es, en términos que es preciso reconocer —en el contexto de

---

consecuencia necesaria de esa separación de lo privado moral y lo político público mantenida por el absolutismo: “La irrupción de la inteligencia burguesa se realiza *a partir del ámbito interior privado*, al que el Estado había reducido a sus súbditos [...] Con cada paso dado por la Ilustración se va desplazando la frontera de las competencias que el Estado absolutista había intentado trazar, tan cuidadosamente, entre el espacio moral interno y la política”. Cf., Koselleck (2007, 32, 35-36, 57).

enunciación de esas memorias, en 1793 y en una cárcel jacobina (“*aujourd’hui prisonnière*”)— como girondinos, por la *política virtuosa*. Madame Roland afirma, casi simultáneamente, en los dos primeros párrafos de sus memorias, que ha estado casada con un hombre político (“*femme d’un savant devenu ministre*”), Jean-Marie Roland de la Platière (Ministro del Interior en 1792, antes de la ejecución del rey), y a la vez, en el párrafo siguiente, que procede de una familia honesta (“*de parents honnêtes*”), vinculada a las artes (“*Fille d’artiste*”; “*au sein des beaux-arts*”). En ambos casos, es preciso observar que la virtud y la política virtuosa, “la grandeza de la virtud”, parecen constituir una conducta interior costosa, siempre en riesgo, se diría, de perderse o de fracasar, siempre en contraste con la exterioridad (social y política): la virtud es un trabajo arduo del individuo en un contexto revolucionario que se ha vuelto criminal (una Revolución que, como dice en la Segunda Parte de las memorias, ha convertido a Francia en un “vasto teatro de masacre, una arena sangrienta donde se desgarran sus propios hijos”, Roland, 1827, 59), y por parte de alguien que ha nacido en una familia de origen social bajo (“*née dans un état obscur*”). En efecto, la primera frase es una implicatura: el “hombre erudito...”, su esposo, que incluso como ministro siguió siendo “un hombre de bien”: esto es, a pesar del cargo político. La segunda frase es una adversativa: la oscuridad de su “estado” social (el Tercer Estado en términos de los Parlamentos del Antiguo Régimen) que, no obstante, ha sido compensada por la honestidad heredada de la familia. Si la virtud es una conducta ardua, abnegada, propia de un espíritu devoto (Madame Roland dedica todo el extenso final de la Primera Parte de sus memorias a narrar su estancia en un convento al que elige ingresar por propia voluntad;

y en la Segunda Parte se refiere a su vocación religiosa),<sup>16</sup> también es aquello que hace de ese individuo alguien excepcional, porque ha resistido en un contexto, familiar y político, de adversidad (el origen social modesto) y de hostilidad (la prisión jacobina y la condena a muerte en la guillotina). En el punto en que la memorialista se concibe a sí misma como un individuo excepcional cuya singularidad ha dependido de las condiciones contrarias mismas en que ha vivido, las *Mémoires particulières* han hallado en *Les Confessions* —cuyo narrador se había declarado un otro radical (“yo soy otro”, Rousseau, 1959, 5) por el relato mismo de sus “desgracias inauditas, y [de] todas las virtudes [...] que pueden honrar la adversidad” (Rousseau, 1959, 277)— un modelo.

En consecuencia, la noción de virtud debe considerarse aquí desde dos aspectos: uno público, concerniente a las relaciones de subordinación del interés propio al interés general, y objeto de la filosofía política; y uno individual, que involucra la configuración subjetiva, objeto del relato autobiográfico. Madame Roland escribe, en sus memorias, explícitamente sobre la virtud en el primer sentido, puesto que ese sentido atañe a la política virtuosa girondina: la define a partir de la noción clásica de justeza, equilibrio y prudencia (*sagesse*),<sup>17</sup>

---

16. Véase sobre sus años en el convento, Primera Parte (Roland, 28-58); respecto de su “secreto propósito de consagrar[se] a la vida religiosa”, Segunda Parte (Roland, 68-69).

17. “La justeza de la organización, el equilibrio de los humores, constituyen la salud; alimentos sanos, un ejercicio moderado la conservan. La proporción de los deseos, la armonía de las pasiones, forman la constitución moral cuya duración y excelencia puede asegurar solo la prudencia [*sagesse*]. Sus primeros principios se fundan en el interés mismo del individuo; y en este aspecto *es verdadero decir que la virtud no es más que la justeza de espíritu aplicada a las costumbres*”. Roland, 1827, 109. Mis destacados.

y también a partir de la relación interés propio con los otros.<sup>18</sup>

En su texto autobiográfico, el aspecto individual de la virtud es en efecto “laborioso”; esto es, demanda un trabajo sobre sí por la imposición de circunstancias que deben confirmar la virtud poniéndola a prueba. En ello hay sobre todo un elemento cristiano sacrificial, en la medida misma en que, tanto en Rousseau (de formación protestante) como en Roland (de vocación devota católica), aquello que constituye la virtud parecen ser siempre las condiciones que la amenazan (aun cuando Rousseau no se defina como virtuoso). En ambos escritos de sí (las *Mémoires* y las *Confessions*) está presente cierto imaginario martiroológico, consecuentemente vinculado a una idea de redención, ya que se trata de la narración de la vida singular de aquel o de aquella que ha padecido el mal de los otros, exterior: en Rousseau, ese imaginario está allí por el modelo de San Agustín (el padecimiento del sujeto por los pecados de concupiscencia); en Roland, en cambio, por los modelos de San Pablo y de San Jerónimo (Roland 1927, 96), no menos que por el ejemplo de Rousseau. En estos términos, la virtud del individuo y el modo en que se concibe a sí mismo subjetivamente, reside entonces tanto en su fortaleza frente al riesgo de corromperse, frente a la amenaza del *envilecimiento* (como escriben ambos), como en el

---

18. “Pero la virtud propiamente dicha sólo nace en la relación de un ser con sus semejantes; uno es prudente [*sage*] consigo mismo y virtuoso con el prójimo. [...] Por *laboriosa* que sea la vida de las personas de bien, lo es menos que la de los malvados. Raramente se está tranquilo cuando uno está en oposición con el interés de la mayoría: *es imposible disimularse que uno está rodeado de enemigos o de individuos listos para serlo*”, Roland, 109. Mis destacados.

padecimiento efectivo del mal: el “complot universal” que Rousseau denunciaba que se había organizado en su contra; la cárcel jacobina, en Roland. De acuerdo a estos relatos, la naturaleza virtuosa del individuo dependería de su comprobación, consecuentemente, por medio de la acción del mal de los otros o del mundo sobre el sujeto.<sup>19</sup> Pero, en tanto que es prueba constante y confirmación, en las situaciones límite como la de la cárcel jacobina, la virtud queda en última instancia garantizada por la Providencia.<sup>20</sup>

Sin embargo, a diferencia de Rousseau —cuyos escritos de sí no buscan afirmar la virtud del sujeto e, incluso, como en *Rousseau juge de Jean-Jacques*, la niegan (Rousseau 1959a)—,<sup>21</sup> en la autora la virtud constituye *un principio de articulación* de los hechos de la vida narrada en sus *Mémoires*. Pero, en la medida en que se trata de una ciudadana que

---

19. Esa misma lógica de la virtud se reproduce, episódicamente, en el relato de la girondina sobre su sexualidad. Cuando narra su sexualidad adolescente (sus masturbaciones involuntarias) y la autorrepresión a que procede (las “penitencias”: comer ceniza, permanecer descalza sobre las baldosas frías en invierno), puede notarse que la castidad se concibe como una virtud (“la pureza angélica era la virtud más agradable para el Señor”), es decir, como una puesta a prueba: importa menos la convicción de la castidad, la vocación devota, que las pruebas por las que es preciso pasar para demostrarla. Roland, 94-99.

20. En una formulación deísta (después de su período devoto, Roland critica racionalmente la fe católica y se asume deísta), se refiere a los rezos a la “inteligencia suprema, causa primera, esa providencia”: “Desde el fondo de la prisión, lo he hecho [el rezo] con el mismo abandono [...]; lo repito entre las rejas con resignación [...], cuidadosa para conservar las fuerzas necesarias para *sostener las pruebas* a las que estoy expuesta, persuadida de que, en el curso de las cosas, hay eventos que la sabiduría humana no podría prevenir; convencida de que los más desgraciados no pueden anodnar a un alma santa.” Roland, 123-124. *Mi énfasis*.

21. Cf. en particular el Segundo Diálogo.



participó en política con el grupo de diputados procedentes del departamento francés de Gironda (fue secretaria de su marido, el Ministro del Interior, y organizadora de reuniones en su salón), y cuyos ideólogos, como Jacques-Pierre Brissot, hicieron de esa noción misma un principio político-económico, la virtud es un arma política para actuar en el campo de lo público. Leída ejemplarmente en Rousseau, asumida como postulado de clase (el Tercer Estado) en el contexto de las luchas políticas por un nuevo modo de dominación no monárquico, la virtud no es solo, pues, autorización de la escritura de sí, principio de organización del relato de la propia vida, sino incluso fundamentación de posiciones prerrevolucionarias —contra la política económica de la monarquía— y revolucionarias —frente a la política jacobina—.

En esto mismo, las *Mémoires particulières* son, en tanto narración de una vida virtuosa y en tanto política virtuosa girondina, un texto, pues, eminentemente político. De hecho, el texto fue concebido inicialmente como recopilación de un conjunto de documentos históricos (*Notices historiques*), para constituer con ellos “un Panteón de los buenos revolucionarios, que son sobre todo girondinos” y para acusar a los jacobinos en el poder; documentos que, finalmente, conforman el segundo volumen de la autobiografía.<sup>22</sup> Así la vida individual (el primer volumen) se narra *junto con* las *Notices*, el registro “documental” de los eventos políticos coyunturales, puesto que la vida íntima, en la era del régimen

---

22. Véase, Kapp V. 1991, 48. Así describe Mme. Roland las *Notices*: “Se trataba, bajo el título de *notices historiques*, de los detalles sobre todos los hechos y sobre todas las personas vinculadas a la cosa pública que mi posición me ha puesto en el caso de conocer”. Citado por Kapp, 50.

moral de la política (abierto por la Ilustración), ya es política.<sup>23</sup> El texto de las *Mémoires particulières* está compuesto de dos volúmenes: el primero, con tres partes, un “Aperçu” y unas breves “Notes détachées” (ambos con las notas de aquello que no entró en esas partes); y el segundo, con las *Notices*, que está literalmente interrumpido, con las marcas mismas de los eventos políticos, que los editores señalaron en una tipografía distinta. Así, el movimiento del texto es el de una narración lineal de la vida (de la infancia a la adolescencia y la adultez), puesto que tiene la concepción de un sujeto que no cambia con las circunstancias, sino que está

---

23. Kapp enfatizó —en una toma de posición liberal antijacobina, desde el modelo de *Penser la Révolution française* de François Furet— ese aspecto fundamentalmente político de la autobiografía, que habría “afectado” y transformado el género autobiográfico, volviéndolo “heterogéneo”: “La detención arbitraria [por los jacobinos] está en el origen de su proyecto de autobiografía. Encarcelada por ‘órdenes de arresto que no fundamentan ningún motivo’ (Mme. Roland, *Mémoires*), ella se rebela contra esa injusticia en la que reconoce un acto de represión política. [...] Una jurisdicción política que somete las leyes a la voluntad de los hombres en el poder lleva al colmo la maledicencia de las publicaciones opuestas a los girondinos. Se quiere aniquilar a Madame Roland cuya fuerza política procede de su fuerza intelectual. Pero ella se yergue en lugar de ceder al peso de la inculminación y se prepara para organizar un dossier de *notices historiques*”. “Sus *Mémoires* son un producto típico de la elocuencia revolucionaria” y en ello residiría su heterogeneidad. Cf., V. Kapp 44, 46. Mis destacados. No obstante, como observó Gita May (1974) las *Mémoires particulières* responden más a un tipo de retórica clásica, a un deliberado “estilo noble”, en contraste con la correspondencia cuyo estilo es más espontáneo, sin pretensiones “neoclásicas” (31). La “elocuencia revolucionaria”, si se entiende por ello oraciones más breves, más ritmadas, más exclamatorias, puede notarse solo en algunos pasajes, por ejemplo, especialmente, el comienzo de la Segunda Parte (Roland 1827, 59-67). Y, sobre todo, en algunas cartas de militancia brissotista durante la Revolución; véase, especialmente, las cartas del 8 de octubre de 1788, 4 de septiembre de 1789 y 22 de enero de 1790 (Roland, 338-342).

definido de antemano —es virtuoso y humilde— y permanece igual a sí mismo incluso cuando atraviesa las alteraciones en las que se narra el presente político, que pone a prueba y, a la vez, demuestra su naturaleza virtuosa. Ahora bien, si la virtud rousseauniana era para Madame de Staël una forma del honor aristocrático, la apelación a que los hombres del Segundo Estado (la aristocracia, la nobleza) se comportaran de modo que sus actos los honraran con la reforma de una situación política caótica, para Madame Roland y el grupo girondino el concepto de virtud también es una defensa ideológica de sus posiciones políticas y económicas, en particular aquella que se concibe en torno a la noción de *bonnes moeurs* comerciales.<sup>24</sup>

---

24. Antes de 1789, el jefe girondino Jacques-Pierre Brissot defendió las actividades económicas (burguesas) desde una postulación de *bonnes moeurs* rousseauniana, contra la política fiscal del Estado monárquico y por un comercio de bienes no corrompido, no especulativo, que contribuyera a la armonía social con la creación de *moeurs* apacibles y virtuosas. Su proyecto de “regeneración” del reino como una “sociedad comercial unida y próspera”, contra los proyectos de reformas económicas de Jacques Necker y Robert Jacques Turgot, estuvo entre los motivos principales que llevaron a exigir, por parte de quienes luego serían girondinos, esa convocatoria a los États Généraux de 1789. Véase al respecto, Richard Whatmore y James Livesey, “Étienne Clavière, Jacques-Pierre Brissot et les fondations intellectuelles de la politique des girondins”, *Annales historiques de la Révolution française*, 321, julio-septiembre, 2000, pp. 21-23; véase también, Marcel Dorigny, “Les Girondins et Jean-Jacques Rousseau”, *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 234, n° 234, 1978, pp. 576-577: Dorigny estudia las ideas político-económicas de los girondinos, señala las críticas de éstos al despilfarro y el lujo de la monarquía y las contrapone con las ideas políticas “jacobinas” de Rousseau para señalar como una “contradicción” su declarado rousseaunismo. Pero el autor no observa que, en los girondinos, Rousseau es fundamento de una ética económica —la noción misma de *bonnes moeurs* comerciales— que es sin dudas política y que en ello reside, en efecto, el “rousseauismo”.

### ***Política de la felicidad doméstica***

La figura de sí que Rousseau elabora en *Les Confessions* no es, para Madame de Roland, un modelo a postular de acuerdo a un *ethos* virtuoso, como ocurre, en cambio, con la baronesa de Staël-Holstein. En la autobiografía de Madame Roland, indudablemente el objeto no es el filósofo ginebrino (que no es mencionado entre las lecturas de infancia ni de adolescencia, sino más adelante, recién en la Tercera Parte, con la que el texto concluye), pero tampoco puede afirmarse que su autobiografía constituya un modelo de escritura. En las memorias de Roland, *Les confessions* no son pues un ejemplo de forma narrativa (cómo narrar lo vivido), aunque ese texto sin dudas ya es una autorización implícita de la narración de sí, porque ya ha fraguado la posibilidad de asumir la narración de la vida de las personas comunes y porque con la Revolución, como observé, la vida común ya es política. Rousseau está presente en las *Mémoires particulières* de otro modo: como un texto de comprensión de sí, para interpretación de la propia intimidad; y en tanto tal, también como fundamento del rol social de la mujer revolucionaria. En la Tercera Parte de sus memorias, Madame Roland reconoce explícitamente que en Rousseau ha encontrado un *intérprete* de sus sentimientos:

Tenía veintiún años; conocía ya un número bastante grande de escritores, historiadores, literatos y filósofos; pero Rousseau produjo en mí una impresión comparable a la que me había producido Plutarco a los ocho años; como si se tratara de mi alimento propio, y del *intérprete de sentimientos que yo tenía antes de él, pero que sólo él sabía explicarme*. Plutarco me había dispuesto para volverme republicana; había despertado esa fuerza y ese

orgullo que constituyen su carácter; me había inspirado el verdadero entusiasmo de las virtudes públicas y de la libertad: Rousseau me mostró la felicidad *doméstica* a la que podía pretender, y las inefables delicias que era capaz de gustar. (Roland, 1827, 196. Mis énfasis)

El texto de Rousseau se vuelve una hermenéutica de la propia vida íntima. Es una red de significación y de sentido que permite explicar *ahora* los afectos *anteriores* a su lectura (“*de sentiments que j’avais avant lui mais que lui seul savait m’expliquer*”), a darles, como si se dijera, su sentido propio. La primera lectura que Madame Roland hace del filósofo es la de su novela *La Nouvelle Héloïse*, en el contexto del duelo por la muerte de su madre. Rousseau se lee, se aconseja leer (por parte del abate Legrand) en una situación emocional como la del duelo,<sup>25</sup> para hallar allí una representación que la interprete. Los afectos narrados en la ficción sentimental vendrán a aclarar, como nunca antes, los propios; de allí que la autora considere su lectura “un alimento propio” [*un aliment qui me fût propre*].<sup>26</sup> Si los textos de Rousseau permiten interpretar los propios sentimientos, también son un marco hermenéu-

---

25. Unas líneas antes del párrafo recién citado, escribe que inmediatamente después de la muerte de su madre a un abate Legrand, “desde que creyó que estaba en condiciones de leer [*jeter les yeux sur*] un libro, se le ocurrió traerme la *Héloïse* de Jean-Jacques y su lectura fue verdaderamente mi pri mera distracción” (Roland, 196). En algunas cartas de la tercera parte de la novela (cartas I-VII) de Rousseau, en efecto, se narra la muerte de la madre de Julie. Cf., Rousseau 1964b.

26. En una carta del 1 de enero de 1778, cuando le regalan “una edición completa de las obras del buen Jean-Jacques”, escribe: “¡Tener a todo Jean-Jacques en posesión de una!, poder consultarlo sin cesar, consolarse, ilustrarse y educarse con él en todos los momentos de la vida es una delicia, una felicidad que no se puede disfrutar bien sino adorándolo como yo lo hago”. Citado por Gita May, 1974, 45-46.

tico para establecer sentido, inscribir los hechos de la propia vida, relacionarlos, *relatarlos*. En esto mismo, la condición de enunciación de la autobiografía de Roland y el estatuto del sujeto que se narra a sí mismo se conciben desde el texto mismo de Rousseau:

La desgracia puede caer sobre mí, pero no derrotarme; los tiranos pueden perseguirme, pero ¿*envilecerme*? nunca, nunca. Mis *Notices* se han perdido; voy a escribir mis memorias y, acomodándome con prudencia a mi propia debilidad en un momento en que estoy tan penosamente afectada, voy a entretenerme conmigo para distraerme mejor de mi pena. Voy a honrarme para bien o para mal, con la misma libertad. Aquel que no se atreve a dar un buen testimonio de sí mismo es casi siempre un cobarde que sabe y teme lo mal que podría hablarse de su persona; y aquel que duda *confesar* sus errores, no tiene la fuerza de sostenerlos ni el medio de repararlos. Con esta *franqueza* por cuenta propia, no me molestaría por la del prójimo. [...] En este siglo corrompido en que debí vivir, y la revolución que estaba lejos de prever, voy a escribir todo lo que debía hacerme capaz de grandes sacrificios y exponerme a grandes *desgracias*. La muerte no será para mí más que el término de unos y de otras (Roland, 3, 197. Mis destacados).

La situación de hostilidad exterior generalizada (la desgracia, los tiranos), la posibilidad de *envilecimiento*, el postulado de sinceridad (la franqueza), la pérdida de manuscritos (las *Notices*), el deber moral de la “confesión”, constituyen un tipo de interpretación de la propia experiencia que se halla a sí misma, que se lee ella misma, en la narración de la experiencia de vida de las *Confessions*. Sobre todo, sin dudas, en la segunda parte de ese texto, en la que el narrador acusa crecientemente el complot tramado en su contra, ya se había

referido a la pérdida sospechosa de sus textos o al temor de entregar sus manuscritos y se siente *envilecido* en esas condiciones de escritura. En esto, la autobiografía de Rousseau no sería tanto un modelo que se quiere seguir sino más bien un texto que ya ha ofrecido sentido para la propia experiencia. Aun cuando las experiencias sean radicalmente disímiles, la lectura de Madame Roland opera en el sentido de asimilar la propia a la del filósofo, comprenderla a partir de ella. Por eso las *Confessions* no son un texto cuya organización narrativa se buscaría imitar, no constituyen su principio constructivo; son un marco de interpretación que da un sentido conocido, esto es, ya leído, a los hechos de la propia vida: una hermenéutica de la experiencia, por más heterogénea que sea esa experiencia.<sup>27</sup>

Rousseau no puede ser entonces modelo a postular para la acción política (como sí lo es para Staël) ni ejemplo de vida

---

27. Lesley H. Walker (2002), en la línea crítica inaugurada por Robert Darnton (*The Great Cat Massacre*) sobre la recepción de *La Nouvelle Héloïse*, por parte de un “nuevo lector” que se identificó intensamente con la historia narrada —a diferencia de la *gens de lettres* (Voltaire, Grimm, et al), que la criticaron por su inverosimilitud y sus faltas morales—, señala una “*striking resemblance*” entre la narración de las relaciones amorosas de Mme. Roland (en la correspondencia) y la novela de Rousseau: no sólo “la novela ofreció un lenguaje y un patrón en los que *pudo inscribir su propia experiencia* de amor y de deseo”, sino incluso una concepción en que la propia subjetividad se reconoce como virtuosa como consecuencia de un amor perdido o de un posible amor adúltero: “Como Julie, ella [Madame Roland] pudo amar apasionadamente y pudo sacrificar ese amor por la virtud”. Pero, sobre todo, el autor señala que es la indecibilidad moral de la novela la que permite la inscripción de la propia experiencia: “La misma ‘indecibilidad’ de la novela, su presentación de Julie como madre virtuosa y como amante apasionada, autorizó la audacia de Roland cuando se narra a sí misma en términos idénticos”. (127-128, 117). El énfasis me corresponde.

para la narración autobiográfica, ya que Roland procede por medio de una identificación total con la estructura de sentimiento representada en la novela, una representación en la que la memorialista se reconoce plenamente a sí misma y que impide pues cualquier distancia crítica. Allí reside la diferencia inasimilable con la lectura de la baronesa de Staël: aun cuando esta última se reconozca a sí misma en la expresión de los sentimientos y reconozca, en Rousseau como filósofo, su propio lugar complejo como *femme d'esprit* en el Antiguo Régimen, no deja de desmarcarse respecto de su tono “plebeyo”, de sus teorías políticas “monstruosas”, de sus ideas pedagógicas, así como de su incapacidad para “gestionarse” a sí mismo. La girondina Roland, por el contrario, concibe a Rousseau como si se tratara de una parte de sí misma, puesto que la lectura de sus textos se incorpora como un “alimento”; y tampoco lo entiende en términos político-públicos. Para Roland, Rousseau no es como Plutarco.

Si Rousseau no es como el historiador griego, ello no se debe entonces a una necesidad de desvincularse del autor del *Contrat Social*, en el momento mismo en que la política jacobina del Terror está ejecutándose fundamentada en su nombre y, pues, tampoco a una refutación del terrorismo *virtuoso* jacobino, por parte de una mujer política que asume los principios republicanos en la lectura de Plutarco. Se debe, en cambio, a una efectiva comprensión, en las representaciones rousseauianas de la mujer, de sus deberes domésticos, de sus roles en el matrimonio, de sus sentimientos, y sin dudas, en Julie, la heroína de la novela de Rousseau, de la *virtud femenina*. Manon Roland separa por ello con nitidez el aprendizaje de lo público en Plutarco, de la “felicidad doméstica” y sus placeres (*les ineffables délices*) enseñados



por Rousseau. De todos modos, aun cuando Rousseau sea alojado en la esfera de la intimidad y Plutarco en la de lo público, es preciso comprender que allí mismo, en ese reconocimiento de Rousseau como intérprete de los sentimientos más propios, reside toda su politicidad. Roland encuentra en los textos de Rousseau una confirmación del lugar virtuoso de la mujer revolucionaria.<sup>28</sup> Pero, sobre todo, esa concepción virtuosa doméstica se traspone al campo político. La organización familiar constituye el modelo desde el que se concibe la organización política: de la felicidad doméstica particular se llegaría a la felicidad pública, y no a la inversa, desde alguna ley escrita previamente, como la constitución (jacobina):

Los legisladores de nuestro siglo buscan formar un bien general del cual surja el bien particular [...]. Sería más conforme con la naturaleza, y tal vez con la razón, *estudiar bien lo que constituye la felicidad doméstica y asegurarla a los individuos de manera que la felicidad común se compusiera de la de cada uno y que todos estuvieran interesados en mantener el orden de las cosas que se las habría procurado*. Por hermosos que sean los principios escritos de una constitución, si yo veo a una parte de aquellos que la han adoptado en el dolor y las lágrimas, creeré que no es otra cosa que un *monstruo político*; si aquellos que no lloran disfrutan de los sufrimientos de los otros, diré que es atroz y que sus autores son imbéciles o delincuentes. En un matrimonio cuyas partes no han estado bien combinadas, la virtud de uno de los dos puede mantener

---

28. Sobre la lectura de Roland de la idea rousseauiana de la mujer, cf., Brigitte Szymanek (1996). Para un estudio deconstructivo de la visión rousseauiana de la mujer, véase el notable trabajo de Rossane Terese Kennedy (2012).

el orden y la paz; pero la falta de felicidad se hace sentir tarde o temprano y acarrea inconvenientes más o menos graves. El andamiaje de esas uniones se parece al sistema de nuestros políticos, falla por las bases; va a fallar un día a pesar del arte empleado en la construcción. (Roland, 1827, 205-206. Mis énfasis).<sup>29</sup>

Ahora bien, si se entiende la primera (la felicidad doméstica) como la persecución del interés particular y la segunda (la felicidad pública) como la consecución del interés general, a partir de la primera, en esa idea, Madame Roland no estaría sino ubicándose en los antípodas del pensamiento político elaborado en el *Contrat Social*, pero precisamente por su mismo rousseauismo sentimental o doméstico. Habría que situar allí, en esa oposición —no explícita— a la teoría política de Rousseau (en la medida misma en que ésta supone la subordinación voluntaria del interés propio a la voluntad general, por medio de la suscripción del contrato, y concibe todo primado del interés particular como una amenaza permanente para ese contrato),<sup>30</sup> la diferencia inconciliable de la Gironda con la concepción y la práctica jacobinas del poder político, y al mismo tiempo, el punto en el que los girondinos se encuentran con las posiciones aristocráticas rousseaunianas. En efecto, Roland hace el mismo uso de la metáfora de lo *monstruoso* del sistema político (aludiendo sin dudas a la Constitución de 1793, la del Año I

---

29. Cf., la misma transposición en la carta sobre su vida doméstica, con Roland y su hija, del 23 de marzo de 1785: “Es la vida [doméstica] más favorable para la práctica de la virtud, para todas las inclinaciones, para todos los gustos que *aseguran la felicidad social y la felicidad individual en el estado de sociedad*” (298. Mis énfasis).

30. Véase, *Contrat Social*, libro III, caps. X-XVIII. Rousseau 1964c.

de la Revolución, después de la proscripción del partido girondino) que la baronesa de Staël-Holstein, en 1788, había hecho refiriéndose al tratado de filosofía política de Rousseau. Lo monstruoso de la teoría —para Staël— es, ahora, con el Terror jacobino, el *monstre politique* de la Revolución misma —para Roland—, que se asienta jurídicamente en la Constitución.

Ambas, no obstante, se reconocen intensamente en Rousseau (el filósofo de esas monstruosidades), no sólo por una idea de virtud (la virtud como honor aristocrático en una; la virtud como puesta a prueba del sujeto, en otra), sino incluso en *un sentimiento moral que en las dos es político*. Pero en un caso, para la aristocracia, el rousseaunismo ha funcionado, como lo propuso Jean Biou (1970), como una “ideología de sustitución” en el marco del desmoronamiento político y económico del Antiguo Régimen, en la que esa clase dominante se reconoció en cierta ilusión de igualdad, en un paternalismo social que garantizara el orden, ahora en crisis, y en un modelo económico, representado sobre todo en la ficción sentimental.<sup>31</sup> En el otro caso, para los gi-

---

31. “El rousseauísmo puede haber provisto a la aristocracia a partir de los años 1760 de una ideología satisfactoria, cuando las doctrinas de los teóricos de comienzos de siglo, de aquellos que a veces se denominan los germanistas (Saint-Simon, Fénelon, Boulainvilliers) habían sido superadas por las realidades económicas, sociales, políticas. [...] El rousseauísmo me parece *una ideología de sustitución, capaz de integrar y de salvar los elementos esenciales de una visión aristocrática del mundo* [...] El sistema de representación que se denomina rousseauísmo me parece vinculado al extraordinario éxito de *La Nouvelle Héloïse*, la única obra de Rousseau que tuvo la adhesión de toda la aristocracia ilustrada. [...] La ideología que subyace a *La Nouvelle Héloïse* podía fácilmente integrarse al sistema de representación de la aristocracia e incluso volver a darle vida aportándole una justificación nueva. [...] *La Nouvelle Héloïse* parece ofrecer a la aristocracia

rondinos, en cambio, el rousseaunismo proveyó una moral de la austeridad, fundamento de la crítica a la vanidad (el *amour-propre*) y el lujo monárquicos, y fundamento también de las “buenas costumbres” comerciales. Aun así, ambas posiciones se encuentran sin dudas allí donde en gran medida habrían acordado, antes de 1793, en una monarquía constitucional: Staël, por medio de la moderación à la Montesquieu para la reforma política de la monarquía; y Roland, por medio de un régimen estatal que asumiera los cambios revolucionarios, pero dentro de los límites propios del modelo monárquico parlamentario inglés, aun cuando se hubiera partido de principios republicanos antiaristocráticos. Rousseau, en ambos casos, es fundamento político (por algunos de sus textos),<sup>32</sup> como es fundamento también de la posición jacobina, de radicalización absoluta de la Revolución.

---

[...] una solución económica, la autarquía agrícola, un modo de dirección autoritaria enmascarada por la ilusión de la igualdad, el paternalismo y, por último, más ampliamente, un medio de justificar privilegios que la pasión parece negar pero que la virtud y la necesidad del orden restablecen en razón”. Cf. J. Biou, 1970: 115, 116.

32. No podemos seguir aquí la idea de Jean Biou cuando afirma la paradoja del *no rousseaunismo* del propio Rousseau: “Es preciso distinguir el rousseaunismo de las ideas políticas de Rousseau. Si se toma su pensamiento en el nivel de su coherencia más grande, el *Second Discours*, en el *Contrat Social* y en las *Lettres écrites de la montagne* se puede decir que Rousseau no era rousseauniano” (Biou, 115). Por el contrario, los otros textos de Rousseau, como en efecto la novela misma a la que Biou atribuye el rousseaunismo, admiten bien, aun ambigualmente, las lecturas conservadoras e incluso contrarrevolucionarias; así como los textos propiamente políticos admitieron las lecturas de los revolucionarios radicales jacobinos. Biou intenta salvaguardar un Rousseau sistemático, de sentidos plenos.

### 3. La transfiguración jacobina

#### *Maximilien Robespierre*

Los textos políticos de Rousseau no parecen haber promovido posiciones que no estuvieran previamente formadas en cruce con otros textos y saberes, y con valores morales secularizados forjados en la tradición católica. La lectura en “futuro anterior” por la que Rousseau es el *autor* de la Revolución fue concebida por los propios revolucionarios, que reconocieron en sus textos el acontecimiento que ellos mismos contribuían a producir, y también por algunos contrarrevolucionarios, que encontraron en el filósofo, y en la Ilustración misma, las causas de la crisis política y de la aberrante caída del Antiguo Régimen.<sup>33</sup> Hay que comprender que en el período prerrevolucionario y durante la Revolución se trató tanto de lecturas doctrinarias de Rousseau como de lecturas *pragmáticas*, útiles para la complementación, o la justificación, de acciones o posiciones en el plano de la *praxis*. Pero esas lecturas doctrinarias y pragmáticas —que proveyeron a los lectores una fundamentación *ad hoc*, una rearticulación de saberes procedentes de otros textos, como los de Montesquieu, los de Voltaire y también los de Benjamin Franklin, entre otros— procedieron menos asentándose en los textos

---

33. Por un lado, un texto notable de esa concepción de los revolucionarios de Rousseau como autor revolucionario, puede verse, como hemos señalado, en Louis-Sébastien Mercier (1791), *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*. Por otro, al menos en Francia, Joseph de Maistre, *De l'état de nature ou Examen d'un écrit de J.-J. Rousseau sur l'inégalité des conditions parmi les hommes* [1795]. En Inglaterra, Edmund Burke (1791), *A Letter to a Member of the National Assembly, in Answer to his Book on French Affairs*, París-Londres, J. Dodsley, Paul-Mall, 1791.

que encontrando en ellos una interpretación de los hechos, aun cuando los textos mismos no podrían haberlos previsto. Jean-Jacques Tatin-Gourier (1989) ha demostrado cómo la primera edición del *Contrat Social* (1762, Marc Michel Rey), constituyó una “grilla de lectura posible de lo real [...] que cataliz[ó] en Francia oposiciones diversas” (25), y cómo ese texto se volvió, desde 1770, una “obra de referencia sobre la reflexión política” (21) contemporánea. Para ello, para que el tratado de filosofía política pudiera volverse una obra de referencia, las lecturas debieron ser siempre fragmentarias, descentradas y desestructurantes del texto mismo, puesto que se encontraban en él los aspectos que interesaban por la coyuntura y que se adecuaban con los discursos ya formados.

Con el acontecimiento revolucionario, esas lecturas intentan *traducir* en los hechos algunas de las nociones rousseaunianas, sin que dejen de fragmentar y de desestructurar los textos.<sup>34</sup> Así, en el proceso que va de la crisis del Antiguo

---

34. Jean-Jacques Tatin-Gourier (1989, 25, 42). Con su estudio, J.-J. Tatin-Gourier refutó la investigación muy influyente de Daniel Mornet (1933) que sostuvo que la lectura de las obras políticas de Rousseau en el período prerrevolucionario fue casi nula, basándose en los catálogos de ventas de bibliotecas particulares en los que no se registraba la presencia de ediciones de esas obras. Según Tatin-Gourier, Mornet no advirtió que las obras políticas no figuraban en los catálogos porque estaban prohibidas, porque se encarcelaba en la Bastilla a los vendedores de esos libros y no porque no se leyeran (20). Tatin-Gourier, crítico de esa subestimación de la impronta de los textos políticos del filósofo en el acontecimiento revolucionario, sostiene, en cambio, que las lecturas del *Contrat Social* no solo lo vuelven un texto de referencia de la reflexión política, sino que esas lecturas “constituyen los temas planteados en las luchas políticas y sociales [contemporáneas]. [...] Las lecturas son parte interesada de discursos que tienen su organización específica”. (11) “Únicamente durante la Revolución, el *Contrat Social* fue publicado junto con las *Considérations sur le Gouvernement de Pologne* [antes el libro había sido editado por separado]:

Régimen a la Revolución, el *Contrat social* constituye una “grilla” de interpretaciones de los hechos, de adecuación y fundamento de posiciones e ideas políticas previas, y a la vez se vuelve un texto cuyos principios quieren “aplicarse” en la nueva coyuntura revolucionaria. En consecuencias, se trata de un proceso que va de una lectura tópica, de algunos de sus temas (la religión civil, la soberanía, el pacto social) a una lectura de sesgo progresivo y de relación sintagmática entre los textos políticos (el *Contrat* editado junto con los textos sobre Polonia y sobre Córcega), que se incluyen ahora en una filosofía de la historia abierta por la Revolución. Con la Revolución, el *Contrat* se inviste con el estatuto de texto fundacional del acontecimiento (Tatin-Gourier 114).<sup>35</sup> En los dos estadios de lectura, las lecturas de tópicos y las lecturas sintagmáticas de historicidad y de progresión, las nociones del *Contrat* obtienen desarrollos contradictorios: “En los enfrentamientos políticos e ideológicos, [las nociones del *Contrat*] pueden ser retomad[a]s en problemáticas ideológicas radicalmente diferentes” (Tatin-Gourier 54). La crisis prerrevolucionaria y la Revolución hicieron pues de ese tratado de filosofía política antes que un texto de doctrina política un hipertexto politizado.

---

esta yuxtaposición de los dos textos es sin dudas entonces un indicio de una nueva orientación de las lecturas del *Contrat Social* ya que no se lo considera como una obra abstracta sino orientada hacia una perspectiva de traducción en los hechos, inseparable de una concepción progresiva de la historia” (16-17).

35. En esto mismo, la “Déclaration des droits de l’homme et du citoyen”, de 1789, “se presenta [en los debates que presidieron su redacción] como la traducción al nivel de los hechos, la reproducción en el dominio constitucional, de los principios del *Contrat social*” (Tatin-Gourier 128).

### ***Conocimiento de sí y conocimiento de la política***

El jefe jacobino Maximilien Robespierre no dejó de referirse en sus discursos a la importancia de Rousseau en el acontecimiento mismo de la Revolución Francesa, no menos que en su propia vida. Si Rousseau hubiera sido testigo de la Revolución —dice en uno de los discursos— habría sin dudas “abrazado con entusiasmo la causa de la justicia y la igualdad”; su “genio poderoso y virtuoso” —dice en otro— preparó “los trabajos de la Revolución”.<sup>36</sup> Pero a diferencia de las lecturas previas, aristocrática y girondina, que proceden por medio del reconocimiento de una subjetividad virtuosa a la vez que por la crítica de la teoría política (*monstruosa*) que no se adecua a su situación de clase y a su praxis política, en Robespierre en cambio confluyen ambos aspectos de la obra de Rousseau. El abogado de Arras declara seguir la “huella venerada” (la *trace venerée*) del plebeyo ginebrino; se entiende a sí mismo, sin dudarlo, como un continuador “constantemente fiel” de ese “hombre divino” del Antiguo Régimen *en* la era de la Revolución; y aspira a una misma posteridad gloriosa, como puede leerse en la *Dédicace à Jean-Jacques Rousseau*, en la que escribe sobre sí mismo cuando escribe sobre el filósofo:

*Hombre divino, me has enseñado a conocerme: de bien joven me has hecho apreciar la dignidad de mi naturaleza y a reflexionar en los grandes principios del orden social. El viejo edificio se ha desmoronado: el pórtico de un nuevo edificio se ha elevado sobre esos escombros, y gracias a ti, yo he aportado mi piedra. [...]*

---

36. Discurso del 7 de mayo de 1794 (Robespierre 1867a, 324-325) y discurso del 11 de agosto de 1791 (Robespierre 1867b, 211), respectivamente.



Te vi en tus últimos días y ese recuerdo es para mí la fuente de una alegría orgullosa: contemplé tus rasgos augustos, vi en ellos la huella del negro desconsuelo al que te había condenado la injusticia de los hombres. Desde entonces, comprendí todas las penas de una noble vida que se consagra al culto de la verdad. No me sorprendí. La conciencia de haber querido el bien de sus semejantes es el salario del hombre virtuoso; viene luego el reconocimiento de los pueblos que rodea su memoria con los honores que le negaron sus contemporáneos. *Como tú, yo quisiera obtener esos bienes al precio de una vida laboriosa, al precio mismo de una muerte prematura.*

Llamado a cumplir un rol en medio de los acontecimientos más grandes que jamás hayan agitado al mundo; *asistiendo a la agonía del despotismo y al despertar de la verdadera soberanía*; cerca de ver estallar tormentas amontonadas en todas partes y de las que *ninguna inteligencia humana puede adivinar sus resultados*, me debo a mí mismo, y deberé pronto a mis conciudadanos, cuentas de mis pensamientos y de mis actos. Tu ejemplo está ahí, frente a mis ojos; tus admirables *Confessions*, esa emanación franca y audaz del alma más pura, irán a la posteridad menos como un modelo de arte que como *un prodigio de virtud*.

Quiero seguir tu huella venerada, aunque tenga que dejar un nombre que los siglos futuros no recuerden: feliz si, en la peligrosa carrera que una *revolución inaudita* acaba de abrir ante nosotros, soy *constantemente fiel a las inspiraciones que he tomado de tus escritos*. (Robespierre, 1910, 211-212. Mis destacados).

Robespierre no sólo se configura subjetivamente en la lectura de la autobiografía, sino que también concibe su práctica política desde una interpretación jacobina de los textos políticos, en particular del *Contrat Social*. Esos aspectos van

juntos y no podrían escindirse.<sup>37</sup> ¿Por qué suponer que la formación en la subjetividad y el conocimiento teórico del orden social (“de bien joven me has hecho apreciar la dignidad de mi naturaleza y a reflexionar en los grandes principios del orden social”) son dos etapas diferenciadas y que la primera es más relevante que la otra, como sugiere Carol Blum?<sup>38</sup> La primera frase de la *Dédicace* permite leer, en cambio, que el conocimiento de sí —provisto por los textos de Rousseau— tuvo lugar conjuntamente con un conocimiento del orden social. En ese proceso de formación de una subjetividad virtuosa que ocurre en lecturas en las que se aprende la teoría política, en ese conocimiento de sí mismo paralelo al conocimiento de lo social se define, en gran medida, la figura pública de Robespierre. Esa confluencia, que no debería

---

37. La abundante bibliografía crítica relativa a las relaciones entre Rousseau y Robespierre tendió a señalar, siguiendo las investigaciones de Roger Barny, en cambio, que en Robespierre —como en los adeptos del filósofo durante la Revolución— la impronta habría sido principalmente la de su “mito personal”, es decir, el aspecto configurador de una subjetividad virtuosa (como en la baronesa Staël y en la girondina Roland), y secundariamente, en todo caso, la de su teoría política. Cf., en particular, la síntesis de las lecturas críticas realizada por Carol Blum (1986, 32-36), con las que ella acuerda: “No fue un cuerpo de información o los principios de un sistema político los que Robespierre absorbió de Rousseau sino una convincente visión de sí mismo [...]. Robespierre no reivindica haber encontrado inspiración política en el *Contrat Social* o en los Discursos. Lo significativo para él fue la virtud de Rousseau, demostrada en las *Confessions*. [...] Su experiencia está lejos de ser única en su generación” (35-36).

38. En efecto, Carol Blum escribe respecto de la *Dédicace*: “Robespierre se siente en deuda con Rousseau [...] porque sus lecturas del maestro le mostraron el valor de su propio ser y él igualó ese estado de alta autoestima con el ‘conocimiento’. Sólo después [*it was only after*] de esa transformación interna fue llevado a ‘reflexionar sobre los grandes principios del orden social’” (1986, 35). ¿Por qué suponer que la conjunción implica aquí un lapso temporal (“solo después”) y no un proceso conjunto?

escindirse, resulta decisiva, en mi lectura, para comprender el rousseaunismo de Robespierre y sus consecuencias en la praxis política.

Además, la *Dédicace* importa por el paralelo que traza entre el enunciador y su objeto de dedicatoria: éste, Rousseau, ha presenciado un mundo en desmoronamiento, y aquel, Robespierre, está situado en un mundo que hay que edificar; el mundo de Rousseau, el del despotismo, “agoniza”, y el de Robespierre, el de la soberanía, “despierta”. Con esto el líder jacobino está señalando que entre el Antiguo Régimen y la Revolución hay un hiato, posiblemente un grado cero de la historia: la revolución es “inaudita” (*inouïe*), es incomparable con otra época de la historia y no es homogénea: está compuesta de acontecimientos plurales (“acontecimientos que jamás hayan agitado el mundo”) cuyo curso es imprevisible y oscuro (“tormentas amontonadas en todas partes”). En ella, Rousseau no podría ya ocupar —por el hiato que supone dadas las nuevas condiciones históricas— el lugar que en la época anterior le ganó el amor del pueblo (“el reconocimiento de los pueblos”). De allí la postulación del propio Robespierre para cumplir ese rol al que se siente “llamado”, en el nuevo mundo cualitativamente diferente en términos histórico políticos, y a obtener ese mismo reconocimiento popular, incluso al precio más costoso (*laborieux*) e incluso a costa de la muerte y el anonimato (“un nombre que los siglos futuros no recuerden”).

Aun así, importa observar que no se trata sólo de la búsqueda de una gloria popular, puesto que esa pretensión está aquí relegada ante el autorreconocimiento de la conciencia: “la conciencia de haber querido el bien de sus semejantes es el salario del hombre virtuoso”, escribe sobre Rousseau y

sobre sí mismo. Robespierre se piensa así, inspirado en ese “prodigio de virtud” que son, para él, las *Confessions*, y cuyo sentido está plenamente inscripto en la lógica cristiana del sacrificio (una de cuyas modalidades, como afecto de amenaza, pudimos notar en la autobiografía de Madame Roland), en la que sólo con una vida “laboriosa”, sólo a costa de la muerte y el posible desconocimiento de aquellos por quienes se actúa, la virtud se prueba a la conciencia. Robespierre quiere ser el hombre virtuoso de la Revolución, contra todas las injusticias de sus contemporáneos (como la que constituirá su propia muerte, anunciada en sus discursos),<sup>39</sup> a semejanza del hombre virtuoso del Antiguo Régimen, que también las padeció en su momento (“negras penas a las que te habían condenado las injusticias de los hombres”). Importa aquí la conciencia de sí de esa virtud, en tanto también ella es una autodefinición política: un posicionamiento de clase de aquel que, como Rousseau, no tiene “antigüedad de origen”, ni ilustración familiar, ni familias compuestas de grandes alianzas, a diferencia de la nobleza que, por el contrario, “hace depender la estima que se da a un ciudadano de la antigüedad de su origen”, y fundamenta en ese éclat del linaje su *honor*, el *ethos* de clase opuesto a la virtud.<sup>40</sup> Por esto, en

---

39. Véase Patrice Gueniffey (1992, 247-248), su entrada sobre Robespierre, en el *Dictionnaire critique de la Révolution Française*.

40. M. Robespierre (1910) *Discours sur les peines infamantes* [1784] (28). La noción de virtud en Robespierre se fundamenta tanto en Montesquieu como en Rousseau. De Rousseau, el modelo es la autobiografía (ese “*prodige*”). El *Discours sur les peines infamantes* —texto que forma parte de la producción jurídica contemporánea, durante el siglo XVIII, que intenta establecer límites al poder ejercido por la Razón de Estado de la monarquía, cf., Foucault (2010, 21-30)—, toma del barón de Montesquieu no sólo su argumentación de tipo inductivo, para “probar el origen, la injusticia y

la *Dédicace*, la virtud (republicana) es el único principio que atraviesa intacto las épocas cuya continuidad ha sido alterada por la Revolución, que ha encontrado un modelo histórico en la antigua república romana y en Rousseau una encarnación prodigiosa, es decir, única. En esa singularidad excepcional, Robespierre ve un modelo. Pero, al mismo tiempo, en la *Dédicace*, Robespierre señala que, por la misma diferencia histórica abierta entre las épocas, los “grandes principios del orden social”, aprendidos en Rousseau, están sujetos a “reflexión”, ya que no poseerían el mismo tipo de transhistoricidad que el principio ético de la virtud.

En esto, y como lo demuestran también sus discursos políticos, Robespierre parece haber asumido el pensamiento rousseauiano tanto en sus aspectos morales como políticos. Con su lectura, Robespierre totaliza la textualidad rousseauiana allí donde la interpreta en una articulación cuyos aspectos encuentran una relación de coherencia: en principio, la vida (la autobiografía) y la teoría política no solo no se

---

los inconvenientes del prejuicio que hace caer sobre los parientes de los criminales la infamia vinculada a su suplicio” (6) sino incluso sus conceptos de virtud y de honor, para afirmar que ese prejuicio de las penas infamantes se sostiene en una idea de honor propia de los despotismos y de las monarquías. En los estados despóticos, “ese prejuicio supone ideas de honor llevadas hasta el refinamiento” (23); en las monarquías, ese prejuicio es “inquebrantable” a causa del “honor político, cuya naturaleza es aspirar a las preferencias y a las distinciones; hace que uno no se contente con ser estimado, sino que quiere sobre todo ser estimado; más celoso de poner en su conducta grandeza antes que justicia, apariencias [éclat] y dignidad antes que razón; [...] pero que, en el orden político, reemplaza a la virtud misma” (27). Por el contrario, “el resorte esencial de las repúblicas es la virtud, como lo ha demostrado el autor de *L'esprit des lois*, es decir, la virtud política, que no es otra cosa que el amor de las leyes y de la patria” (24), como lo prueba el ejemplo de las repúblicas antiguas donde ese prejuicio no tuvo lugar.

escinden, sino que no se diferencian. Esa unión de la subjetividad rousseauniana junto con la lectura pragmática de la filosofía política es crucial: Robespierre lleva a cabo —entre otras causas sin duda— su programa de acción política también porque elabora su pensamiento desde una subjetividad inapelable y sacrificialmente virtuosa, y desde una idea de la política —la cuestión de la representación legislativa, la relación de los intereses particulares y el interés público, la noción de pueblo, la virtud republicana— que se asienta en los escritos políticos de Rousseau y sobre todo en el *Contrat Social*, incluso parcialmente, incluso en cruce con las proposiciones políticas del tratado de Montesquieu. No se trata, pues, en Robespierre de un pensamiento de la teoría política rousseauniana despojada de la vida narrada de su autor ni, consecuentemente, sólo del ejemplo de una vida plebeya virtuosa con la que identificarse.

### ***La interdicción política del relato de sí***

Sin embargo, esa totalización robespierrista del pensamiento del filósofo no supone en el jefe jacobino ni el despliegue narrativo de una subjetividad virtuosa (en los términos de un relato de sí autobiográfico), ni tampoco una adhesión total a su filosofía política, precisamente por la historización que hace de ella, cuando señala, en sus discursos, una relativa incongruencia con la época revolucionaria. Por un lado, a diferencia de los rousseaunianos contemporáneos que asumieron la narración autobiográfica como un relato de la virtud costosa de una vida (Madame Roland y también el jefe girondino Jean-Pierre Brissot), Robespierre no escribe sobre sí mismo (salvo en todo caso en el modo interpuesto y

desplazado, pero muy breve, de la *Dédicace*, y salvo en los aspectos autorreferenciales de sus discursos políticos), precisamente *por* su lectura de Rousseau. Se trata, en la concepción de la propia subjetividad del jacobino, de una radicalización de algunas ideas políticas de Rousseau que, paradójicamente, por su mismo rousseaunismo, llevan a una interdicción política del relato de sí autobiográfico. Si bien Robespierre encuentra en la autobiografía del plebeyo un modelo ético, al mismo tiempo halla en sus principios políticos las causas mismas por las cuales la narración de la propia vida sería políticamente impugnabile. Para Robespierre escribir la propia vida habría sido actuar políticamente como aquellos contra los cuales él mismo se enfrenta, como los girondinos que, en la escritura de sus relatos autobiográficos, no habrían sino respondido a un interés que no sería en absoluto compatible con su lugar como legisladores de la cosa pública y que, incluso, los habría revelado en una duplicidad de intereses contrarrevolucionaria.

Robespierre hizo de la crítica de la duplicidad política, de la escisión del hombre político y de la persona privada —escisión que necesariamente demanda todo relato autobiográfico por el desdoblamiento del mismo sujeto de la enunciación en sujeto del enunciado—, una de las fundamentaciones determinantes de su acción política. Robespierre radicaliza la idea rousseauniana relativa al peligro *permanente* con que los intereses particulares acechan la voluntad general, en la medida en que su imposición puede llevar al Estado a la ruina y al fracaso del pacto social. La interpretación de Robespierre de ese problema planteado en el *Contrat Social* supuso asumir *en la propia subjetividad* de cierta resolución de esa cuestión, en la medida en que configuró un individuo

político que *negó radicalmente todo interés propio*, para identificarse de modo total con el interés general, la nación o el pueblo. De allí que en el abogado de Arras no tuviera lugar la introspección que requiere la autobiografía, porque esa vuelta sobre sí del individuo para el trabajo de la memoria y de la escritura no habría hecho más que desvincularlo, por un interés indudablemente íntimo —aun cuando fueran memorias de la vida política—, de una práctica política que como legislador lo demandaba por completo. Si el régimen moral de la política hizo de la vida íntima un todo indisociable de lo político, Robespierre es el ejemplo más acabado. En esto, el jefe jacobino no dejó de comprender, por su sentido histórico de las épocas, que las *Confessions* de Rousseau fueron el relato de la vida de un hombre que había elegido retirarse en unas circunstancias históricas incomparables con un proceso revolucionario cuya dirección —aunque se tenía la convicción de su progresividad y de su irresistibilidad— no se podía asegurar (“ninguna inteligencia humana puede adivinar [los] resultados” de la Revolución, escribe en la *Dédicace*) y que, en consecuencia, demandaba una acción política constante.

Esa paradójica asunción completa del interés general en la persona de uno de sus representantes constituyó una estrategia política de sospecha *permanente*, como respuesta a la amenaza igualmente permanente del imperio del interés particular que, en el *Contrat*, Rousseau intentó resolver con cuerpos intermedios: el “tribunado”, para control de los excesos de las pasiones egoístas del poder legislativo y el poder ejecutivo, aunque tampoco está exento de caer en ellas; es decir, está sujeto a la misma sospecha, es un “temible cuerpo” (Rousseau 1964c: 454-455). En Robespierre, implicó la crítica de todo tipo de simulación política, de la opacidad de los



intereses de todo el arco político (desde la corte, sus ministros, hasta los legisladores de la Asamblea, los grupos y facciones) y, consecuentemente, una insistencia en el “desenmascaramiento”, en la “vigilancia” y en la “instrucción”.<sup>41</sup> Así empieza, por ejemplo, el discurso de refutación al jefe girondino Brissot, del 27 de abril de 1792:

*“No vengo a ocuparlos aquí, más allá de lo que se pueda decir, del interés de algunos individuos ni del mío: la causa pública es el único objeto de toda esta respuesta. Cuidense ustedes de pensar que los destinos del pueblo estén vinculados a algunos hombres; cuidense ustedes de temer el choque de las opiniones y las tormentas de las discusiones políticas, que no son otra cosa que los dolores del alumbramiento de la libertad. Esta pusilanimidad, resto vergonzoso de nuestras antiguas costumbres, sería el escollo del espíritu público y la salvaguardia de todos los crímenes. Elevémonos de una vez por todas a la altura de las almas antiguas; y pensemos que sólo el coraje y la verdad pueden llevar a cabo esta gran revolución. (Robespierre, 1910, 28. Mis destacados)*

Robespierre deslinda allí muy precisamente, por un lado, el interés individual, y por otro, la causa pública, así como diferencia la Revolución misma de los hombres que la actúan. Con ello, el argumento se posiciona en el plano de la objetividad histórica y en ese punto mismo se vuelve irrefutable. Por un lado, su propio discurso niega cualquier relación con sus intereses individuales; pero, por otro, la lucha misma de esos intereses particulares (“las tormentas de las discusiones

---

41. De allí, por ejemplo, su propuesta de “un doble dique contra la ambición de los representantes”: la no reelectibilidad y la no promoción a otros cargos; véase, Robespierre (1910, 37-38), “Réponse de Robespierre aux discours de MM. Brissot et de Gaudet”.

políticas”) es parte de un proceso objetivo que los trasciende y es una rémora que procede de la época anterior: esos intereses egoístas, esas pasiones particulares no son más que “pusilanimidad, resto vergonzoso de nuestras antiguas costumbres” que la Revolución vino a terminar, un tipo de alienación política de la que los hombres se liberan en la nueva era abierta. Robespierre sitúa pues, su propio discurso político en el plano de las subjetividades alienadas por el egoísmo propio del Antiguo Régimen, pero se diferencia de ellas porque, a la vez, se inscribe en un tiempo de irresistibilidad objetiva.<sup>42</sup> *Elevarse* “a la altura de las almas antiguas” designa metafóricamente esa estrategia política discursiva: ponerse en el plano de la objetividad aun cuando se trate sin dudas de un discurso situado con finalidades pragmáticas; en el caso de este discurso en particular, imponerse sobre el partido girondino, pero *más allá* de todas las facciones.

En el mismo sentido de un discurso que deniega sus intenciones pragmáticas, también es necesario observar que

---

42. Robespierre vuelve varias veces en sus discursos sobre esa diferencia histórica de épocas, sobre los “restos” subjetivos de una y la irresistibilidad objetiva de la otra, y la oposición de los intereses. Por ejemplo, en el discurso “Sur la Constitution”, del 10 de mayo de 1793: “He escuchado mucho hablar de anarquía desde la revolución del 14 de julio de 1789 y, sobre todo, después de la revolución del 10 de agosto de 1792; pero afirmo que no es la anarquía la enfermedad de los cuerpos políticos, sino el despotismo y la aristocracia. Considero, más allá de lo que se haya dicho, que sólo a partir de *esta época* tan calumniada hemos tenido un *comienzo* de leyes y de gobierno, a pesar de las perturbaciones que no son otra cosa que las últimas convulsiones de la realeza expirante, y de la lucha de un gobierno infiel, contra la igualdad [...]. Nunca los males de la sociedad vienen del pueblo sino del gobierno. [...] *El interés del pueblo es el bien público; el interés del hombre en su lugar, es un interés privado*”. M. Robespierre [1792-1793, 495-496]. Mis énfasis.

esa asunción total de la cosa pública en sí mismo no deja de señalar la paradoja de un representante *que no representa*, cuando éste busca asimilarse al pueblo mismo del que no obstante es su mandatario. En esa paradoja hay por lo menos dos aspectos: uno, en ella es posible leer la radicalización (en su propia persona) de la advertencia rousseauiana respecto del peligro de las imposiciones de los intereses egoístas, y sobre todo el saber histórico de la diferencia de las épocas, que hace compleja para Robespierre la realización de la democracia directa planteada en el *Contrat Social*. Aun cuando defiende explícitamente ese principio, puesto que solo una democracia no representativa —“absoluta”, como él la llama— haría posible la eliminación de la amenaza de las pasiones egoístas, Robespierre no dejó de señalar ciertas “restricciones”: tanto en el problema teórico y práctico de la democracia directa y la no representación, como en la institución del *tribunado*.<sup>43</sup>

---

43. En el discurso “Sur le projet de rassembler une armée de vingt-trois mille hommes à Paris”, publicado en el *Défenseur de la Constitution*, nº 5, de junio de 1792, Robespierre afirma: “Rousseau dijo que una nación deja de ser libre desde el momento en que nombró representantes. *Estoy lejos de adoptar este principio sin restricciones*”. Cf. M. Robespierre 1910a, 142. Del mismo modo, en el discurso “Sur la Constitution”, previamente citado, su crítica de la institución romana del *Tribunado*, por razones históricas: “No soy más partidario de la institución del *Tribunado*; *la historia no me enseñó a respetarla*. No confío la defensa de una causa tan grande a esos hombres débiles o corruptibles”; y, en el mismo discurso, la oposición a la democracia absoluta tanto como a la corrupción que implica la representación: “Reenvío el poder del *tribunado* a cada sección de la República francesa; es fácil de organizarla de *una manera igualmente alejada de las tormentas de la democracia absoluta* [como de] la pérvida tranquilidad del despotismo representativo”. Cf., M. Robespierre [1792-1793, 499-500]. Mis énfasis.

El otro aspecto de la paradoja de un representante que *no representa* porque él mismo es el pueblo, admite también que sí haya representación política cuando el mandatario es virtuoso, en el sentido republicano, es decir cuando niega en sí mismo el interés propio a favor del interés general.<sup>44</sup> La paradoja de la (no) representación implica pues un saber histórico y una idea de virtud.

Hay entonces en el jefe jacobino una modalidad del pensamiento histórico que no es propia de Rousseau, si bien no deja de enmarcarse en la epistemología de la historia natural así como en la idea ilustrada de progreso, en las que inscribe el acontecimiento revolucionario. Robespierre concibe el cambio histórico a la vez como una necesidad en el orden natural de los cambios políticos (la revolución en el sentido premoderno, como ciclo de decadencia y renovación) y también como un proceso forjado por la voluntad, los actos y las decisiones racionales de los individuos y, aun así, objetivamente orientado hacia el futuro de su cumplimiento progresivo. Ambos aspectos, en parte, están en el pensamiento de Rousseau: por un lado, en el *Essai sur l'origine des langues* y también en el Segundo Discurso, el pasaje del estado de naturaleza al estado de sociedad tiene lugar por causas naturales,

---

44. Así lo observó Julien Jaume (1991, 71-72): “En tanto que perspectiva crítica la tesis de Rousseau sobre el carácter indelegable de la soberanía sirve para criticar al personal actualmente gobernante. ¿Pero es la institución misma la que se rechaza? Varias veces Robespierre, Saint-Just y varios líderes dieron a entender que, *si los representantes fueran hombres virtuosos, el mecanismo representativo sería admisible.* [...] De hecho, la perspectiva que sustituye la problemática propiamente rousseauiana es que *la virtud constituye el fundamento de legitimidad que debe reemplazar la legitimidad puramente formal dada por la elección.*” El primer subrayado es del autor; los últimos, me corresponden.

dependientes de un orden providencial no humano.<sup>45</sup> Por otro, en el *Contrat Social*, la suscripción de los individuos al contrato es voluntaria y libre pero ella tiene lugar no en la historia ni en el orden natural o providencial sino en el campo teórico de un tratado de filosofía política que no se fundamenta en hechos positivos. Robespierre, en cambio, concibe en el plano de la historia los principios teóricos del *Contrat* y, al mismo tiempo, interpreta los hechos políticos de la coyuntura revolucionaria según esos mismos principios, que no están basados en casos históricos. Con esa lectura —también sostenida en las interpretaciones que habilita la edición conjunta durante la Revolución entre dos textos metodológicamente incompatibles: el *Contrat Social* y el texto sobre Polonia, como vimos—, Robespierre historiza la teoría deductiva rousseauiana porque lee totalizando conceptualmente los textos.

### ***Hermenéutica de la acción política***

Aun cuando por su pensamiento histórico Robespierre señale la dificultad pragmática de aplicación de los conceptos de la teoría política rousseauiana en la coyuntura de los eventos del proceso de la Revolución, su lectura de conjunto, que no desvincula la vida (autobiográfica) de la teoría (como sí lo hacen las posiciones aristocrática y girondina), hace del

---

45. Véase sobre todo la descripción de ese pasaje de la naturaleza a la sociedad que Rousseau hace con la figura retórica de la hipotiposis: “Aquel que quiso que el hombre fuera sociable, tocó con el dedo el eje del globo y lo inclinó sobre el eje del universo...”, en el *Essai sur l'origine des langues*, en el mismo capítulo IX en que se ocupa de ese pasaje. Rousseau 1995, 401. Véase también el estudio de Ourida Mostefai (1991, 57) y mi análisis de ese pasaje, Rousseau 2015, XXXII-XLIII.

texto rousseauiano una hermenéutica de la acción política. Como todos los lectores de Rousseau, antes y durante el período revolucionario, Robespierre lee fragmentando y desestructurando los textos, traduciéndolos a un presente político inconmensurable con ellos. En esa lectura de conjunto, pero aun así fragmentaria, el jefe jacobino articula un esquema textual hermenéutico para la propia comprensión de su presente político. La *transfiguración* revolucionaria de Rousseau no sólo se opera por esa desestructuración y esa traducción al lenguaje político de la Revolución, sino incluso por esa transformación jacobina, llevada a cabo por Robespierre, que vuelve la posición del individuo Rousseau en el campo político e intelectual de mediados de siglo XVIII un *antecedente* de las posiciones de las facciones en el campo revolucionario.

Robespierre sitúa su política de oposición a las facciones, —además de la estrategia discursiva de la (no) representación— ubicándose en un campo que entiende como continuidad de la querrela de Rousseau con los *philosophes*. En esto, el enfrentamiento del filósofo ginebrino con los enciclopedistas no habría respondido a los intereses personales enfrentados o a los desencuentros motivados por razones no necesariamente públicas, como puede leerse en las *Confessions*, sino a un estado de cosas *politicizado posrevolucionariamente*, concebido como parte del proceso objetivo de la Revolución. Para Robespierre, esa querrela no se ha agotado con la muerte del filósofo, sino que continúa en el presente revolucionario —con otros actores, en el plano estatal y no ya de la vida privada— configurando la oposición entre la Gironda y Condorcet, por un lado, y los jacobinos, por el otro: los girondinos constituyen, para el jefe jacobino, una “secta” como la de los enciclopedistas; como estos, los girondinos

están vinculados a la aristocracia y son seducidos por las riquezas y los cargos. Así los describe Robespierre en el discurso del 25 de abril de 1792:

Si los académicos y los geómetras que el señor Brissot nos propone como modelos, combatieron y ridiculizaron a los sacerdotes, *no cortejaron menos a los grandes y no adoraron menos a los reyes, de los que obtuvieron un buen partido, y quien sabe con qué encarnizamiento persiguieron la virtud y el genio de la libertad en la persona de ese Jean-Jacques* cuya imagen sagrada percibo *aquí*, de ese verdadero filósofo, el único que, según mi opinión, mereció entre todos los hombres célebres de ese tiempo los honores públicos, prostituidos después por la intriga de charlatanes políticos y de héroes miserables.<sup>46</sup>

El deíctico (“cuya imagen sagrada percibo *aquí*”) hace referencia a un busto de Rousseau situado, en local del Club en que está profiriendo su discurso, al lado de uno de Helvétius, el filósofo materialista con quien Rousseau polemizó por su ateísmo y su reducción de toda espiritualidad a los sentidos.<sup>47</sup> Meses después, Robespierre hace romper el busto de Helvétius (Jaume, 1991, 66, n. 8), en un acto que ratifica la continuidad revolucionaria de la querrela. Pero importa observar que la impugnación de la corrupción cortesana de los brisotistas, aun en esas pocas líneas, opera por lo menos un triple movimiento: en primer lugar, se impugna *desde* la persecución

---

46. Discurso del 28 de abril de 1792, en respuesta al discurso de Brissot, del 25 de abril del mismo año en el que éste elogiaba a Condorcet y a los Enciclopedistas. Publicado en *Défenseur de la Constitution*, nº 1, diario editado por Robespierre. Citado por Julien Jaume (1991), artículo que sigo aquí en algunos puntos.

47. Véase las *Notes sur de De l'Esprit d'Hévetius* (J.-J. Rousseau, 1969)

“encarnizada” que su partido —el partido de los enciclopedistas en continuidad con Brisot— infligió a la “persona” de Rousseau, según el relato que éste hizo pormenorizadamente de esa persecución en su autobiografía; y a la vez, en segundo lugar, el mismo discurso quita legitimidad a la reivindicación de Rousseau que hicieron los girondinos: los “hombres públicos” al filósofo han sido “prostituidos” por aquellos que aun habiéndolo perseguido en el pasado se reconocen sin embargo hoy en él.<sup>48</sup>

Por último, en tercer lugar, el discurso también impugna el ateísmo (los enciclopedistas “combatieron y ridiculizaron a los sacerdotes”) y esa acusación ocurre precisamente en el contexto de un proceso de descristianización que, para el jefe jacobino, es preciso detener por razones que no dejan de ser rousseaunianas, en la circunstancia política de guerra civil: el ateísmo produce individuos indiferentes, impiadosos; fundamenta un escepticismo disolvente del lazo social; hace imposible, pues, el contrato que, por el contrario, produce ciudadanos que comparten un interés general y no individuos que persiguen su interés particular. En consecuencia, la crítica al partido brisotista articula a la vez la política (contra el proyecto monárquico constitucionalista), la moral (perseguir encarnizadamente a un solitario inocente es objetado en términos

---

48. Para una lectura de las diferencias entre los girondinos y la filosofía de Rousseau, véase Jean-Pierre Gros (2004, s/p.): “El rousseaunismo de los girondinos está en parte vaciado de su contenido democrático. Brissot o Mme Roland no comparten en absoluto las opiniones de Rousseau sobre la propiedad, la igualdad social, el comercio o el rol del Estado. Jean-Jacques, al menos durante cierto tiempo, sirve de propaganda a los conservadores, alimenta el discurso reaccionario que se complace en denunciar el cambio radical y valoriza al ‘verdadero’ Rousseau traicionado por la Revolución Francesa, defensor del orden y de la monarquía.”



morales) y la religión (crítica del ateísmo), y define para sí un Rousseau propio —frente al Rousseau “prostituido” por los girondinos— es decir, un Rousseau *jacobino*.

Esa misma concepción del proceso revolucionario como un devenir histórico objetivo y al mismo tiempo históricamente atado al Antiguo Régimen que no puede dejar atrás, esa misma idea de una Revolución realizada por las mismas manos esclavas que buscan su libertad (“Hemos elevado el templo de la libertad con manos todavía marchitas con las cadenas del despotismo”),<sup>49</sup> demuestra el saber denegado de que no ha habido tanto un grado cero de la historia como una continuidad insidiosa, que las épocas incluso históricamente inconmensurables están profundamente imbricadas y que por ello el pasado vuelve de modo constante en la persona misma de los revolucionarios, en la forma de las pasiones egoístas que se demuestran inerradicables. El problema del proceso objetivo de la Revolución, para Robespierre, son los revolucionarios mismos que la llevan a cabo, porque en ellos permanece arraigado ese “resto vergonzoso” de las costumbres inveteradas de la era monárquica. ¿Cómo entonces alcanzar la libertad si en cada individuo incluso revolucionario se oculta y resiste un interés que la amenaza? Se trata de una aporía que Robespierre no dejó de comprender: la Revolución es menos una ruptura definitiva con el pasado monárquico que un corte que todavía es preciso terminar de realizar, o que no parece acabar de ejecutarse. Aun cuando leyera sus principios para interpretar los hechos políticos coyunturales, el jefe jacobino no dejó de enfrentarse con el problema de las condiciones *ex nihilo*

---

49. Citado por Patrice Guerniffey 1992, 263.

del contrato rousseauiano: aquello que para la lectura aristocrática constituía una aberración impracticable (en *Madame de Staël*) —esto es, la realización misma del contrato justo y la formación de la voluntad general— que no se basaba en ningún ejemplo histórico, en Robespierre se vuelve una cuestión crucial: ¿cómo adecuar la realidad política de una revolución, que arrastra en los propios individuos que la realizan las condiciones morales de la servidumbre, con la idea de una voluntad general que es radicalmente inalienable, irrepresentable? Como señaló Patrice Gueniffey, toda la política de Robespierre se sitúa en el *intervalo* entre las dos épocas que se percibe como de irresolución “infinita” (Gueniffey, 263).<sup>50</sup> Y como el mismo historiador sugiere en esas líneas, en ese saber aporético de un proceso objetivo y progresivo detenido y perturbado por los intereses subjetivos, se aloja la última estrategia política de Robespierre con su doble aspecto: el culto del Ser Supremo y el Terror, dos medidas estatales revolucionarias que se ejecutan al mismo tiempo, para combatir, por un lado, el ateísmo ilustrado que descompromete y, por otro, para terminar definitivamente con los remanentes de ese pasado de servidumbre inscriptos en cada cuerpo.

---

50. “Robespierre se sitúa precisamente en el intervalo en que el recuerdo de lo que está perdido llena aún el presente. Es necesario arrancar la Revolución al pasado, elevando ‘incesantemente al pueblo a la altura de sus derechos y de sus destinos,’ o, lo que viene a ser lo mismo, amputándolo de todo lo que lo atrae hacia abajo, hacia los ‘abismos fangosos’ [...]. El intervalo de la necesaria regeneración se estira aquí hacia el infinito y Robespierre no oculta que será necesario luchar incesantemente contra ‘los intrigantes que buscan reemplazar a otros intrigantes.’ Cada depuración anuncia nuevas proscripciones.” (Gueniffey, 263)

## Bibliografía

- BROU, Jean (1970). "Le rousseauisme, idéologie de substitution", en AAVV, *Romans et lumières au XVIIIe siècle*, Centre d'études et de recherches marxistes, éd. Sociales.
- BLUM, Carol (1986). *Rousseau and the Republic of Virtue. The Language of Politics in the French Revolution*, Itaca, Cornell University Press.
- BURKE, Edmund (1791), *A Letter to a Member of the National Assembly, in Answer to his Book on French Affairs*, París-Londres, J. Dodsley, Paul-Mall.
- DE MAISTRE [1795]. Joseph. Joseph de Maistre, *De l'état de nature ou Examen d'un écrit de J.-J. Rousseau sur l'inégalité des conditions parmi les hommes*. Reeditado en De Maistre (2008). *Contre Rousseau. De l'état de nature*, Paris, Fayard.
- DORIGNY, Marcel (1978), "Les Girondins et Jean-Jacques Rousseau", *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 234, n° 234.
- FOUCAULT, Michel (2010), *Nacimiento de la biopolítica, Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Buenos Aires, FCE.
- GROS, Jean-Pierre (2004). "Jean-Jacques Rousseau". *Annales historiques de la Révolution française*, 337. <http://ahrf.revues.org/1548>
- GUENIFFEY, Patrice (1992) "Robespierre", en Francois Furet, Mona Ozouf (eds.) *Dictionnaire critique de la Révolution Française. Acteurs*, París, Flammarion.
- JAUME, Julien (1991). "Le jacobinisme et Jean-Jacques Rousseau: influence ou mode de légitimation?", en Jean Roy (ed.) *Jean-Jacques Rousseau et la Révolution. Actes du colloque de Montréal* (mayo de 1989), *Pensée libre*, n° 3, Ottawa.
- KAPP, V. (1991), "Madame Roland ou l'autothématisation comme moyen de combat dans la France révolutionnaire", en G. T. Harris y P. M. Wetherill, *Littératures et Révolutions en France*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

- KENNEDY, Rosanne Terese (2012). *Rousseau in Drag. Deconstructing Gender*, New York, Pallgrave Macmillan.
- KNEE, Philip (1989) "La question de l'appartenance: Montesquieu, Rousseau et la Révolution Française". *Canadian Journal of Political Science*, XXII: 2.
- KOSELLECK, Reinhart, *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, Madrid, Trotta, Universidad autónoma de Madrid, 2007.
- MAY, Gita (1974). *De Jean-Jacques Rousseau à Madame Roland. Essai sur la sensibilité preromantique et révolutionnaire*, Ginebra, Droz.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1791). *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Paris, Buisson.
- MOSTEFAI Ourida (1991). "L'idée de Révolution dans le second Discours de Jean-Jacques Rousseau", en Jean Roy (ed.), *Jean-Jacques Rousseau et la Révolution/Jean-Jacques Rousseau and the Revolution, Actes du colloque de Montréal* (mayo de 1989). Ottawa: Pensée libre nº. 3.
- MONTESQUIEU, Louis Secondat, barón de (1984). *El espíritu de las leyes*. 2 vols. Buenos Aires, Hispamérica. Trad. M. Blázquez y P. de Vega.
- ROBESPIERRE, Maximilien (1910). "Dédicace à Jean-Jacques Rousseau", en *Oeuvres Complètes*, vol. I, *Robespierre à Arras*, Paris, Ernest Leroux, ed. Eugène Depez.
- \_\_\_\_\_ [1792-1793]. "Sur la constitution" en *Oeuvres Complètes*, IX, *Discours (4º partie)*. *Septembre de 1792- 27 Julliet 1793*. Ed. Marc Bouloiseau, Georges Lefebvre, Jean Dautry, Albert Soboul, Paris, Puf s/f.
- \_\_\_\_\_ (1910a). "Sur le projet de rassembler une armée de vingt-trois mille hommes à Paris", en *Oeuvres Complètes*, vol. IV, *Robespierre journaliste*, Paris, Ernest Leroux, ed. Eugène Depez.
- \_\_\_\_\_ (1867a). "Sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les fêtes nationales", *Oeuvres de Robespierre*, Paris, F. Cournol. Ed. A. Vermorel.

- \_\_\_\_\_ (1867b). “Sur le suffrage universel” *Oeuvres de Robespierre*, Paris, F. Cournol. Ed. A. Vermorel.
- ROLAND, Mme., *Mémoires particulières* (1827) [1795], 2 vols. Paris, Badouin Frères.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959). *Les Confessions*, en *Oeuvres Complètes*, I, Paris, Pléiade, Gallimard. Ed. M. Raymond, B. Gagnebin.
- \_\_\_\_\_ (1959b). *Rousseau juge de Jean-Jacques*, en *Oeuvres Complètes*, I, Paris, Pléiade, Gallimard. Ed. M. Raymond, B. Gagnebin.
- \_\_\_\_\_ (1964a) *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, en *Oeuvres Complètes*, III, Paris, Pléiade, Gallimard. Ed. M. Raymond, B. Gagnebin.
- \_\_\_\_\_ (1964b). *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, en *Oeuvres Complètes*, II, Paris, Pléiade, Gallimard. Ed. M. Raymond, B. Gagnebin.
- \_\_\_\_\_ (1964c) *Le Contrat Social*, en *Oeuvres Complètes*, III, Paris, Pléiade, Gallimard. Ed. M. Raymond, B. Gagnebin.
- \_\_\_\_\_ (1969). *Notes sur De l'Esprit de Helvétius*, en *Oeuvres Complètes*, IV, Paris, Pléiade, Gallimard. Ed. M. Raymond, B. Gagnebin.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Essai sur l'origine des langues*, en *Oeuvres Complètes*, V, Paris, Pléiade, Gallimard. Ed. M. Raymond, B. Gagnebin.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Buenos Aires, Colihue. Ed. Emilio Bernini.
- SZYMANEK, Brigitte (1996), “French Women Revolutionary Writings: Madame Roland or the Pleasure of the Mask”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 15, n° 1.
- SPECTOR, Céline (2013), “Honneur”, en *Dictionnaire Montesquieu*. <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376474900/fr/>.
- STAËL, Madame de (1871) [1788], *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Firmin Didot Frères.

- TATIN Gourier, Jean-Jacques (1989). *Le Contrat Social en question. Échos et interprétations du Contrat Social de 1762 à la Révolution*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- WALKER, Lesley, H. (2002), "When Girls Read Rousseau: The Case of Madame Roland", *The Eighteenth Century*, vol. 43, n° 2.
- WHATMORE, Richard, Livesey, James (2000), "Étienne Clavière, Jacques-Pierre Brissot et les fondations intellectuelles de la politique des girondins", *Annales historiques de la Révolution française*, 321, julio-septiembre.



## 6. Perspectivas sobre la Revolución en el *Hyperion* de Hölderlin

MARTÍN RODRIGUEZ BAIGORRIA

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

El vínculo de Hölderlin con la Revolución ha sido abordado desde diversos puntos de vista. Los interrogantes siguen siendo múltiples: ¿era Hölderlin un simpatizante jacobino o sus posturas ideológicas se hallaban más cerca de los girondinos? ¿Cuál era su compromiso con las acciones de los revolucionarios alemanes? Haciendo un breve paréntesis, proponemos dejar de lado la discusión sobre las adscripciones directas a las facciones políticas imperantes en Francia (Prignitz 1975: 187-190; Bertaux 1992) para proponer una perspectiva diferente ya que, desde el punto de vista de los autores de la época, el debate sobre la Revolución se hallaba ante todo tamizado por un conjunto particular de discusiones políticas y culturales previamente existentes en la Alemania de fines del XVIII. Todas ellas tenían un peso decisivo en los significados atribuidos por los escritores ilustrados y románticos al proceso revolucionario. Las opiniones políticas muchas veces ambivalentes de Hölderlin deben ser vistas desde esta perspectiva. Se trata de oscilaciones que incluso, podríamos afirmar, aparecen conscientemente dramatizadas dentro de su propia obra.

Tomemos para ello una escena paradigmática de la novela *Hiperión* (1795-1799), escrita en plena época revolucionaria.



Nuestra tesis es sencilla: a partir de la discusión en torno a la función del Estado suscitada entre el protagonista de la novela, Hiperión, y su compañero de armas, Alabanda, pueden reconstruirse dos modos de sociabilidad contradictorios, presentes en la génesis de la burguesía como actor social de influencia. Partiendo de una serie de leitmotivs característicos de su programa poético, Hölderlin recurrirá a las modulaciones de la retórica entusiasta para enfatizar, con diversos grados de énfasis, las diferencias existentes entre ambos programas.

Abordemos esta discusión tal como ella aparece escenificada dentro de la propia acción narrativa: tras el descubrimiento de las hazañas del pasado griego a través de su maestro Adamas, Hiperión conocerá a Alabanda, con quien compartirá sus primeros anhelos utópico-emancipadores. Sus diferencias políticas conducen sin embargo al distanciamiento entre ambos, hecho que provocará a su vez una profunda crisis en el protagonista de la novela. En dicha discusión, el “Estado” aún defendido por Alabanda como condición necesaria del proyecto emancipatorio se veía abiertamente impugnado por Hiperión a favor de otro modelo de sociabilidad. Hiperión intentaba entonces zanjar sus diferencias con Alabanda recurriendo a un discurso inflamado de retórica apocalíptica:

¡Oh lluvia del cielo! ¡Oh Entusiasmo! Tú nos traerás de nuevo la primavera de los pueblos. Tú no puedes ser encomendada por el Estado. Pero si él no te lo impide, entonces deberás venir. (...) ¿Me preguntas cuando llegarás? Cuando la preferida del tiempo, la más joven, la más hermosa hija del tiempo, la nueva Iglesia, surja de entre esas formas manchadas y viejas, cuando el despertar del sentimiento de lo divino devuelva al hombre su divinidad

y a su pecho la hermosa juventud, cuando... no puedo anunciarlo, pues apenas lo presiento, pero es seguro que llegará, seguro. (...) ¡Entonces seremos; entonces habre-mos encontrado el elemento de los espíritus!" (Hölderlin 1998: 46-47)

Este es el modo cómo Hiperión interpretaba el ideal de comunidad entusiasta aludido anteriormente por Alabanda. No deja de ser significativo que la "lluvia del cielo" sea identificada con el "entusiasmo" ("*Begeisterung*"), el cual aparece presentado como la condición de posibilidad presupuesta por dicho acontecimiento apocalíptico. Mediante este discurso profético Hiperión retomaba el mito de la palingenesia (la regeneración cíclica de la naturaleza), un leitmotiv clave de la época revolucionaria.<sup>1</sup> La cuestión del rejuvenecimiento y la renovación como parte de un proceso natural inmanente aparece aludido numerosas veces a lo largo de la novela. Hölderlin conocía en particular el escrito de Herder *Tithon und Aurora* (1792), en el cual se abogaba por un rejuvenecimiento del tiempo histórico basado en el principio de una evolución progresiva y no del cambio revolucionario: "no una revolución, sino una evolución feliz de las fuerzas que dormitan y rejuvenecen de nuevo en nosotros" (Herder, 1877: 16, 222).

---

1. Junto a Herder, otros escritores de la época como Lavater, Jean Paul, o Charles Bonnet harán también un uso célebre del concepto. Esta concepción del tiempo ya había sido previamente familiar al pietismo, a partir del tema central de la *Wiedergeburt* o "renacimiento espiritual". En el caso de Hölderlin, además del borrador explícitamente titulado "*Palingenesie*" (1792), el tema aparecerá también aludido en los poemas *Die Verjüngung*, *Des Morgens* y *Abendphantasie* (Beißner 1959: 52-58, Mieth 2007: 128). Ver también el fragmento histórico-filosófico "*Das Werden im Vergehen*" (StA IV 282-287. En la edición de Sattler: "*Das untergehende Vaterland...*" FHA 114).

A primera vista, el protagonista pareciera re-inscribir así su profecía apocalíptico-revolucionaria dentro de la temporalidad cíclico-progresiva característica del mundo griego (Löwith 2007: 13-34). Sin embargo, este resurgir de lo nuevo a partir de lo viejo dejaba entrever una serie de nítidos acentos apocalípticos: con el advenimiento de la “nueva iglesia” se da el retorno de una humanidad rejuvenecida, la cual resurgirá de sus “mancilladas y envejecidas formas” (“*befleckten veralteten Formen*”). La palingenesia apocalíptico-revolucionaria aparece teñida así de un lenguaje religioso, similar al discurso homilético corriente en aquellos tiempos (“La muerte es un mensaje de vida”).<sup>2</sup> Dada su formación originaria como párroco, no es extraño que Hölderlin se hallara bien familiarizado con estas referencias religiosas.

Nos hallamos así ante el lenguaje utópico-escatológico de la “restauración de todas las cosas” (“*apokatastatis panton*”,

---

2. Se trata de una referencia paulina citada profusamente en los sermones de la época. Así, por ejemplo, el neólogo F.S.G Sack, en su escrito *Ueber die Auferstehung* (1778): “(...) ella es aún más muerte para no-sotros - es el heraldo de dios, que nos convoca a nuestro verdadero hogar; es el sueño más dulce tras las fatigas de una peregrinación a menudo ardua (...) Pablo no tuvo seguramente en mente nada terrible, ya que él mismo escribe en nuestro libro: [el camino] está sembrado. Un sentimiento amoroso de primavera hubo en su alma; ya se había sembrado”. (Nótese la referencia a “la primavera”. Citado por Pockrandt, Mark: *Biblische Aufklärung*. Berlin: de Gruyter, 2003, p. 716). Otro ejemplo puede encontrarse en el tercer volumen de la antología *Christliche Reden in der Schweiz*, de Herenäus Had: “La muerte no es para el creyente devoto ningún mensaje de muerte o néctar terrorífico, sino un mensaje amistoso del Dios sanador; la muerte no significa para él ninguna pérdida de la vida, sino la que piadosa habla con las palabras de Pablo: ‘Morir es beneficio, pues Cristo es mi vida’ y a través de la muerte del cuerpo llego a la casa del Señor, que es vida”. (*Christliche Reden in der Schweiz: Drittes Sieben: christliche Gelegenheits-Reden*. München: Lentner, 1816, p. 137).

“*Wiederbringung aller Dinge*”), doctrina fuertemente presente en la tradición del pietismo especulativo württemburgués. Su tema central era el anuncio de la llegada del “reino de Dios” o “reino de los mil años” tras el Juicio Final, como retorno a un estado original en el cual cada ser aún no se hallaba separado de Dios. La esperanza profética aparecía anunciada a través del restablecimiento de un orden nuevo, en el cual la llegada del “reino de Dios” al final de la historia congregaría a todos los seres en torno de un mismo poder reconciliador (“*Reich Gottes*”, Marcos 1, 15) (Schmidt 1990: 92).<sup>3</sup> Desde el punto de vista del contexto cultural de Hölderlin, el pietismo radical tuvo un papel crucial en la difusión de la doctrina a lo largo de los siglos XVII y XVIII. El énfasis de sus exegetas (Johann Arndt, el matrimonio Petersen) había radicado en el mensaje de armonía y tolerancia universal presente en la doctrina y en las comunidades cristianas primitivas, frente a la rigidez de la ortodoxia eclesiástica. En el caso del pietismo württemburgués, la doctrina fue adoptada como tema central por sus representantes más importantes; en particular, J. A. Bengel, F. Ch. Oetinger, P.H. Hahn, entre otros. Todos estos autores reivindicarían la cuestión de la esperanza escatológica como un aspecto central de la doctrina cristiana enriqueciéndolo, en el caso de Oetinger y Hahn, con influencias teosóficas y spinozistas (Groth 1984: 253-385).

Junto a estos motivos ecuménico-radicales, en el marco ficcional de la novela, este recurso a la imaginерía apocalíptica por parte de su protagonista obedecía además a otras

---

3. A través de sus primeros maestros (N. Köstlin, J.F. Klemm) y miembros eminentes del movimiento en Württemberg (Hahn), Hölderlin pudo haber conocido dicha doctrina de primera mano (Breimayer 2004: 98-138).

razones muy particulares: inherentemente asociado a la idea de “abreviación del tiempo” (Koselleck 2002: 190), los diversos grados de esta retórica *entusiasta* constituían, en las discusiones de la época, el índice a partir del cual se medía y juzgaba la exigencia de cambios revolucionarios. Se trata de una discusión entre la inercia (*Trägheit*) de las instituciones sociales de la época, frente a la exigencia revolucionaria de adoptar una actitud más urgente, a fin de introducir reformas efectivas en el corto plazo (Sheehan 1989: 211; Eke 1977: 35-46). Esta era precisamente la perezosa complacencia de la cual Hiperión anteriormente había acusado a los ciudadanos de Smirna durante su paso por dicha ciudad (StA III 19-23); y que Hölderlin por su parte no dejaba de reprochar a sus contemporáneos en su correspondencia (StA VI 92, 12-14).<sup>4</sup>

Al mismo tiempo, la nueva comunidad anunciada en el discurso de Hiperión aparecía invocada a partir del ideal de una “iglesia invisible” (“*unsichtbare Kirche*”). De origen luterano, esta fórmula era una divisa cosmopolita de la *Aufklärung*, utilizada también frecuentemente por agrupaciones masónicas como los Rosacruces y los *Illuminaten*. Emulando el motivo luterano (luego adoptado por el pietismo) de una comunidad ecuménica de creyentes, dichos grupos recurrían a este leitmotiv a la hora de invitar a la confraternización entre aquellos miembros de los grupos letrados, dispersos a raíz de la censura y los distintos lazos de dependencia impuestos por el Antiguo Régimen (Hardtwig 1997: 322). Dicho concepto

---

4. “Puedes creerme, me animo especialmente cuando pienso en las esperanzas dirigidas al próximo siglo, y en los jóvenes tullidos, filisteos, sin formación, pretenciosos, ignorantes y perezosos que se opongan a ello; de los cuales hay tantos, y que como tales cumplirán también su propio rol” (StA VI 131-132, 38-43).

constituía un nexo entre las antiguas formas de sociabilidad religiosa y las representaciones modernas de “sociedad civil” y “espacio público” propias de los intelectuales y escritores de la época romántica. En su escrito “¿Qué es el Espíritu del Tiempo?” (“*Was ist der Geist der Zeit?*”), de 1793, Herder sintetizaba esta concepción de manera paradigmática:

La lectura de lo antiguo y lo más reciente, la conversación y el comentario social de aquello acontecido y lo que sucede diariamente une (a los hombres cultos) unos a otros más sólidamente. Estos constituyen efectivamente una iglesia invisible, incluso aunque ninguna de estas personas haya escuchado la una de la otra. Eliminar este espíritu común de la Europa ilustrada (...) es imposible. Solo el espíritu puede luchar contra el espíritu”<sup>5</sup> (Herder 1881: 77).

Pero, como hemos sugerido, las significaciones del término no se agotaban en sus connotaciones cosmopolitas: se trataba de una concepción fuertemente enraizada en las variantes radicalizadas del pietismo; como es el caso (entre muchos otros) de la “*philadelphische Gemeinde*” [“Comunidad Filadelfia”] liderada por Zinzendorf, la cual se proponía unificar a todos los verdaderos creyentes separados por las divisiones confesionales (StA VI, 2; 762).<sup>6</sup> En sus “*Priväterklärungen*”

---

5. *Was ist der Geist der Zeit*, en *Sämtliche Werke*, hg., v. Bernhard Su-phan. V. 17 1881, p. 77.

6. Este modelo de comunidad invisible ejercerá una fuerte influencia en el pensamiento de la segunda mitad del XVIII. Así, por ejemplo, Herder en el escrito »Gespräch über eine unsichtbarsichtbare Gesellschaft«, incluido en las *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793), o Kant en ese mismo año en su escrito *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, en la cual la fórmula servirá para defender un modelo de comunidad moral de carácter racional y universal (StA 762-763).

[“Confesiones privadas”] Zinzendorf afirmaba: “La verdadera comunidad cristiana es invisible y se halla extendida por toda la tierra”. De igual modo, bajo la forma del antiguo ágape cristiano, comunidades como la de los *Inspirierten* ponían en escena el culto cristiano a través de una liturgia dirigida a recrear una sociabilidad espontánea y horizontal. En dos célebres *Bildungsroman* de la época —el *Anton Reiser* de Karl Philip Moritz y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe—, este tipo de comunitarismo religioso aparecía evocado desde distintas perspectivas, ya sea subrayando tanto sus consecuencias alienantes (en el *Reiser*) o, por el contrario, sus efectos artísticos supuestamente benéficos (en el *Meister*).

En el caso de Hölderlin, durante el período de composición de la novela, los contornos de este “comunitarismo entusiasta”<sup>7</sup> ya aparecían aludidos por el poeta en la carta del 9 de noviembre de 1795 a Johann Gottfried Ebel, no casualmente un decidido defensor de la revolución en Francia (StA VI 150):

Usted sabe que los espíritus tienen que comunicarse entre sí, en todo lugar en donde haya un aliento vivo, que hay que unirse a todo lo que no deba ser rechazado, para que de esa unión, de esa iglesia invisible en lucha, salga el gran hijo de la época, amanezca el día de los días, al que el hombre de mi corazón (un apóstol a los que sus

---

7. Utilizamos la expresión “comunitarismo” para caracterizar las implicancias políticas implícitas o explícitas, inherentes a este modelo de sociabilidad religiosa. Nos guiamos aquí por autores de la filosofía política contemporánea que, en el contexto de la modernidad política, han localizado las raíces históricas del comunitarismo en las transformaciones culturales introducidas por los movimientos confesionales. Ver para ello Walzer 1982: 232-267; y Taylor 2004: 258.

actuales adoradores comprenden tan poco como a ellos mismos) denomina el futuro del Señor.<sup>8</sup>

El apóstol al que aquí Hölderlin se refiere es Pablo, en cuyas epístolas abundan las referencias a la “segunda llegada del Señor” o parusía (Pablo 1, Tesalonienses 4, 15).<sup>9</sup> Esta última se concibe entonces explícitamente como vinculación de signo escatológico e interpersonal y, a la vez, como una reconciliación ecuménica de tipo pneumatológico, presentada a partir del ideal de una “iglesia invisible”, similar a la unión del espíritu santo. Una vez más nos encontramos aquí con el anuncio de una futura “iglesia” como “hija del tiempo”. Tanto Hegel, Schelling y Hölderlin recurrían asiduamente a este tipo de imagen a la hora de compartir sus esperanzas emancipatorias. Así, por ejemplo, en la carta de Hegel a Schelling del 10 de enero de 1795: “El reino de Dios se aproxima y mejor que no nos quedemos cruzados de brazos. Razón y Libertad sigue siendo nuestra divisa y nuestro punto de unión la iglesia invisible”.<sup>10</sup> Nótese aquí una vez más cómo, para el joven filósofo, el llamado a la acción se hallaba explícitamente asociado a la experiencia de la aceleración histórica.

Por lo que, en un contexto de aguda crispación ideológica (Koselleck 1973: 132-157), la retórica de la “iglesia invisible” servía entonces para invocar un modelo de comunidad

---

8. StA VI 184, 48-52.

9. En una carta inmediatamente posterior (25 de noviembre de 1795) del poeta a Hegel, el primero sugiere la posibilidad de una paráfrasis de las cartas de Pablo: “He pensado que una paráfrasis de las cartas paulinas siguiendo tu idea bien valdría la pena”. Hölderlin y Hegel retoman también aquí un hábito exegético privilegiado por los autores pertenecientes al pietismo y particularmente frecuentado por la variante especulativa württemberguesa.

10. Hegel 1968: 261.



político-religiosa capaz de superar las rígidas desigualdades impuestas por el absolutismo y la ortodoxia protestante.<sup>11</sup> Al remitirse a esta fórmula, los intelectuales de la época revolucionaria retomaban la misión fallida del “*entusiasta fanático*” (*Schwärmer*); es decir, emprender la tarea de la reunificación cultural, más allá de las viejas divisiones político-confesionales surgidas tras la Reforma.<sup>12</sup> Del mismo modo, como podrá verse más adelante en la novela, con su participación en las luchas de independencia griegas, Hiperión sería el personaje encargado de anunciar ante las milicias helenas el advenimiento inminente del *kairos* emancipatorio.

Todos los temores de la Ilustración se hallan así confirmados en la alocución de Hiperión: inspirándose en el pietismo

---

11. Según Strauß: “Hasta aquel momento, existía como iglesia invisible, una comunidad secreta sólo conocida por Dios; ese era el vínculo al cual Hölderlin y sus amigos sentían pertenecer”. (Strauß 1933: 379).

12. Entendido casi siempre como “delirio fanático”, dicho vocablo había sido originariamente acuñado por Lutero para condenar aquellas tendencias místico-radicales del “ala izquierda” de la Reforma (Münzter, Zwingli). Durante el siglo XVIII, los ilustrados alemanes se apropiaron del aspecto polémico-peyorativo del término con el fin de estigmatizar las manifestaciones culturales extrañas al modelo de racionalidad defendido por la *Aufklärung* (Hinske 1988). Para estos autores, la *Schwärmerei* conllevaba el riesgo inminente de recaer en las alucinaciones lingüísticas frecuentemente cultivadas por las sectas pietistas radicalizadas (Schneider 1995); siendo así alentado, según la óptica ilustrada, un retroceso hacia particularismos religiosos opuestos a los ideales seculares de progreso universal (Kemper 1997). Por lo que, en este marco de juicios y prevenciones, desde Klopstock hasta Hölderlin, pasando por los autores del *Göttingerhain* (Stolberg, Hölty, Voß) y el *Sturm und Drang* (Goethe, Hamman, Herder), las poéticas entusiastas se debatirán constantemente entre su legitimación a través de la teoría estético-filosófica de lo sublime (Burke, Lessing, Kant) y la defensa constante ante las acusaciones de *Schwärmerei* corrientes en el ámbito de la opinión ilustrada (Nicolai, Biester, Garve, Wieland. Ver Schings 1977).

radical y las expectativas revolucionarias de la época de Tübingen, el “entusiasmo” del fanático religioso aparece aquí como el depositario explícito y privilegiado de la esperanza escatológica; de manera tal que, en lugar de un proceso paulatino de maduración racional, era dicho sentimiento extático el encargado de traer a Alemania la “primavera de los pueblos” (*“Frühling der Völker”*).

“¡Delirante!” (*“Schwärmer”*, StA III 32, 7): no era extraño entonces que, ante el discurso encendido de Hiperión, Alabanda también recurriera a este epíteto. Como ya había venido sugiriendo, su programa político poseía un carácter mucho menos ecuménico: la furia revolucionaria debía caer sobre aquellos pueblos donde primaba la “farsa” y la “superstición”, en la medida en que ellos eran un obstáculo para la realización de su programa emancipatorio. El discurso de Alabanda revelará sus verdaderas implicancias político-ideológicas con la entrada en escena de la secta revolucionaria, *“La liga de Nemesis”*. A través de estos últimos, quedaba claro entonces que, desde la perspectiva de este último personaje, el avance del proyecto emancipador exigía el primado de la “acción” por encima de todo.

La caracterización del grupo es a todas luces grotesca. Se trata de personajes carentes de vida, inexpresivos y físicamente demacrados. En este sentido, la degradación física de los personajes permite entrever la constitución enfermiza de la “melancolía adusta”, aquel trastorno asociado al profetismo *entusiasta*, abordado de múltiples maneras por los patólogos y psicólogos de la época (Schings 1977: 64). Así, los tres han sufrido hasta el extremo sentimientos ambivalentes y contradictorios, víctimas de una intensa excitación, devenida luego en un estado de profunda desolación física. Y, si

bien cada uno conciliaba de distintas maneras esas “secretas contradicciones” (“*geheimer Widerspruch*”), la impresión resultante era la recaída en el mutismo, la rigidez y el agotamiento.

Este estado anémico se hallaba a su vez asociado al discurso de los miembros de la Liga. A lo largo de esta escena, la prédica introductoria de sus miembros reproducía en varios puntos los topos a través de los cuales las corrientes masónicas habían adquirido renombre durante la época. Según estos, la acción revolucionaria no precisaba ser transmitida porque, de modo indirecto, los más diversos miembros del mundo social (“los tontos y los listos, los simples y sabios, los hombres de vicio y los virtuosos”, etc.) se hallan ya, aunque no lo sepan, al servicio del proyecto de la Liga. Tal como ya había dejado entrever Alabanda, se trata ante todo de la imposición de la acción lógico-racional en el curso del acontecer histórico, sin necesidad de recurrir a ninguna clase de demostración o pedagogía previa, al ser ya sus fundamentos evidentes para aquellos que han adherido previamente al programa. La realización inevitable de este programa revolucionario volvía de hecho prescindibles a todos aquellos que no han podido comprenderlo previamente y, en virtud de ello, merecían ser extirpados de cuajo. Ellos eran los “ayudantes ciegos” (“*blinden Gehülffen*”) de entre los cuales solo un pequeño grupo será seleccionado para ser promovidos a la clase de “colaborador vidente” (“*sehenden Gehülffen*”). Por lo que, en este contexto discursivo, dadas sus evidentes resonancias conspirativas, la referencia a una “nueva Iglesia” por parte de Hiperión bien puede ser leída como un guiño retórico hacia la ideología masónica de Alabanda.

Hölderlin ponía así en escena aquí otro modo de sociabilidad característico de la época en torno al cual ya habían surgido fuertes debates antes de 1789 y que, con la llegada de la Revolución, adquirirá un carácter cada vez más revulsivo y polémico para los alemanes. Tanto en Tübingen como en Jena, o más tarde durante su estadía en Hömburg, el mundo social del poeta se hallaba atravesado por este clima de sospechas y acusaciones generalizado; precisamente aquel estado de cosas respecto del cual Schiller proponía tomar distancia en el primer número de su revista *Die Hören*. Gracias a su amistad con el simpatizante jacobino Isaac von Sinclair, podemos suponer a la vez que Hölderlin tenía cierta familiaridad, si bien indirecta, con los rasgos fundamentales del movimiento.<sup>13</sup> Sinclair era miembro de los “*Schwärzen Brüder*” [“Hermanos Negros”] y participaba activamente en los tumultos de 1795 que luego conducirían a su salida de la ciudad. La organización interna de dicha orden se caracterizaba por una tiranía de los adeptos ya “iniciados” sobre los profanos; diferencia que tal como hemos visto también aparecía plasmada en el discurso de la “Liga de Nemesis”. Al mismo tiempo, durante su estadía en Jena tanto Hölderlin como Sinclair mantuvieron

---

13. El *Dichterbund* (“circulo poético”) conformado por Hölderlin junto a sus amigos Neuffer y Magenau poseía varias similitudes con el ceremonial secreto de la masonería. Sin embargo, las conexiones no se agotan allí. Además de los miembros del club republicano creado en el interior del *Stift*, otras individualidades allegadas al poeta también pertenecían activamente a los círculos sociales de la masonería: Christian Friedrich Schubart y su hijo Ludwig Albrecht, G. F. Stäudlin, C. I. Diez, F. W. Jung, J. G. Miller. Hölderlin también había conocido de primera mano los escritos de su maestro en Tübingen Johann Friedrich Lebrecht, cuyo jesuitismo era frecuentemente vinculado a la influencia masónica. Ver para esto Graßl 1971: 137-161.

contactos con la “*Gesellschaft der Freien Männer*” [“Sociedad de los Hombres Libres”], una sociedad que pretendía diferenciar el “falso” del “verdadero” iluminismo mediante una “filosofía de los libres y fuertes”; no casualmente, un programa que coincidía con la filosofía de la acción subjetiva con la cual Fichte buscaba provocar al mundo universitario en el convulso verano del ‘94. Mediante la ayuda de dicha sociedad, Fichte intentaría en vano influir con su filosofía sobre las logias estudiantiles a las que tuvo que enfrentarse durante sus primeros tiempos en Jena (Graßl 1971: 151-153). De este modo, el joven profesor se proponía intervenir en el clima revulsivo que imperaba en las sociedades estudiantiles, reorientando dicha energía hacia un programa político de más largo aliento (conflicto que conduciría también finalmente a su alejamiento de la universidad de Jena).<sup>14</sup>

Desde esta perspectiva, no es extraño entonces que, tal como hemos visto, en su retrato algo grotesco de la masonería, Hölderlin fusione los rasgos de la ideología masónica con algunos tics del lenguaje filosófico fichteano:

Preferimos arriesgar antes que reflexionar. Queríamos llegar pronto al fin y confiamos en la suerte. Hablábamos mucho de alegría y dolor y amábamos y odiábamos ambas cosas. Jugábamos con el destino y él hizo lo mismo con nosotros. Nos elevó y nos hundió desde el trono hasta la mendicidad. Nos sacudió como se hace con un incensario humeante y humeamos hasta que el carbón se transformó en ceniza (Hölderlin 1998: 49).

Siguiendo la disposición retórica de los diagnósticos formulados en su correspondencia, Hölderlin usaba una vez

---

14. La Vopa 2001: 231-268.

más el lenguaje de los opuestos contradictorios para retratar el discurso masónico: como en Hiperión al principio de la novela, para la subjetividad masónica aquí retratada “alegría” y “dolor” eran objetos de un vínculo ambivalente, *lieben, haßten beide* [“amábamos y queríamos ambos”] a un punto tal que ambos se vuelven incluso indistintas. Como puede verse en el texto, esto puede explicarse a partir de dos motivos convergentes. Por un lado, la ideología revolucionaria, que llevaba al convencimiento de acelerar el tiempo histórico, privilegiando la acción, e inhibiendo la medida propia de la reflexión filosófica. Y, en segundo lugar, a partir de las exigencias de la ideología masónica; la cual, como hemos visto, no dudaba en reducir a cada individuo a un instrumento o “soporte” (“*Gefülhen*”) de sus designios casi siempre secretos. La epifanía entusiasta quedaba en consecuencia limitada a un movimiento maníaco que oscilaba entre la abyección y una gloria pasajera, cuasi-ilusoria: “desde la mendicidad hasta el trono nos elevó y nos hundió” (“*Vom Bettelstabe bis zur Krone warfes uns auf und ab*”). De igual forma, la retórica del ardor subjetivo (*Feuermetaphorik*), prototípicamente revolucionaria, era presentada de manera caricaturesca como el fuego de un incensario en el que sus llamas se consumían rápidamente para convertirse en cenizas. La imagen del “incensario” (“*Rauchfaß*”) no era en este punto casual: ella solía ser uno de los fetiches del ceremonial masónico (Wegener 2008: 149), cuya liturgia recargada generaba acusaciones de “cripto-catolicismo” entre los detractores de estos círculos (Hardtwig 1997: 304-320). El ardor inicial de su subjetividad quedaba así reducido a mero objeto decorativo de la ideología masónica, tras haberse entregado a la ilusión de una causa superior. He ahí entonces el destino del “entusiasta” masón:

su peculiar adhesión al credo de la acción inmediata producía el deseo de abreviación del tiempo y, embargado por este designio irrefrenable, convertía a sus sujetos en “ayudantes ciegos”, “farsantes” (“*Betrügern!*”), sin capacidad de raciocinio propio. Desde la perspectiva de la retórica utilizada por Hölderlin, sus sentimientos cambiantes, su estado demacrado, eran efectos de aquella “pérdida de realidad” producida por la sociabilidad cerrada de esos ámbitos.

En este punto de nuestro análisis debemos subrayar dos aspectos no poco significativos. En primer lugar, el hecho de que la discusión entre Hiperión y Alabanda concernía fundamentalmente a dos modelos de “sociedad civil” en torno al cual buscaban constituirse la ideología y los lenguajes de una burguesía cuya identidad cultural no debe ser vista como un hecho dado, sino que aún se hallaba sumida en un proceso complejo de definiciones. Se trataba, por así decirlo, de una discusión entre dos ideales de “iglesia invisible”: el modelo comunitarista con su lenguaje apocalíptico, y el modelo masónico, con su sociabilidad secreta; la comunidad de la comunicación recíproca (de inspiración pietista) frente a la “sociedad de la sospecha”, de tipo masónico, en la cual se inscribía la “Liga de Nemesis” liderada por Alabanda. La oratoria de este último, en principio familiar al ideal del comunitarismo entusiasta, había cautivado a Hiperión. Sin embargo, las diferencias no tardarán en surgir a la hora de explicitar el modo en que dicho programa debía supuestamente ser llevado a la práctica. La profecía apocalíptico-revolucionaria a la que recurre el protagonista es un intento frustrado de mediar entre ambas instancias. Pero, a los ojos de Alabanda, este propósito se revelaba como aquella clase de expresión de deseos imaginarios típica del “entusiasta fanático” (*Schwärmer*).

Este último aspecto supone a nuestro juicio el motivo de las diferencias fundamentales entre ambos personajes. Mientras la retórica profética de Hiperión, por utópica que fuera, buscaba afirmarse en el terreno de una cierta conciencia pública, interpelando directamente a sus contemporáneos, la sociabilidad masónica apostaba al secreto y la clandestinidad como modo de acción privilegiado. Las diferencias entre ambos en cuanto a la necesidad de la existencia del “Estado” deben ser vistas en este contexto: mientras la ideología masónica de Alabanda presuponía dicha esfera como ámbito de su accionar conspirativo, el entusiasmo comunitarista de Hiperión postulaba un modelo de espacio público capaz de sustraerse a ese campo previo de influencia. Los condicionamientos históricos de ambas apuestas se vuelven también aquí evidentes: mientras el discurso profético de Hiperión imaginaba una esfera pública utópica (“la primavera de los pueblos”), emancipada respecto del Estado, la política de la Liga de Nemesis prefería aún remitirse a un tipo de sociabilidad subordinado a la estatalidad absolutista.

Por lo que, a la hora de comprender la posición del poeta ante los hechos acaecidos en Francia, no basta con relevar las ideologías políticas existentes a uno y otro lado del Rin. En el caso de los territorios alemanes, la discusión sobre la Revolución se halla supeditada ante todo a los distintos modelos de sociabilidad emancipatoria enfrentados en el ámbito de la cultura burguesa. De manera tal que, a través de las distintas versiones del entusiasmo *Schwärmer*, la novela de Hölderlin tomará parte en esta discusión, poniendo en escena las dimensiones problemáticas de estos modelos de sociabilidad alternativos.



## Bibliografía

- BERTAUX, Pierre, *Holderlin y la Revolución Francesa*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1992.
- BREYMAYER, Reinhart, «Hölderlins Nürtinger Lehrer und Denkerprofessoren», en: Franz, M., Jacobs. (Hgs.), en “...so hat mir / Das Kloster etwas genüzet”: Hölderlins und Schellings Schulbildung in der Nürtinger Lateinschule und den württembergischen Klosterschulen, Band 1 von Materialien zum bildungsgeichtlichen Hintergrund von Hölderlin, Hegel, und Schelling, Tübingen, Hölderlin-Gesellschaft 2004, 98-138.
- EKE, Norbert Otto, *Signatures der Revolution. Frankreich — Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsche Dramen zur Französischen Revolution um 1800*, München, Fink, 1997.
- GRASSL, Hans, “Hölderlin und die Illuminaten. Die zeitgeschichtlichen Hintergründe des Verschwörermotivs im ‘Hyperion’”, en *Sprache und Bekenntnis. Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs. Hermann Kunish zum 70. Geburtstag 27*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1971.
- GROTH, Friedhelm: *Die «Wiederbringung aller Dinge» im Württembergischen Pietismus*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.
- HARDTWIG, Wolfgang, *Genossenschaft, Sekte, Verein in Deutschland*, C. H. Beck, München, 1997.
- HEGEL, George W., *Briefe von und an Hegel. 1785-1812*, Johann Hoffmeister (ed.), Hamburgo, 1968.
- HERDER, Johann G. *Sämtliche Werke*, Suphan (ed.), Berlin, 1877.
- HINSKE, Norbert (ed.): *Die Aufklärung und die Schwärmer*. Hamburg: Felix Meiner, 1988.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Sämtliche Werke III. Hyperion. Grosse Stuttgarter Ausgabe* (StA). Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1957.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Hiperión. La muerte de Empédocles*. Edición de Bernardo Infante Daboín. Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 1998.

- KEMPER, Hans-Georg, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Empfindsamkeit*, Tübingen, Niemeyer, 1997.
- KOSELLECK, Reinhart: *Kritik und Krise*. Frankfurt, Suhrkamp 1973.
- KOSELLECK, Reinhart, *Aceleración, Prognosis y Secularización*, Valencia, Pre-textos, 2003.
- MIETH, Günter, *Friedrich Hölderlin. Zeit und Schicksal. Vorträge 1962-2006*, Göttingen, Königshausen & Neumann, 2007.
- PRIGNITZ, Christoph: "Die Bewältigung der französischen Revolution in Hölderlins 'Hyperion'". En *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1975, pp. 189-211.
- LA VOPA, Anthony J. Fichte: *The Self and the Calling of Philosophy, 1762-1799*. Cambridge University Press, 2001.
- LÖWITH, Karl, *Historia del mundo y salvación*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- SHEEHAN, James, *German History 1770-1866*, Nueva York, Oxford University Press, 1989.
- SCHINGS, Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- SCHMIDT, Jochen, *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen 'Friedensfeier', 'Der Einzige', 'Patmos'*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- STRAUSS, Ludwig, *Das Problem der Gemeinschaft in Hölderlins 'Hyperion'*, Leipzig, Weber, 1933.
- TAYLOR, Charles, *A Secular Age*, Boston, Belknap Press, 2007.
- WALZER, Michael: *The Revolution of the Saints: A Study in the Origins of Radical Politics*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1965.
- WEGENER, Franz, *Der Freimaurergarten: Die geheimen Gärten der Freimaurer des 18. Jahrhunderts*, Kulturfoerderverein Ruhrgebiet, 2008.



7.

Imágenes de la revolución heterogénea.  
Tensiones entre texto e imagen en  
*The Marriage of Heaven and Hell*  
de William Blake<sup>1</sup>

LUCIANA DEL GIZZO

Facultad de Filosofía y Letras, UBA



**Figura 1.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 1.

---

1. Este estudio fue publicado por primera vez en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz*, (24) 2018. Disponible en <https://revistas.uca.es/index.php/cir>.

Todos nosotros estamos unidos en el pensamiento,  
dado que es imposible pensar sin imágenes de algún  
tipo en la tierra.

WILLIAM BLAKE<sup>2</sup>

En una nota a pie de *Fearful Symmetry* (1947), Northrop Frye distingue a Blake de William Morris al señalar “la ausencia de símbolos históricos” en *The Four Zoas* [Blake, 1797], ya que evita en esa obra “la idealización de las etapas anteriores de un ciclo histórico, lo cual hubiera dado a las simpatías revolucionarias de Blake el referente medieval que luego aparece en William Morris” (Frye, 1947: 25; traducción propia). Es cierto que en la obra del poeta y grabador no hay una idealización del pasado ni una remisión medieval directa. Incluso, esa simpatía por la Revolución Francesa tenía un sentido teleológico, dado que la interpretaba como la llegada del Apocalipsis y el inicio del nuevo Milenio de paz y triunfo del nuevo cristianismo (Castanedo, 2002). Pero además, con la invención de su método de grabado, que le permitía imprimir texto manuscrito e imagen a una vez, y cuyo mejor resultado puede apreciarse en *The marriage of Heaven and Hell* [ca. 1794], más que reproducir las técnicas de la Edad Media, Blake parece haber tenido la intención de sobrepasar la dificultad de publicar un tipo complejo de obra que combina el lenguaje visual y el verbal, dificultad que comprendía tanto el costo económico como la indiferencia de los editores, tal como expresa en “Al público”:

Los Trabajos del Artista, el Poeta, el Músico han sido habitualmente acompañados por la pobreza y la oscuridad; pero esto jamás fue culpa del Público, sino que se debió

---

2. Marginalia a libro de Lavater, p. 34. Citado en Frye (1962: 20).

a la falta de medios para difundir esas obras que absorbieron completamente al Hombre de Genio [...]. Esta dificultad ha sido superada por el Autor de las siguientes producciones, que se presentan ahora al Público; este ha inventado un método de Impresión que combina la Impresión tipográfica y el Grabado en un estilo más ornamental [...], mientras produce obras a menos de un cuarto de su costo.<sup>3</sup>

El propósito económico y el estético no se oponían, sino que se complementaban para alcanzar las metas comunes de autonomizar la producción artística y llegar a los lectores, es decir, eliminar cualquier tipo de mediación en la legitimación de su arte. Alrededor de un siglo después, Morris también se preocuparía por la relación entre el arte genuino, su costo y su llegada a la gente, pero cuestionaría para eso la distinción entre Bellas Artes y artes aplicadas, y plantearía la necesidad de volver a los modos de producción medievales que, desde su perspectiva, permitían fabricar objetos de uso cotidiano como piezas artesanales con valor estético. La propuesta tenía múltiples beneficios: mientras los artistas resistían el avance creciente de la industrialización, se reconciliaban con la práctica artesanal que les permitiría comenzar a cuestionar la concepción del arte idealista y sustraída de la realidad que había legado un Romanticismo mal entendido, al tiempo que el público podía hacer lo propio mediante el uso de objetos bellos. En efecto, producir herramientas para la vida diaria de modo artesanal abría la posibilidad de re-ligar el arte, tanto en su producción como en su recepción, con la cotidianeidad. Se trataba de una democratización de

---

3. Blake, William. «Prospectus. To the Public» (Erdman, 2008: 692; traducción propia, las mayúsculas corresponden al original).

ambas instancias, que estaba influida por su adscripción al socialismo. La puesta en práctica de estas ideas, sin embargo, generaría resultados opuestos a los esperados, porque el costo de producción de las artesanías sería inalcanzable para el gran público, que acudiría masivamente a adquirir los económicos productos industriales.

Blake no competía con la fabricación masiva de objetos, todavía no tan afianzada, sino con la de libros, que parecía no tener lugar para sus invenciones. En los albores del Romanticismo, que no había desplegado su influjo idealizador del arte aún, su preocupación no radicaba en devolverle el arte a la vida, sino en encontrar formas más económicas y efectivas de producir el tipo de obra de cruce de lenguajes que necesitaba para manifestar su fantasía. Por lo tanto, la humanización de su arte no se apoyaba en el trabajo manual, sino que apostaba a la primacía de la imaginación, forma de conocimiento propiamente artística, como vía para religar experiencia estética, vital y social. La distancia que media entre las concepciones de uno y otro artista es la de la materialidad histórica: mientras la producción de Blake se ubica en los inicios del siglo de las revoluciones y de la consolidación del capitalismo, que modificarían los modos no solo de producción, sino también de consumo del arte y del resto de los bienes, Morris desarrolló su movimiento cuando ese proceso ya estaba afianzado y el socialismo se presentaba como alternativa. Pero la valoración de Blake por parte de la Hermandad Prerrafaelista con la que Morris tenía estrechos vínculos no carecía de justificativos:<sup>4</sup> al igual que el fundador de Arts &

---

4. Morris estudió pintura en el círculo de los prerrafaelistas con quienes estuvo vinculado, pero sus intenciones se apartaron posteriormente

Crafts, había defendido la producción artesanal frente a la industrial y había reclamado el rango de arte para su actividad de grabador, tenida como artesanía por la Royal Academy de su época. Además, la naturaleza física de sus libros iluminados, aunque no plantearan una idealización particular del pasado, remitía a los libros medievales y todavía los evoca, por las ilustraciones de múltiples cargas simbólicas, el *horror vacui* que manifiestan las miniaturas que invaden márgenes y espacios sin texto, y su método de impresión, que reproduce la caligrafía manuscrita.

Edad Media, fines del siglo XVIII, mediados del siglo XIX, siglo XX, múltiples temporalidades que pueden entrecruzarse en un objeto de arte y que se mezclan en nuestra percepción de *The Marriage of Heaven and Hell*. Al analizar las discursividades del antinomismo y de las sectas disidentes inglesas, así como del radicalismo político del círculo de Johnson, que ya solapan dos momentos diferentes, la historiografía ha dado cuenta del componente político y la sátira en clave polémica cuyo blanco central es la obra es Emanuel Swedenborg y la religión (cf. Makdisi, 2003; Shock, 2012; Thompson, 1993; Viscomi, 2012, 1998, 1995). Pero como explica Didi-Huberman, las imágenes condensan una sobreterminación temporal, es decir, exponen la impronta de los múltiples tiempos heterogéneos a los que sobrevivieron y en su percepción entran en juego todos esos sentidos históricos, incluido el presente. Por eso, los elementos políticos y satíricos no alcanzan para elucidar los aspectos simbólicos de

---

cuando procuró conformar una compañía de producción artística, la Morris, Marshall & Faulkner, Trabajadores Artísticos en Pintura, Talla, Muebles y Metales, en lugar de una hermandad cerrada. Para más información, véase Pevsner, 2000.



las páginas iluminadas, porque la concordancia eucrónica de la historia no es suficiente para dar cuenta de los sentidos que un objeto heterogéneo que combina discurso e imagen va recogiendo en su vigencia (cf. Didi-Huberman, 2011; Benjamin, 2005). «Ante una imagen el tiempo no cesa de reconfigurarse» y probablemente a causa de esa sobredeterminación de los dibujos sumada a la complejidad del texto (Didi-Huberman, 2011: 32, 42), los libros iluminados de William Blake presentan una dificultad inherente para el especialista en literatura a la hora de abordar el discurso plástico en concordancia con lo escrito.<sup>5</sup> Propongo a continuación reflexionar sobre la relación problemática que mantienen plástica y literatura, para analizar el particular modo en que palabra y dibujo entablan un vínculo de tensión en *The Marriage...*, un objeto heterogéneo, tanto en términos de lenguajes como de sentidos, que condensa y recoge múltiples determinaciones temporales, en una concepción de la historia no teleológica sino centripeta.

\* \* \*

Cada vez que se presentan juntos, texto e imagen establecen una competencia por la supremacía del sentido: “el

---

5. Es paradigmático el caso de Harold Bloom, que evita analizar las ilustraciones por considerar su valor incierto y por no sentirse competente para la tarea: «Algunos [grabados] me parecen muy poderosos, algunos no; pero en cualquier caso no estoy calificado para hacer una crítica sobre ellos» (*Blake Apocalypse*, 9; citado en Welch, 2010: 15). Esta afirmación revela la dificultad de considerar la relación entre imagen y texto, que a su vez resulta medular para abordar los libros iluminados en su compleja totalidad. Andrew Welch (2010) comparte esta perspectiva, aunque exagera su postura al señalar que las imágenes no requieren conocimiento de historia del arte y que solo se necesita sensibilidad y apertura hacia la experiencia sensitiva.

signo verbal y la representación visual jamás están dados a la vez. Un orden, siempre, los jerarquiza yendo de la forma al discurso y del discurso a la forma” (Foucault, 2012: 29). De acuerdo con Foucault, la separación de estos dos códigos ha sido uno de los dos principios que reinaron en la pintura desde el siglo XV hasta el XX: “Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de modo que ambos sistemas no pueden entrecruzarse ni fundirse. Hace falta que de una manera u otra haya subordinación...” (2012: 28) y el vínculo difícilmente es estable. El otro principio que rigió la pintura en ese periodo para el filósofo es la imposibilidad de “disociar semejanza y afirmación” (2012: 31). Mitchell señala el vínculo originario entre semejanza y afirmación en la concepción religiosa de “imagen”, derivada de la cita del *Génesis* que indica que el hombre fue creado “a imagen y semejanza de Dios”. De acuerdo con este autor, la idea de “imagen” tendría aquí un sentido no pictórico ni visual, sino que connota una identidad esencial, espiritual y abstracta; la semejanza, por el contrario, presume una diferencia. Identidad y similitud, es decir, la necesaria correlación entre lo que la imagen reproduce por semejanza y la afirmación a través de las palabras de eso que representa —la écfrasis, típicamente— fueron juntas para Foucault hasta el siglo XX, cuando las vanguardias comenzaron a problematizar el vínculo, tal como él mismo analiza en el caso de Magritte. De este modo, Foucault reconoce una unidad de tensión entre el código visual y el lingüístico.

En tiempos contemporáneos a Blake, en cambio, G. E. Lessing procuró sistematizar la diferencia en su *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* [1766], al plantear una necesaria distinción en la línea de la física newtoniana

y la metafísica de Kant, suscribiendo la pintura como un arte del espacio y la poesía, del tiempo:

La originalidad de Lessing consistió en su tratamiento sistemático de la cuestión espacio-tiempo, que redujo los límites genéricos de las artes a esa diferencia fundamental. Si Newton redujo el universo físico, objetivo, y Kant el universo metafísico, subjetivo, a las categorías de espacio y tiempo, Lessing prestó el mismo servicio al mundo intermedio de los signos y los medios artísticos (Mitchell, 1987: 96; traducción propia).

Si bien concede ciertos puntos de contacto, se trata para Lessing de dos lenguajes naturalmente disímiles que no deben mezclarse. Como analiza Mitchell, al plantear la distinción inherente de los géneros, procura prevenir la anulación de las fronteras artísticas con fines secularizadores: “la ‘pintura religiosa’ es una contradicción en términos de Lessing; es una violación de la libertad política del artista y de la ley natural del medio [plástico], que confina las artes visuales a la belleza corporal y espacial, y reserva la significación espiritual al ámbito temporal de la poesía” (Mitchell, 1987: 106; traducción propia). Pero la separación no solo es política porque asegura la autonomía de la práctica: Lessing no se ahorra criticar la producción artística extranjera, la “falsa delicadeza” del neoclasicismo francés, que borra los límites disciplinarios al ajustar la poesía a la fría belleza de la pintura y la escultura clásicas. La austeridad protestante alemana y la libertad inglesa se confrontan con la tiranía del arte galo, devolviendo la política de la religión al arte.<sup>6</sup>

---

6. Este aspecto es señalado por Ernst Gombrich: “Vemos aquí [...] la confluencia de varias tradiciones: la de la emulación, la de la rivalidad entre las artes, entretejidas con la clásica distinción entre lo sublime y lo bello,

Burke, por su parte, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], también había procurado reafirmar los límites entre textos e imágenes, y había buscado desafiar la noción de Locke que imperaba acerca de las imágenes mentales como referentes de las palabras. En la perspectiva de Burke, “toda expresión verbal, [...] pero especialmente las ingeniosas y pintorescas resultan no ilustrativas: ‘de hecho tan poco depende la poesía para generar efecto de su poder de incrementar las imágenes sensoriales, que estoy convencido de que perdería una parte muy considerable de su fuerza si este fuera el resultado obligatorio de cualquier descripción’” (Mitchell, 1987: 124; traducción propia). La separación, incluso, se plasma en su distinción entre lo sublime y lo bello: mientras las palabras expresan mejor lo sublime, para Burke, porque ofrecen imágenes más emotivas que claras, lo bello prevalece en la pintura plasmado de forma manifiesta en la representación. Además, asocia al deleite la percepción de esa claridad en la semejanza de la imagen, en tanto que la diferencia apreciada entre la palabra y la cosa genera un placer indirecto y negativo.

Blake enfoca el problema desde otra perspectiva, aparentemente opuesta. La presencia de ilustraciones en las publicaciones de la época, generalmente a través del método de grabado, era bastante frecuente (Sung, 2009), pero en ese modo de producción el editor imprimía el texto por un lado y encargaba el trabajo al grabador por otro, para luego componer la página. Los libros iluminados, en cambio, producidos

---

y estas categorías a su turno son abordadas en términos de las tradiciones políticas y nacionales, libertad y tiranía, Inglaterra y Francia. Shakespeare es poesía libre y sublime; Corneille, una colección de estatuas rígidas, aunque bellas” (citado en Mitchell, 1987: 106).

de forma seriada pero artesanalmente con una técnica de grabado propia llamada *relief-etching*, presentan una continuidad entre texto e imagen en la elaboración, que queda explícita en su apreciación visual y que el mismo Blake reconoce cuando afirma que inventó un «método de impresión que combina al Poeta y al Pintor». <sup>7</sup> En la materialidad de la hoja, esa continuidad está dada por un mismo trazo que produce dibujo y caligrafía, y unifica ambas expresiones en el mismo acto de creación y de percepción visual. En *The Marriage...*, particularmente, las miniaturas y la extensión del *serif* de algunas letras que pueblan los espacios vacíos remarcan el encadenamiento de lo impreso. En un golpe de vista, el texto se convierte en imagen. <sup>8</sup>

---

7. Blake, William. «Prospectus. To the Public» (Erdman, 2008: 692). El procedimiento inventado consistía en una inversión de la técnica de grabado tradicional «que requería varios pasos: en primer lugar, se dibujaba en papel, a continuación se trasladaba el esbozo con un buril sobre la plancha de cobre encerada y, por fin, se volcaba el ácido para que corroyese el cobre que había quedado al descubierto. Con sucesivas pruebas sobre el papel, este proceso se repetiría tantas veces como fuese necesario, corrigiendo y perfeccionando el diseño inicial. En esencia, por lo tanto, consistía en trasladar al papel la tinta inserta en los surcos hechos sobre el cobre. Blake, por el contrario, empleó un líquido resistente al ácido para dibujar sobre el cobre y después aplicó el corrosivo. De este modo obtenía planchas en relieve, y lo que se trasladaba al papel era la tinta distribuida sobre las superficies dibujadas por el artista. El proceso de colorear, retocar e incluso corregir, se realizaba a mano» (Castanedo, 2002: 15). Para un análisis especializado, véase Viscomi (2012, 2002).

8. Esto es así en general, aunque hay textos con mayor ornamentación que otros. Compárese por ejemplo *The Book of Thel* [1789] con *Songs of Innocence* [1789]. Las producciones iluminadas de la segunda época —a partir de 1804— también presentan el mismo *horror vacui*, pero destinado a un aprovechamiento mayor de la página en cuanto a la cantidad de texto incluida en ella (cf. *Milton a Poem* [c. 1804-1811] y *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion* [1804-c. 1820]; *On Homer's Poetry* [1822] y *The Ghost of*

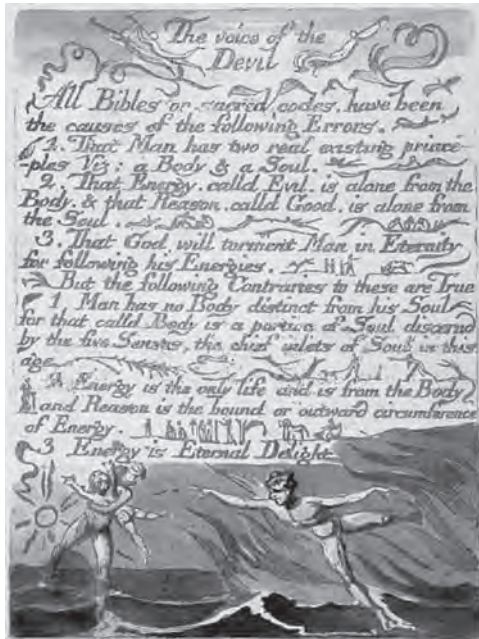


Figura 2. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 4.

Este rechazo de la separación de las disciplinas no se da sin embargo de manera sosegada. Blake había hecho varias pruebas y producido cuatro libros iluminados antes de *The Marriage...* (*All Religions are One* [1788]; *There is No Natural Religion* [1788]; *Songs of Innocence* [1789]; *The Book of Thel* [1789]). Sin embargo, al observarlos comparativamente, parecería que ha sido en este donde ha afianzado la técnica, porque el resultado es satisfactorio en cuanto a la calidad de los dibujos y la legibilidad de la caligrafía, y porque, como se

*Abel* [1822], en Eaves, Morris, Robert N. Essick y Joseph Viscomi, *The William Blake Archive*, 1996-2013. Disponible: <http://www.blakearchive.org/>).

analizará más adelante, la plancha 15 tematiza el proceso de iluminación, una muestra del deslumbramiento generado por la invención y el éxito al aplicarla (Shock, 2012; Viscomi, 2002). No obstante, la técnica en este libro no está totalmente consolidada. La producción fragmentaria, que reunió en un solo volumen varios proyectos, el orden de composición diferente al de la edición final (Viscomi, 1995) y la resistencia a la cohesión de sus elementos en la experiencia de lectura lo convierten no solo en un objeto heterogéneo, sino en un texto de transición en su producción iluminada.

Efectivamente, a partir de 1794 Blake empezó a imprimir cada vez más sobre una sola cara de la hoja, lo que cambia la dinámica entre libro y lector en el producto final. Luego, abandonó los libros iluminados, para abocarse cada vez más a la producción de series de grabados coloreados a mano. Viscomi considera que esta modificación se habría dado a causa del incremento del precio de producción y de la falta de un espacio físico adecuado para el desarrollo de la actividad: “Imprimir libros iluminados era todavía posible, pero resultaba más dificultoso que antes porque demandaban una dedicación artística mayor, interrumpían otros trabajos y requerían más espacio. El lugar que ocupaban en la vida de Blake había cambiado” (Viscomi, 2002: 40). Pero también debe tenerse en cuenta que la modificación coincidía con una transformación de su forma de concebir los lenguajes artísticos. Es que, con los años, comenzó a practicar y también a estimar por separado la poesía y la plástica.

Los libros iluminados, entonces, son una instancia de combinación de lenguajes, de intersección de las dos disciplinas que practicaba Blake, en cuya serie *The Marriage...* constituye un punto de inflexión no solo por la forma en que

lo compuso, sino también por los efectos de sentido que despliega como objeto artístico. Por lo tanto, es preciso abordar el análisis en conjunto, enfocándolo en esos efectos de sentido, más allá del modo de composición. Por eso, si bien tomaré en cuenta el insuperable trabajo filológico y de crítica genética desarrollado por Viscomi, que permitió conocer el proceso y el orden en que produjo las planchas, no basaré la observación en los antecedentes y el proceso de composición, sino en el producto final, que supone la organización que el artista dispuso para su obra. Esto implicará asumir la tensión que las imágenes agregan a un texto ya críptico por su estructura, con todas las contradicciones que refractan sus sentidos hacia zonas inesperadas.

\* \* \*

*The Marriage of Heaven and Hell* es una obra fragmentaria por naturaleza. Como se ha señalado, Blake combinó, reorganizó y alternó las páginas de, por lo menos, dos proyectos inacabados para componerla: un panfleto anti-swedenborguiano, y la llamada *Biblia del Infierno*, a los que sumó otros materiales como las “Fantasías memorables”.<sup>9</sup> El primer proyecto era una parodia de los escritos de Emanuel Swedenborg, uno de cuyos textos teológicos es conocido, justamente, como *Heaven and Hell*.<sup>10</sup> Ese proyecto está condensado

---

9. “A partir de la evidencia bibliográfica y temática disponible, entonces, el *Matrimonio...* parece haberse originado en dos proyectos separados, un texto antiswedenborguiano, presuntamente pensado como un trabajo independiente, y ‘La Biblia del Infierno’, que juntó con el material introductorio y unas pocas Fantasías Memorables más” (Viscomi, 1995: 322; traducción propia). Véase también Shock, 2012.

10. El título original, en latín, es *De Caelo et Eius Mirabilibus et de Inferno, ex Auditis et Visis* [1758]. El volumen habla sobre la vida después de

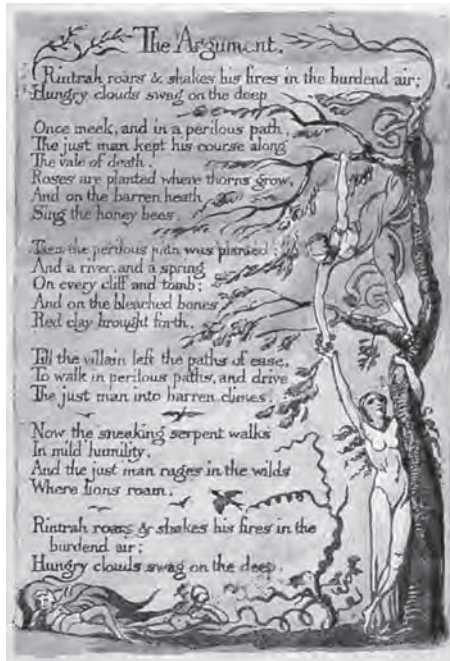


en las planchas 21 a 24. La *Biblia del Infierno* habría estado compuesta por los setenta “Proverbios del Infierno” que aparecen en las planchas 7 a 10 y otros panfletos de los que no hay registro (Viscomi, 2012; 1998, 1995). Bajo el subtítulo de “Fantasías memorables”, satiriza cierto género utilizado por Swedenborg para relatar su experiencia en los mundos ultraterrenos. Esta combinación de distintos proyectos permite pensar que el orden de composición fue distinto al de la edición final (Viscomi, 1995).

El carácter fragmentario persiste y se percibe en la obra tal como la conocemos, aun cuando las imágenes, de un mismo estilo, le dan cierta cohesión: al continuarse página tras página la combinación de dibujos y texto, que se unifican en un mismo trazo, la obra adquiere una unidad visual que la escritura, a causa de su composición por yuxtaposición de distintas piezas, no alcanza a otorgarle. A su vez, analizadas en relación con el texto que preceden o continúan, las imágenes sostienen materialmente aquello afirmado en palabras. Es decir, a causa de la profusión de miniaturas, del marco que el dibujo constituye para el texto y fundamentalmente por los fondos trabajados y coloreados, más que ilustrar o adornar, el aspecto visual de *The Marriage...* ofrece una base de donde emergen las palabras en una misma continuidad de trazo. Si bien así descrito puede asimilarse a las miniaturas de los libros medievales, un golpe de vista sirve para comprender que el trazo del manuscrito es tan particular como el estilo de las ilustraciones. Esa continuidad material, sin embargo, se rompe en el plano del sentido: las imágenes no reflejan lo

---

la muerte, de acuerdo con lo visto y oído en sus viajes al cielo y el infierno, gracias a la apertura de su visión espiritual concedida por el Señor.



**Figura 3.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 2.

expresado en el texto, sino que lo invierten, lo condensan o lo hacen estallar, multiplicando su significación. Así, por ejemplo, el “Argumento” de la plancha 2 (véase la figura 3) construye una atmósfera oscura y nebulosa:

Rintrah ruge y atiza sus fuegos en el aire cargado;  
nubes hambrientas se ciernen sobre el abismo.  
[...]

Ahora, la taimada serpiente camina  
afectando humildad,  
y el hombre justo rabia por los desiertos  
en donde merodean los leones.

Rintrah ruge y atiza sus fuegos en el aire cargado;  
nubes hambrientas se ciernen sobre el abismo (Blake,  
2002: 85).

El poema trata sobre la caída del hombre justo y su trayecto por «el valle de la muerte», pero la descripción de esta atmósfera infernal se encuentra montada sobre una límpida imagen donde figuras humanas yacen con placidez y alcanzan frutos de los árboles en el estado de pureza e ingenuidad que caracteriza el imaginario cristiano del Edén. El dibujo contrapone al momento sombrío de la caída la fase luminosa del Paraíso perdido, pertenecientes ambas al proceso circular de plenitud y decadencia. El contrapunto genera una tensión, subrayada por los trazos en espiral en el fondo del dibujo, que parece resolverse en la página enfrentada (véase la figura 4): la profecía cumplida del retorno del ciclo no consiste en la vuelta al Paraíso perdido, sino al Infierno interminable como espacio sagrado (“Al tiempo que empieza un cielo nuevo, y ya han pasado treintatrés años desde su advenimiento, el Infierno Eterno renace”; 2002: 89 [plancha 3]).<sup>11</sup> El dibujo de la parte superior de la plancha muestra una figura humana deleitándose, esta vez, en el fuego.

Las imágenes producen, por tanto, una resignificación que no implica una reivindicación del Infierno maléfico, sino una inversión de sus atributos: ya no hay mal y sufrimiento, más bien deleite y disfrute en el movimiento y el fuego eternos.

---

11. En 1790, Blake tenía 33 años, que es una edad significativa en la tradición cristiana por considerarse los años que tenía Cristo al momento de su muerte, pero también es un número característico en la tradición de la literatura ultraterrena: “En medio del camino de nuestra vida...” el verso inicial de *La divina comedia* de Dante, fue interpretado por Boccaccio y por toda la filología dantesca posterior como esa edad.



**Figura 4.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 3.

Esto modifica la apreciación del jardín de la página anterior: ¿ese Edén de cielo rojizo pertenece al Paraíso o al nuevo Infierno santificado?, ¿cuál es la eternidad que representa ese nuevo Edén, la del bien o la del mal? A la vez, las imágenes de la plancha 3 reafirman de forma contundente lo que el texto expone manteniendo el divorcio entre los mundos: “De estos contrarios nace lo que los píos llaman el bien y el mal. El bien es pasivo en su obediencia a la razón. El mal es activo al brotar de la energía. El bien es el cielo. El mal es el infierno” (2002: 89 [plancha 3]). Aunque el cielo sigue siendo cielo y el infierno, infierno, las imágenes esta vez afirman y terminan

de anclar los atributos que el texto invierte para cada uno de los inframundos: el deleite en plenitud se asigna a las llamas infernales mientras la persecución enfermiza y restrictiva corresponde a la atmósfera celeste. La ubicación en la página también invierte la disposición clásica del Paraíso arriba y el averno bajo los pies, mediante una distribución estratégica de los colores que se mantiene en toda la obra: si esas ondas del dibujo en la parte superior fueran celestes, remitirían a la placidez del agua o el cielo; si las nubes del dibujo al pie fueran rojas, el sentido sería el opuesto al celestial. Los dibujos y, en particular, la economía del color, amplían lo formulado en el texto y junto con él construyen una temporalidad aparentemente ahistórica, ultraterrena y mítica, que genera un contrapunto con la actualidad, el aquí y ahora que supone la sátira a Swedenborg y la Iglesia de la Nueva Jerusalén, referidos en el escrito de esta plancha.

En las “Fantasías memorables”, lo visual y lo discursivo también se tensionan y se contaminan progresivamente. La primera que aparece en el libro, ubicada en las planchas 6 y 7, sin ilustraciones pero decorada con miniaturas en las que cuerpos humanos danzan en ambientes infernales y celestiales, funciona como introducción a una serie de “Proverbios del infierno” que le siguen y propone una clave de lectura: “... del mismo modo en que los refranes de una nación indican su carácter, así los proverbios del infierno muestran la naturaleza de la sabiduría infernal mejor que cualquier descripción de edificios o vestimentas” (2002: 97 [planchas 6-7]). Los proverbios, pertenecientes al género discursivo, son desde esta perspectiva una fuente de conocimiento superior a la imagen visual. De manera análoga, en la segunda “fantasía memorable”, donde el poeta dialoga con los profetas Isaías y Ezequiel,

este último revela la supremacía de la palabra, del Verbo del Génesis, al establecerla como origen del mundo: “Nosotros, los de Israel, postulamos que el Genio Poético (como lo llamáis ahora) fue el primer principio y que todos los demás se derivaron de aquél. [...] terminaría por demostrarse que todos los dioses tienen su origen en el nuestro, y que todos son vasallos del Genio Poético” (2002: 112-113 [planchas 12 y 13].

La tercera fantasía puede considerarse un punto de inflexión de la relación entre texto e imagen. A través de una profusión de imágenes textuales sumamente vívidas, tematiza el proceso de producción de las planchas mediante la técnica de *relief-etching*. El relato describe el método de transmisión del conocimiento infernal a través de la fabricación de libros como *The Marriage...*, en cuya cadena de producción intervienen hombres-dragones, víboras, águilas, “hombres enaguilados” y “leones de fuego flameante”, que limpian cavernas, adornan con oro, plata y piedras preciosas, edifican palacios y funden metales, todas imágenes de alto valor metafórico que aluden a la preparación de las planchas, a la corrosión de los metales con ácidos, al pulimento y a la impresión. Finalmente, “formas sin nombre [...] lanzaban los metales por todo el espacio. Allí los recibían los hombres que ocupaban la sexta cámara, y tomaban la forma de libros y se distribuían en bibliotecas” (2002: 119 [plancha 15]).<sup>12</sup> Como

---

12. Para una mejor comprensión de las metáforas que componen esta “Fantasía memorable”, es recomendable conocer las fases del método de impresión creado por Blake, cuya característica fundamental es que el dibujo sobre la plancha de metal queda en relieve, mediante distintas etapas de corrosión de la superficie, a diferencia del grabado convencional, por el que las formas se plasmaban como incisiones en el metal. Para lograrlo, se dibuja sobre la plancha con un barniz resistente a ácido. Cuando se sumerge la plancha, el ácido corroe las partes desprotegidas. La impresión se

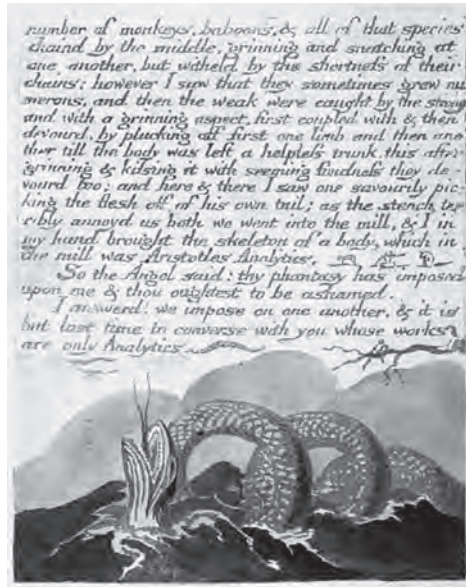


Figura 5. *The Marriage of Heaven and Hell*, plancha 20.

puede advertirse, la reproducción del conocimiento infernal es un procedimiento más material que discursivo, en tanto se manipulan metales que se funden y finalmente toman forma de libros. La riqueza visual de la descripción es similar al dibujo que acompaña el texto: un águila en vuelo, símbolo en Blake del genio poético, lleva atrapada en sus garras una serpiente, representación de la hipocresía. Leído en conjunción con el texto, el pájaro acumula el conocimiento de todos los libros y triunfa sobre el fariseísmo. Texto e imagen se complementan de manera equilibrada.

---

hace de la misma manera que con el grabado en madera. Para un análisis en profundidad de esta plancha en relación con el proceso de impresión, véanse Shock, 2012 y Viscomi, 2002.

Es en la “Fantasía memorable” siguiente [planchas 17-20] donde el lenguaje escrito y el visual se combinan e invierten sus funciones. El relato narra un viaje ultraterreno donde un ángel guía al narrador por el infierno más temible, que termina por transformarse en un paraje agreste y ameno.<sup>13</sup> El cambio no se debe a ningún artilugio sobrenatural, sino a una ambivalencia de los puntos de vista: “..encontré a mi ángel que, sorprendido, me preguntó cómo logré escapar. Le contesté: ‘Todo lo que vimos se debía a tus metafísicas, porque en cuanto huiste yo me encontré en una orilla a la luz de la luna y escuchando a un arpista’” (2002: 127 [plancha 19]). Más que de una inversión de la perspectiva, se trata de una relativización del punto de vista preceptivo del ángel, de una distensión de la severidad moral de la religión hegemónica. Esta “Fantasía memorable” está coronada por el dibujo de la serpiente gigantesca que simboliza a Leviatán. La imagen subraya la dramaticidad del monstruo y crea una atmósfera oscura (véase la figura 5), pero no llega a ser tan vívida como la representación visual que construye el relato y que multiplica la percepción de quien lee y observa:

Poco a poco descubrimos el abismo infinito, encendido como el humo de una ciudad en llamas; debajo de nosotros y a una distancia inmensa estaba el sol, negro pero brillante. A su alrededor había caminos ardientes sobre los que se agitaban grandes arañas, reptando detrás de sus presas, que volaban, o más bien nadaban, en el abismo infinito. [...] Pero ahora, entre la araña negra y la blan-

---

13. Esta “Fantasía memorable” satiriza el “Relato memorable” publicado en el parágrafo 477 de *Conjugal Love and its Chaste Delights; also, Adulterous Love and its Sinful Pleasures* [1858]. Una versión en castellano de este último se encuentra en Ledesma y Castelló-Joubert, 2012, trad. Mario Rucavado Rojas.



ca irrumpieron el fuego y una nube, y rodaron a través del abismo ennegreciéndolo todo bajo nosotros [...] A nuestros pies ya nada podía verse salvo una tempestad negra, hasta que mirando hacia el este entre las nubes y las olas, vimos una catarata de sangre mezclada con fuego y, a no muchos tiros de piedra, emergieron y volvieron a sumergirse los escamados anillos de una serpiente monstruosa. Al final, por el este, a unos tres grados de distancia, apareció una cumbre ardiente por encima de las olas. Lentamente se elevó como una cresta de rocas doradas hasta que descubrimos dos globos de fuego carmesí, de los que el mar huyó entre nubes de humo, y entonces vimos que era la cabeza de Leviatán. Su frente se dividía en rayas de verde y púrpura como las de la frente de un tigre; pronto vimos su boca y sus branquias rojas colgando justo por encima de la espuma rabiosa y tiñendo el negro abismo con rayos de sangre, y lo vimos avanzando hacia nosotros con toda la furia de una existencia espiritual (2002: 125 [plancha 18]).

Lejos de adscribir la ira y la violencia a un frenesí físico, se consignan como rasgos naturales del espíritu, que ya no detenta una esperable paz y pureza, sino toda la fuerza de Leviatán, que es una entidad tan espiritual como los ángeles. Este sentido está subrayado doblemente, al intensificar el sentido y el dramatismo de la imagen visual a través del texto, en lugar de anclarlo únicamente en la materialidad de la imagen. La potencia de la descripción es más vívida que el grabado debajo, pero a la vez que compiten por el sentido, actúan en conjunto para lograr una efectiva visualización de la imagen en el lector-espectador. Relato y dibujo se complementan no para afirmar o ratificar aquello que la figura de Leviatán expresa de manera condensada, sino para amplificar la significación. La supremacía del sentido continúa dada

por la palabra, pero no se despliega a través de la reflexión habitualmente adjudicada al discurso, sino por una inversión de los rasgos atribuidos a cada disciplina por Lessing y una contaminación de lo que aparecía circunscrito en Burke: la materialidad y el espacio se acentúan en el texto, y la espiritualidad, en la imagen, por la capacidad de esta última de condensar sentidos y de interpelar al lector-espectador. Esa inversión permite amalgamar las dos expresiones y desdibujar, tal como expresa Blake en casi toda la extensión de la obra, las dicotomías estériles.

\* \* \*

### *La voz del Diablo*

Todas las Biblias o códigos sagrados han sido la causa de los Errores siguientes:

1. Que el Hombre posee dos principios reales de existencia: un Cuerpo y un Alma.
2. Que la Energía, llamada Mal, sólo nace del Cuerpo y que la Razón, llamada Bien, sólo nace del Alma.
3. Que Dios atormentará al Hombre en la Eternidad por seguir sus Energías.

Mas los contrarios siguientes son Verdaderos:

1. El Hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma; pues lo que llamamos Cuerpo es una porción de Alma discernida por los cinco Sentidos, las puertas principales del Alma en esta edad.
2. La Energía es la única vida y nace del Cuerpo; y la Razón es el límite o circunferencia periférica de la Energía.
3. Energía, Eterno Deleite (Blake, 2002: 131, 133 [plancha 4]).

De manera congruente con este cuestionamiento de la metafísica neoplatónica y más cerca de la herejía de Averroes (Quinney, 2009), para quien el alma no tenía nada de incorpóreo ni inmortal, Blake le adscribe a esta la facultad de conocer a través de los sentidos, por lo que no estaba divorciada del cuerpo. Igualmente, sus libros iluminados son cuerpo y alma a la vez, es decir, convocan el conocimiento a través de los sentidos y no solo por el intelecto. O mejor, significan únicamente en la interacción de la materialidad y la espiritualidad, en una permanente inversión de los atributos asignados en la época a los lenguajes visual y discursivo. Son instrumentos creados para fundir la dualidad sin eludir las tensiones, tal como lo expresa en la plancha anterior a la «Fantasía memorable» donde tematiza la práctica del grabado:

...debe erradicarse la noción de que el cuerpo del hombre está separado de su alma. Yo lo haré grabando con la técnica infernal, a base de corrosivos que en el infierno son saludables y medicinales, y que deshacen las superficies aparentes y muestran el infinito que se escondía en ellas. Si se limpiasen las puertas de la percepción, todas las cosas aparecerían ante el hombre como son: infinitas (Blake, 2002: 117 [plancha 14]).

La contaminación entre los lenguajes de la poesía y la plástica ponen en acto esa indistinción no solo como un modo de praxis artística, sino como un método para producir conocimiento contra-reflexivo, que quite, a través de la tensión generada, las telarañas que las nociones anquilosadas forman en los ojos del intelecto. Si tal como afirma Frye (2011), Blake adscribe a la fórmula de George Berkeley *esse est percipi* [ser es ser percibido], las imágenes o formas existían para él únicamente en la fundición entre sujeto y objeto que

se produce en la percepción, no en la reflexión. Al contrario de la concepción de Locke, que proponía una elaboración de las sensaciones en ideas abstractas para alcanzar “algún tipo de patrón comprensible” (Frye, 1947: 15; traducción propia), el grabado de texto y dibujo a una vez procura mantener la percepción en estado sensitivo, sin que se resuelva su sentido en relación con la palabra hacia una significación elaborada reflexivamente.

Dado que *esse est percipi* y su correlato *esse est percipere* [ser es percibir] son modos de conocer, es decir, de reunir sujeto y objeto (cf. Frye, 1947: 18), los libros iluminados de Blake borran la separación de las disciplinas artísticas como una forma de producir un conocimiento basado en la percepción sensorial, donde no medie la reflexión. El “...sitio multimedia donde poesía, pintura y grabado confluyen...”, como describe Viscomi (2002) los libros iluminados, genera un solapamiento de lo visual y lo discursivo, donde se pierden los límites del espacio y del tiempo, y se socavan las posibles elaboraciones racionales. En este sentido, Frye afirma que “el primer punto a aclarar en Blake, entonces, es la infinita superioridad de la percepción distintiva de las cosas con respecto al intento de la memoria de clasificarlas en principios generales” (1947: 16; traducción propia), es decir, los lenguajes no se resuelven en una abstracción de conceptos que pueda subsumirse a una organización específica. Por el contrario, la obra propone una lectura donde el tiempo, incluso el que organiza un texto como una sucesión, debe suspenderse como categoría clasificatoria para dar rienda suelta a la percepción sensitiva como forma de conocimiento.

La memoria también manipula el tiempo y la historia no es otra cosa que un principio general al que se resiste *The*

*Marriage...* Pero como señala Makdisi, “si [...] los libros iluminados de Blake no se ajustan a nuestra comprensión de la historia, no es porque son apolíticos (mucho menos ahistóricos), sino más bien porque plantean un desafío fundamental a nuestra comprensión de la historia y de la modernidad en sí misma”. Esto sucede porque cuestionan, junto con el estatuto de la narración y la representación, “la concepción de la historia como narrativa del desarrollo que supuestamente relata la crónica de la modernización” (Makdisi, 2003: 10; traducción propia). En la línea de ese procedimiento destabilizador, la figuración de la revolución que propone “Una canción de libertad”, que cierra el volumen, recoge los fragmentos heterogéneos de una temporalidad visual, porque las imágenes apocalípticas se alternan con geografías personificadas, en marcas de tiempos disímiles que se solapan:

2. La costa de Albión ha enmudecido; ¡las praderas americanas desfallecen!
3. Sombras proféticas tiemblan a su paso por los lagos y los ríos, y murmuran de uno al otro lado del océano; Francia ¡destruye tus mazmorras! /
4. España dorada ¡rompe los muros de la vieja Roma!
5. Arroja tus llaves ¡oh Roma! (2002: 139 [plancha 25]).

Las revoluciones modernas de Estados Unidos y Francia confluyen con la expulsión de los romanos de España ocurrida trece siglos atrás, al tiempo que augura una apertura de Roma al mundo, fuera del dominio papal, algo que ocurriría casi un siglo después del momento de producción de la obra. Y todas esas épocas superpuestas conforman un tiempo

histórico no progresivo, en camino de ser, entre el devenir y el declinar, es decir, originario:

El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por origen no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir, y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido más que en una doble óptica. Pide ser reconocido por una parte como una restauración, una restitución, y por otra como algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto (Benjamin, 1990: 45).

La confluencia de texto e imagen en los libros iluminados de Blake propone una percepción que altera la impresión del tiempo: suspende y socava la construcción reflexiva de la memoria para pensar la historia como un origen permanente, como torbellino en el devenir. Todo su sentido milenarista, pero también todo su poder subversivo está en esa propuesta que no concibe la progresión lineal. Si pudo concebir la Revolución Francesa de manera teleológica, como el Apocalipsis que abre el nuevo Milenio de paz, si su época pudo pensarla como un nuevo origen de la historia y si es posible actualmente considerarla como un mojón de inicio de la modernidad (Arendt, 1988; Jauss, 1995), el modo diferente en que *The Marriage...* la presenta al final como un origen-torbellino, como un mito de futuro, parece únicamente posible en una elaboración contra-reflexiva como la que expone el resto de la obra. Las múltiples temporalidades que convoca están allí para aglutinarse en una heterogeneidad que resulta revolucionaria para pensar la historia. Porque no plantea una boda

del bien y el mal, sino un estallido de los sentidos que resiste las explicaciones lógicas, salvo que sean parciales o que encasillen la obra, y que propone una reproducción del conocimiento contra-reflexiva, lo que ya conforma una formulación política,<sup>14</sup> en la misma línea en que la Revolución configura la historia.

## Bibliografía

- ARENDETT, Hannah (1988), «El significado de la revolución», en: *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, pp. 21-59.
- BENJAMIN, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2005), *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- BLAKE, William (2002), *El matrimonio del cielo y el infierno*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1994), *The Marriage of Heaven and Hell. In Full Color*, Dover, Dover Publications.
- BLOOM, Harold (1999), *La Compañía Visionaria. William Blake*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- CASTANEDO, Fernando (2002), «Introducción», en: Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid, Cátedra, pp. 9-54.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

---

14. “Que la obra de Blake articule semejante postura antinomista sugiere que podamos ver en ella una forma gozosa de libertad —que yo creo que necesita ser considerada con seriedad como una formulación política— completamente incompatible con la doctrina de derechos individuales. Esta posibilidad no ha recibido todavía la atención crítica que merece, en parte porque hemos tratado de amoldar a Blake a una cultura política cuya obra interrumpe” (Makdisi, 2003: 8; traducción propia).

- ERDMAN, David V. (ed.) (2008), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.
- FOUCAULT, Michel (2012), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- FRYE, Northrop. «El ladrón del fuego», Buenos Aires, FFyL-UBA, 2011 (mimeo). Traducción de Mario Rucavado Rojas para la Cátedra de Literatura del Siglo XIX.
- \_\_\_\_\_ (1947), *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Boston, Beacon Press.
- GABRIELONI, Ana Lía (2007), «Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas», *Revista de Historia de la Traducción*, n° 1, s.p.. Disponible: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/index.htm>.
- JAUSS, Hans Robert (1995), «Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración», en: *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- LEDESMA, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (coords.) (2012), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, tomo I.
- MAKDISI, Saree (2003), *William Blake and the Impossible History of the 1790s*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press.
- MITCHELL, William John Thomas (1987), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Londres, The University of Chicago Press.
- PEVSNER, Nikolaus (2000), *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- QUINNEY, Laura (2009), *William Blake on Self and Soul*, Londres, Harvard University Press.
- SHOCK, Peter (2012), «El matrimonio del cielo y el infierno: el mito de Satán en Blake y su matriz cultural», en: Ledesma, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (coords.). *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*,



- Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, tomo I, pp. 185-228.
- SUNG, Mei-Ying (2009), *William Blake and the Art of Engraving*, Londres, Pickering & Chatto.
- THOMPSON, E. P. (1993), *Witness against the Beast. William Blake and the Moral Law*, Nueva York, The New Press.
- VISCOMI, Joseph (2012), «En las cuevas del cielo y el infierno: Swedenborg y la impresión en *El matrimonio* de Blake», en: Ledesma, Jerónimo y Valeria Castelló-Joubert (coords.), *Revolución y literatura en el siglo diecinueve. Fuentes, documentos y textos críticos*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, tomo I, pp. 229-268.
- \_\_\_\_\_ (2002), «William Blake's Illuminated Printing», en: Morris, Eaves (ed.). *Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 37-62.
- \_\_\_\_\_ (1998), «Lessons of Swedenborg: or, the Origin of Blake's *The Marriage of Heaven and Hell* [Part II. of The Evolution of William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell*]», en: Gleckner, Robert y Thomas Pfau. *Lessons of Romanticism*. Durham, Duke University Press, pp. 173-212.
- \_\_\_\_\_ (1995), «The Evolution of *The Marriage of Heaven and Hell*». *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 58, No. 3/4, William Blake: Images and Texts, pp. 281-344.
- \_\_\_\_\_ (s.f.), «Blake's Invention of Illuminated Printing, 1788», *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Ed. Dino Franco Felluga. Extension of *Romanticism and Victorianism on the Net*, s.p. Disponible: [http://www.branch-collective.org/?ps\\_articles=joseph-viscomi-blakes-invention-of-illuminated-printing-1788](http://www.branch-collective.org/?ps_articles=joseph-viscomi-blakes-invention-of-illuminated-printing-1788).
- WELCH, Andrew (2010), «Text, Image, Book: Reading William Blake». Disponible: <http://imaginingwilliamblake.wordpress.com/>.

## 8.

# Melodrama del símbolo. La Revolución en *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens

JERÓNIMO LEDESMA

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

### I

...no sabemos de ningún autor que postule seriamente que la regeneración de la sociedad deba ser precedida por la masacre del inocente y las lágrimas del huérfano.

SIR ARCHIBALD ALISON, *The Reign of Terror* (1834)

La novela tardía de Dickens *A Tale of Two Cities* (1859)<sup>1</sup> es una de las dos únicas novelas históricas que escribió (la otra es *Burnaby Rudge*, en el comienzo de su carrera). Suele suscitar, previsiblemente, dos tipos de preguntas. En primer lugar, preguntas acerca de cómo la representación del pasado revolucionario se liga con el presente de la novela; en segundo lugar, preguntas acerca de la forma en que la representación literaria —la ficción novelesca ubicada en el pasado y tramada con el gran acontecimiento de la revolución— funciona como escritura de la historia.

---

1. Utilizamos la edición consignada en bibliografía, a cargo de Andrew Sanders. Las traducciones son nuestras. Las referencias se dan con el número de libro, de capítulo y de página (por ejemplo, I, I, 1), para facilitar la ubicación del texto en otras ediciones.

En este capítulo propongo articular los dos campos de interrogantes con una hipótesis acerca del carácter ideológico del modo literario adoptado por Dickens para narrar la revolución, en atención a las condiciones de lectura que identificaba en el contexto social inglés. Llamo a ese modo literario “melodrama del símbolo”. Considero que una clave de lectura reside en reconocer la peculiar manifestación de la ideología del símbolo romántico, comprendida esta como una ideología moderna de la reconciliación sígnica, a partir del uso secularizante de la simbólica cristiana con fines narrativos. Este contexto representacional ofrece un marco para entender las funciones que cumplen la violencia y la redención en la historia de 1789, los puntos más notorios que asume la revolución en *A Tale*. En este mismo sentido, se puede pensar que el carácter “histórico” de *A Tale*, excepcional en la narrativa dickensiana, responde menos a la voluntad de indagar la historia que a la de construir, en el ámbito de lo público y para el lector inglés, una memoria eficaz, literaria, del acontecimiento traumático como acontecimiento fundacional. Dickens sería ese autor que Sir Archibald Alison no podía concebir: el autor que postula seriamente que la regeneración de la sociedad tiene que ser precedida por la masacre del inocente y las lágrimas del huérfano. *A Tale* sostiene que así ocurrió en el momento fundacional de la civilización presente, el Terror Revolucionario, y que, si este hecho se olvida y las condiciones históricas asumen los mismos rasgos de injusticia y violencia latente que en la época pasada, la maquinaria de la expiación se pondrá nuevamente en movimiento, para exigir una nueva masacre.

## II

Nicholas Halmi, autor de un trabajo esclarecedor sobre el símbolo romántico, resumió su función ideológica en los siguientes términos:

La teorización del símbolo en el período romántico puede ser entendida como un intento [...] de promover el sentimiento de armonía entre la mente humana y la naturaleza, de la unidad entre disciplinas intelectuales aparentemente dispares y de compatibilidad entre la libertad individual y una estructura social cohesiva, todo en mor de reducir la ansiedad respecto del lugar del individuo en la sociedad burguesa (especialmente en la estela de la Revolución Francesa y las guerras europeas que siguieron) y sobre la creciente pregnancia del estilo mecanicista en la ciencia (el cual, oponiendo la mente a la naturaleza como el sujeto al objeto, socavó el fundamento tradicional sobre el cual se había supuesto el sentido del mundo). (Halmi 2007, 24).

Dickens fue un heredero de la ideología que impulsó la teorización romántica sobre el símbolo. En su caso, el drama principal, que configuró el modo de su reacción ideológica, fue la experiencia de alienación de lo humano en la moderna ciudad industrial. Buena parte de su obra está dedicada a crear ficciones sobre este “drama del progreso”, como lo llamó Hobsbawm (2013, 336). No encontramos en Dickens reflexiones teóricas al estilo alemán, ya que, en palabras de Chesterton, “más que una teoría, lo que Dickens tuvo fue una sed. [...] y su sed era de cosas tan humildes, tan humanas y tan risueñas como el pan diario por el que imploramos a Dios” (Chesterton 2012, 55). Sin embargo, junto con sus indignadas protestas y críticas sociales, encontramos elogios sobre el papel sanador de la literatura que no desentonan, en

su proyección ideológica, con las proposiciones de Goethe o Schelling acerca del símbolo o con las de Novalis y Tieck acerca del *Märchen*.

Para escribir novelas sobre la gran ciudad, desde la perspectiva del símbolo romántico, Dickens habría tomado en consideración el hecho —vivido en carne propia, representado en sus novelas, teorizado por sus contemporáneos— de que la lectura opera en la imaginación de los lectores como una experiencia sensorial. En este sentido, el “sensacionismo” de Dickens, además de ser un recurso comercial para vender folletines, habría sido una estrategia para redimir las conciencias de los lectores en la época capitalista a través del arte de la memoria. James Marlow escribió al respecto: “aspirando a que sus novelas, en no menor medida que los momentos de consuelo, placer y dolor de sus lectores, se convirtieran en parte de su ‘esencia más fina’, Dickens liga el pasado con el futuro usando los elementos de la realidad cotidiana” (Marlow 1975, 27).

Según el mismo Marlow, la memoria representa en Dickens una vía de salvación de la conciencia alienada, en tanto dota al sujeto de unidad vivencial y lo libera de la cárcel del presente de su alienación. Es habitual encontrar en Dickens un sano recordar que estimula “la parte más tierna del hombre”, mitiga y deshace el dolor de la vida. Son escenas en las que, generalmente, el personaje trasciende la percepción del objeto mediante la evocación de imágenes y emociones asociadas a él. El caso, por ejemplo, de David Copperfield, que nunca escucha o lee el nombre “Yarmouth” sin recordar “cierta mañana de Domingo en la playa, las campanas que tocan para ir a misa y a la pequeña Emily recostándose en su hombro” (Marlow 1975, 24). El caso, también, de la pequeña

Nell, que “se sentaba junto a la ventana donde había pasado tantas noches (noches más oscuras que ésta), y todos los pensamientos de esperanza o júbilo que había tenido en ese lugar retornaban a su imaginación vívidamente y borraban al instante todas sus grises y luctuosas asociaciones” (Marlow 1975, 24).

### III

Durante la década del cincuenta, según Engel Monroe, Dickens había ido perdiendo la fe en la reforma democrática, porque veía que la brecha entre las clases altas y bajas se ampliaba irreversiblemente, impidiendo la unión nacional de Inglaterra. Este sentimiento ha sido registrado en una carta del 10 de abril de 1855:

No hay nada en el presente tan irritante y preocupante para mí como la alienación del pueblo con respecto a sus propios asuntos públicos. Y creo que el descontento es peor porque se cocina a fuego lento en lugar de arder abiertamente, y que es en extremo parecido al estado espiritual de Francia antes de que estallara la primera Revolución, y que corre el riesgo de transformarse por alguno de los mil accidentes posibles... en una conflagración tremenda, como nunca se ha visto desde entonces. Mientras tanto, la actividad inglesa de chupar las medias y dorar píldoras, así como otras manifestaciones de execrable decoro... se exhiben cada día. Y así, cada día, los millones de resentidos que tienen encima suyo esta sombra y esta calma antinaturales se afirman y endurecen en el peor de los ánimos. Finalmente, alrededor de todo esto hay una atmósfera de pobreza, de hambre y de brutal desesperación de la cual quizás ni uno entre los miles de aquellos que no están directamente envueltos en ella, en todo el país, tiene la menor idea (Engel 1956, 954).

Pero Dickens pensaba que su trabajo podía, si no desactivar esta bomba, por lo menos amortiguar su poder de destrucción: “La gente no soportará por tiempo indefinido lo que soporta ahora. Lo veo claramente escrito en todos los fieles indicios que soy capaz de descifrar. Y quiero interponer algo entre ellos y su ira” (Engel 1956, 954).

Si bien en esta carta Dickens se refiere a su militancia como reformista, cabe identificar ese “algo” con su propia producción ficcional en el formato periodístico popular. *A Tale of Two Cities* fue un proyecto peculiar en este sentido, porque Dickens se proponía dar mayor importancia que en otros proyectos a la organización del conjunto, un propósito que estaba enemistado con las características propias del formato serial. La novela fue publicada por entregas, de hecho, en dos medios y dos formatos distintos. Primero, se lanzó el 30 de abril en el nuevo semanario de Dickens, *All the Year Round*, que salía los sábados. En este formato la novela se desarrolló en 31 entregas muy reducidas, que generalmente contenían un título y a veces dos (sólo la primera entrega reunió tres). Descontento con la excesiva fragmentación de esta modalidad, que impedía ver el plan de la obra, Dickens inició en junio la publicación paralela por la editorial Chapman & Hall, esta vez mensual, ilustrada y de a cinco o seis capítulos.

*A Tale* se perfila como una obra que ofrece la representación catártica de una experiencia terrible que debe ser recordada para que no vuelva a ocurrir. A diferencia de las lecturas que otorgan a Dickens una posición de repulsa de la violencia representada, como si el frenesí de las multitudes fuera una experiencia incomprensible de pura enajenación, una experiencia de total alteridad, creo que esa violencia revolucionaria está representada deliberadamente como fundamento

mítico, incluso primitivo, del estado de equilibrio civilizado en la época victoriana. Y en la base de esa configuración mítica, Dickens coloca los dos motivos centrales de la simbólica evangélica de la época: la expiación y la encarnación.<sup>2</sup>

Para tomar conciencia de esta relación de solidaridad entre la violencia catastrófica de la revolución y la *pax* del orden victoriano, conviene leer la novela desde su final, es decir, desde la perspectiva del símbolo como significación reconciliada en la memoria. Una lectura de esta naturaleza se justifica por el hecho de que esta novela fue concebida, a diferencia de otros trabajos, a partir de un diseño global. En la composición de Dickens, apelando a la estructura cristiana, el símbolo se instaura en la muerte por sobre la muerte, pero por esa misma razón queda fuera de la vida y puede ser visto, incluso, como su amenaza. Es fundamental, por eso, que el símbolo se separe del cuerpo y habite en el espacio reconciliado de la memoria, así como lo es también que la Revolución sea un episodio irreversible y catastrófico del pasado, que puede desencadenarse con la misma fatalidad característica si se reproducen las condiciones del acontecimiento.

La muerte final de Carton, más exactamente su sacrificio suicida, es una pérdida del cuerpo. Ese acontecimiento, sin embargo, tiene, en la economía narrativa, el poder de resignificar el mundo, anclándolo en un fundamento sano después de su crisis. La muerte de Carton pone al símbolo en relación con la historia, como el orden con respecto al caos, como la venida de Cristo con respecto a la Ley antigua. Sale el símbolo de la historia para constituirse en su horizonte eterno, en

---

2. Sobre el papel de estos dos motivos teológicos en la historia cultural del siglo diecinueve inglés, véase Hilton (1988).



su norma, su memoria y su valla de contención. Según este esquema, el progreso moderado, pos-revolucionario, es, o más bien, puede ser, la revolución sin su desmesura; pero en la lógica de Dickens sólo la memoria de la desmesura revolucionaria puede conducir al progreso moderado. En cambio, el olvido de la revolución, en la perspectiva de *A Tale of Two Cities*, implicaría el fracaso del progreso y la amenaza de una repetición del caos. El régimen del símbolo implica su ejecución histórica como melodrama, su tremulante negación y su redención inverosímil, siempre provisoria y requerida de nuevos sacrificios.

#### IV

Los más dignos y seguros candidatos a héroes en la novela son sus personajes idealizados: Alexander Manette, su hija Lucie y Charles Evrémonde Darnay. Los tres son franceses y tienen todas las cualidades deseables según los parámetros victorianos: bondadosos, amables, bellos, moderados, liberales, progresistas. La línea Manette es liberal burguesa y la línea Evrémonde-Darnay, liberal aristocrática. Juntos representan la suma de todas las virtudes.

Uno de los más claros objetivos de la novela es narrar el transplante de estos tres franceses a la tierra de Dickens, donde pueden germinar y florecer perdiendo los desagradables estigmas de la sociedad absolutista. La notable ausencia de clase media en la Francia revolucionaria de Dickens, de hecho, se explica porque el espacio imaginario de la clase media está reservado a los destinos ingleses. La noble esencia francesa debe ser extraída de esa nación para comunicar a la clase media inglesa las virtudes de las que ella carece. En

el título está inscripto este proyecto de transplante: la “tale” narra y justifica la migración de una ciudad a la otra y da representación a las condiciones favorables para el desarrollo del injerto.

El horizonte de este proyecto de hibridación nacional, que coincide con una versión decimonónica de la reforma ilustrada y que el Marqués de Evrémonde llama despectivamente “filosofía nueva”,<sup>3</sup> está constituido, en la lógica sentimental del relato, por la unión de Lucie con Darnay, que daría origen a una nueva línea familiar, combinando lo mejor de ambos.<sup>4</sup> No en vano los capítulos del libro II ubicados en Inglaterra se orientan literalmente en el sentido de esa unión. Pero el anhelo no puede cumplirse plenamente, a pesar incluso de la realización del matrimonio y el nacimiento de una hija que repite el nombre materno (II, XVIII). ¿Por qué? Porque las vidas y las conciencias de estos franceses están atrapadas en la historia culpable de su país. Estos *émigrés*, como los propios ciudadanos de Francia, como la propia Revolución, están todavía, en la perspectiva de Dickens, sujetos a un régimen antiguo, un *Ancien Régime* de la significación, que impide la reconciliación y del cual es necesario desembarazarse para ingresar en un nuevo estadio. Lo que persiste e impide que se consuma la unión simbólica, lo que despotencia y vacía el símbolo mismo de la unión simbólica (el matrimonio), es la culpa transindividual, gestada en el campo de las relaciones históricas.

---

3. “do you, under your new philosophy, graciously intend to live?” (II, IX, 149). Sobre otra lectura sobre qué representa esta “nueva filosofía”, véase Philp (2009).

4. Sobre la construcción y las funciones de lo familiar en la novela, véase Waters (1997).

La primera víctima de la historia en esta trinidad brillante fue Alexander Manette, el médico prisionero de la Bastilla.<sup>5</sup> Desde su primera aparición es éste un personaje alienado, literalmente convertido en otro de sí, por la opresión y la injusticia de los aristócratas. Luego de su largo encierro en la Bastilla (1757-1775), como los campesinos luego de su larga opresión en el campo-cárcel, Manette, que había sido un próspero médico de París, aparece transformado en un individuo con la identidad dañada, algo que Dickens expresa fabulosamente en una imagen de resonancias críticas: la monomanía de confeccionar zapatos. Manette ha perdido su nombre (se designa a sí mismo con el número que le pusieron en la cárcel, 105) y no reconoce a las personas. Su voz —se pone especial atención en caracterizar su voz— está despojada de rasgos vitales y parece una “mancha descolorida”, el “eco de un sonido realizado mucho tiempo atrás”.<sup>6</sup> El apellido “Manette”, “manija” en francés, indica de entrada que el destino histórico amenazará siempre a este personaje con su instrumentalización, con su reducción a una estricta actividad manual. En la representación del personaje como víctima de la historia, la novela recurre a la disociación entre representación y realidad.

La hija de Manette, Lucie, que vivió los primeros años de su vida feliz en Inglaterra, sin saber nada de su padre, a quien creía muerto, al enterarse de que está con vida, se pliega a su dolor y asume el papel angélico de la sanadora. Todo el libro primero está destinado a construir melodramáticamente

---

5. Sobre Manette, véase Baker (2009).

6. “a once beautiful color faded away into a poor weak stain”, “the last feeble echo of a sound made long and long ago” (I, VI, 46).

el reencuentro entre el padre alienado y la hija, en una suerte de inversión de “La parábola del hijo pródigo”.<sup>7</sup> El clímax de este planteo llega en el capítulo seis, cuando luego de un tenso diálogo entre Lucie y su padre, éste apoya su cabeza en el pecho de su hija y produce “una imagen tan conmovedora, pero tan terrible por la injusticia y el dolor tremendos que la precedían, que los dos espectadores tuvieron que taparse la cara”.<sup>8</sup> En las escenas subsiguientes que desarrollan este motivo se muestra la recuperación del padre bajo los efectos curativos de la hija, hasta que en el capítulo X del libro II, antes de que la tormenta revolucionaria se desate sobre ellos, lo vemos vigoroso y resuelto, porque “la energía una vez le permitió resistir sus viejos sufrimientos, agravado su agudeza, le había sido gradualmente restituida”.<sup>9</sup> Este reencuentro entre el padre y la hija es significativo desde la perspectiva del símbolo, porque devuelve al sujeto (a Manette, a Lucie) simultáneamente su memoria e identidad. Pero es insuficiente, porque carece de futuro y porque está tocado por la memoria mortificada y la identidad corrupta de Francia.

La dimensión del futuro, como dijimos, se cifra en un matrimonio redentor: la unión de Lucie con Darnay, un joven “bien formado y apuesto, con la tez bronceada y ojos

---

7. Sobre este y otros modelos subyacentes a esta relación trastornada, véase Morgentaler (2000).

8. “a sight so touching, yet so terrible in the tremendous wrong and suffering which had gone before it, that the two beholders covered their faces” (I, VI, 54). Sobre el tema de la cara en general en la novela, véase Elliot (2009).

9. “The energy which had at once supported him under his old sufferings and aggravated their sharpness, had been gradually restored to him” (II, X, 156).

oscuros”,<sup>10</sup> de carácter firme, trabajador, que quiere iniciar una nueva vida en Inglaterra, lejos de las injusticias de Francia. Como le dijo a su despiadado y ocioso tío: “debo hacer, para vivir, lo que otros compatriotas míos, incluso con la nobleza a sus espaldas, deberán hacer un día... trabajar”.<sup>11</sup> Para hacer de Darnay el candidato ideal del proyecto de transplante y una suerte de eslabón positivo entre clases bajas y altas, Dickens lo caracteriza como educador y traductor. “No era fácil encontrar ese tipo de maestros por entonces; los Príncipes que habían sido y los Reyes que iban a ser [se refiere a Luis Felipe], no eran aún de la clase educadora, y una nobleza arruinada no había caído aún de los libros contables del Banco Tellson para transformarse en cocineros y carpinteros”.<sup>12</sup> Pero Darnay tiene la desgracia, precisamente, de ser un engranaje fundamental de la memoria mortificada de Francia, por ser familiar directo de quien dañó en un principio a Marnette: el marqués de St. Evrémonte, que no es más que un símbolo del daño general que la aristocracia infligió a toda Francia. Darnay es el personaje ideal de conciencia culpable, el que “actuó imperfectamente”, como se ve con nitidez en el capítulo XIV del libro segundo. Esta coincidencia (entre los personajes, entre las fuerzas que representan) introduce primero una sombra, luego un obstáculo y finalmente una

---

10. Esta es la perspectiva de la primera aparición en la novela: “a young man of about five-and-twenty, well-grown and well-looking, with a sunburnt cheek and a dark eye” (II, II, 71).

11. “I must do, to live, what others of my country-men, even with nobility at their backs, may have to do some day-work” (II, IX, 149).

12. “Such masters were not at that time easily found; Princes that had been, and Kings that were to be, were not yet of the teacher class, and no ruined nobility had dropped out of Tellson’s ledgers, to turn cooks and carpenters” (II, X, 155).

amenaza mortal al proyecto ideológico de la “nueva filosofía”. Así pues, por las deudas que el pasado imputa al presente, por el hecho de pertenecer a una historia culpable, estos personajes no pueden ser los héroes en el presente de la historia, aunque todos, en la figura de su sagrada unión, proyectan al futuro la luz de su posibilidad.

## V

Por este motivo ninguno de estos personajes es el verdadero héroe de *A Tale of Two Cities*, sino el símbolo, la creencia romántica en la posibilidad de una significación reconciliada. Sólo cuando el símbolo triunfe, los tres franceses quedarán en condiciones de transformarse en “héroes”, en modelos para las generaciones inglesas venideras. Sólo entonces se consumará el trasplante a suelo inglés para servir como memoria bella y tradición ejemplar de la clase media victoriana. Y esto ocurre, efectivamente, pero recién al final, en el último capítulo. El signo reconciliado se desplaza así, como herencia, al futuro de la historia narrada, al tiempo de los lectores. Mientras tanto, en el presente de la historia, que es el pasado de los lectores, *A Tale of Two Cities* exhibe la violencia y la furia con que la historia misma puede oponerse a este deseable proyecto. Es más, nos encontramos con el caso de un autor que postula seriamente que la regeneración de la sociedad, pasado cierto punto, exige un sacrificio tremendo: debe ser precedida por la masacre del inocente y las lágrimas del huérfano.

No debe extrañar, pues, que este héroe que es el símbolo, la significación reconciliada, aparezca bajo el régimen del melodrama. Con la palabra “melodrama” me refiero a la

modalidad de la representación que se popularizó en el siglo diecinueve, justamente en el contexto de la Revolución Francesa, y que Peter Brooks estudió en *The Melodramatic Imagination*. Entre los rasgos generales que supone esta palabra, y que derivan del género teatral con ese nombre, Brooks incluye:

...emociones fuertes; polarización y esquematismo moral; situaciones, acciones y estados de ánimo extremos; maldad manifiesta, persecución del bien y recompensación final de la virtud; expresión exagerada y extravagante; maquinaciones oscuras, suspenso y peripecias que quitan el aliento (Brooks 1995, 12).

Al recurrir a esta palabra, repito lo que ya dijeron otros, a saber: que Dickens escribió empleando las convenciones del género. Pero, además, al escribir “melodrama del símbolo”, elevo el grado de abstracción, a riesgo de caer en la redundancia (toda retórica melodramática es una retórica del símbolo), porque trato al símbolo como si fuera el personaje de una aventura que tiene los rasgos supracitados del melodrama. Es más, lo llamo el verdadero “héroe” de la aventura. Considero que el símbolo, esa categoría ideológica de la estética romántica, en *A Tale of Two Cities*, sufre, es acechado, es perseguido por sus formas contrarias, es objeto de oscuras maquinaciones, pero que, al fin, como corresponde al melodrama, es recompensado, al fin triunfa. Esto puede sonar extraño, porque la personificación del símbolo introduce en mi argumento un matiz alegórico. Y puede creerse que adjudico a Dickens, quien no tenía una “teoría” sino una “sed”, la intención de representar la categoría abstracta del símbolo alegóricamente.

Por eso quizás no esté de más aclarar que no adjudico a Dickens esa “intención”. No tanto porque excluya el problema de la intencionalidad, sino porque ubico la producción de Dickens en el ámbito de un discurso estético-ideológico, culturalmente determinado, que tiene un fuerte compromiso romántico, cristiano y progresista con la poética idealista del símbolo; y porque pienso su proyecto novelístico, y en particular esta novela, en función de ese mismo compromiso. En cuanto a la alegorización, la cual, naturalmente, corre por mi cuenta, es un modo de aislar lo que ocurre en el plano de las representaciones y de mostrar cómo se orientan éstas, incluso negativamente, en función de lo que Dickens llama la “idea principal” de su obra, a saber: la idea-símbolo de un acto sacrificial de redención. Alegorizo, entonces, para hacer más claro mi desciframiento y el problema involucrado.

## VI

¿Dónde, en qué rasgos textuales, se radicaría este peculiar “melodrama del símbolo”? Para contestar la pregunta analíticamente, establezcamos primero una apreciación de tipo general. Si el símbolo es para Dickens, como para los románticos, la paz y la unidad de la significación, la identidad del sujeto en la memoria, la imagen como expresión de la idea, el lenguaje al fin equilibrado, su padecimiento melodramático deberá presentarnos todo esto al revés: la discordancia de la significación, la alienación de la memoria, la imagen como locura y el lenguaje como desequilibrio. Es decir, la retórica del símbolo negativizada, no el sueño de su reconciliación sino su pesadilla. Por esta reversión de los



rasgos buenos del símbolo, la novela representa el mal en la historia como una suerte de fantasía negra del ideal burgués. Todo lo que no tiende a las relaciones afectivas y familiares, simbolizadas por el efecto placentero de la luz y la unión armónica, por el carácter firme, dulce, amoroso y desinteresado de los personajes ideales, por las semejanzas francas, opera *en su contra*, malignamente, como patología de las representaciones.

Dicho esto, podemos traducir la contrariedad del símbolo según distintos niveles de representación. En la voz narrativa, que se desdobra en los tiempos y se apasiona con ellos. En la forma de la trama: la reunión violenta de los contrarios en una lógica causal, las falsas reconciliaciones, las ironías y las peripecias. En la construcción de los personajes: los parecidos imperfectos, los desdoblamientos de conciencia, las identidades alienadas, los nombres. En la retórica: figuras que connotan crisis, como la antítesis, el oxímoron, la paradoja; figuras de desmesura: como la hipérbole, el énfasis y la amplificación; figuras de fragmentación: como la sinécdoque, la metonimia y la parodia. En el imaginario: las imágenes negativas del archivo mítico-religioso, como las Furias, las Parcas, la Gorgona, los jinetes del Apocalipsis, las bacanales; las imágenes de la naturaleza trastornada, como la tormenta, el mar revuelto, el incendio, la oscuridad, las sombras.

No es mi propósito analizar la novela según estos diversos planos de la representación, tarea compleja y quizás vana, sino dejar ver con algunos ejemplos la articulación de esta retórica negativa del símbolo, especialmente en lo concerniente a tres categorías, la historia, la memoria y el lenguaje.

## VII

Elemento principal, en tanto voz portadora del símbolo, es el narrador. Él es la primera figura de un desdoblamiento producido por la caída y el padecimiento del símbolo en la historia. Como en general en la ficción histórica, este narrador habita el presente y se transporta a la escena del pasado que elige relatar. Pero el de *A Tale of Two Cities*, aunque representa esa distancia de tiempo con las convenciones de rigor (“en aquel tiempo”, “en aquella época”, “entonces”, etc.), la transgrede continuamente, con intervenciones apasionadas, anticipándose a lo que va a ocurrir o simplemente criticando lo que ocurre.

Cuando el marqués de Evrémonde, por ejemplo, defienda una política represiva que mantendrá el orden mientras su castillo siga en pie, dando a entender que eso será para siempre, el narrador acota que, si le fuera dado ver una postal de su castillo pocos años más tarde, arruinado y sin techo, debería comprender que su castillo no sirve como metáfora de eternidad (II, IX, 147). Otro ejemplo: en una escena anticipatoria se rompe un barril de vino, el líquido rojo se derrama en la calle y todos los parisinos dejan su trabajo y se tiran a beber. Acabada esta bacanal/misa negra, uno de los espontáneos bebedores escribe en la pared la palabra “sangre” con el vino derramado. En este gesto hiperbólico y extravagante, el significante “vino” expresa el significado del futuro. El narrador no puede contenerse y enfatiza una asociación simbólica ya por demás explícita: “Llegaría el tiempo en que ese vino [la sangre] se derramaría también sobre los adoquines y la mancha estaría sobre muchos allí”<sup>13</sup>

---

13. “The time was to come, when that wine would be spilled on the street-stones, and when the stain of it would be red upon many there” (I, V, 34).

Participando simultáneamente, con voz profética, de la dimensión a la que se orientan los acontecimientos y de la historia en que esa orientación aparece camuflada, el narrador hace jugar esa vacilante distancia temporal como un saber decisivo, vital, apasionante para el tiempo y el cuerpo de los lectores y pierde muy frecuentemente, por decir así, la compostura. Rignall, quien acaso haya prestado más atención que nadie a este rasgo de la novela, escribió:

Lo que presenta es el espectáculo de una imaginación atrapada por la opresiva visión de la historia como una cadena de violencia, un continuo catastrófico, y a la vez impulsada a resistir esa visión en el acto mismo de su articulación, de modo que la narración parece a la vez buscar y eludir la finalidad violenta de su desenlace en el Terror (Rignall 1984, 576).

No sólo en las intervenciones explícitas del narrador, sino en el lenguaje mismo, la novela va elaborando la necesidad de que la naturaleza recupere el equilibrio, y esta necesidad se hace más fuerte a medida que la historia se hace más ingobernable y más oscura. El desarrollo de la historia se produce en función de una lógica causal de retribución y venganza. Si la Guillotina, que gobierna París bajo el Terror en el Libro tercero, es el monstruo “más voraz e insaciable que la imaginación haya registrado”, al mismo tiempo no hay en Francia nada que crezca “bajo condiciones más indudables que las que han producido este horror” (III, XV, 459). La Revolución Francesa de Dickens está determinada por las condiciones de injusticia del Antiguo Régimen como un efecto por una causa, pero la figura que une a los dos términos es la inversión, figura, por supuesto, contraria a la armonización del símbolo. Por eso el vino se vuelve sangre (sed de muerte)

y la sangre vino (ebriedad de muerte), el esclavo se vuelve amo y el amo esclavo, los ingleses persiguen a los franceses y los franceses a los ingleses, etc. En lugar de producirse la resolución de las contradicciones, los términos se invierten en el tiempo. Manteniendo la estructura, como una cárcel, se repiten.

Varias veces, recuperando el imaginario de las *Mil y una noches*, la novela presenta este estado alterado de la sociedad como un encantamiento de la historia (II, XXIV; II, XV), por el que el tiempo acelerándose se detiene y su vivencia adopta la “irrealidad” de la pesadilla y el relato de fantasmas. Cuando Darnay es arrojado por el gobierno revolucionario a la prisión y espera ser recibido por criminales, lo que corona “la irrealidad de su largo viaje irreal”<sup>14</sup> es encontrarse con prisioneros “refinados”.<sup>15</sup> La desfiguración de la nobleza por los efectos de la cárcel, le hacer creer a Darnay que está en compañía de muertos:

Todos fantasmas. El fantasma de la belleza, el fantasma de la opulencia, el fantasma de la elegancia, el fantasma del orgullo, el fantasma de la frivolidad, el fantasma del ingenio, el fantasma de la juventud, el fantasma de la vejez, todos esperando la despedida de la playa desolada, todos mirándolo con ojos cambiados por la muerte que habían padecido al entrar allí”<sup>16</sup>

---

14. “the crowning unreality of this long unreal ride” (II, I, 312).

15. Cuando llega a la prisión, los prisioneros se levantan para recibirlo “with every refinement of manner known to the time” (II, I, 312).

16. “Ghosts all! The ghost of beauty, the ghost of stateliness, the ghost of elegance, the ghost of pride, the ghost of frivolity, the ghost of wit, the ghost of youth, the ghost of age, all waiting their dismissal from the desolate shore, all turning on him eyes that where changed by the death they had died in coming there” (III, I, 312).

Aquí, y en otras escenas parecidas, se produce la misma desfiguración de lo humano que afectó a Manette en un principio: todo se afantasma, se desdobra, se vuelve gótico y queda tocado por el encantamiento de la muerte en vida.

Pese a este carácter mágico, irreal, que asume el determinismo en la novela, Dickens puso especial cuidado en “explicar” el fenómeno por la relación histórica entre el espectáculo del mal y su memoria. No se trata solamente del padecimiento de los individuos en la historia, sino de la perpetuación de una lógica del padecimiento en las instituciones públicas, que reproducen las condiciones necesarias a la patología. No tanto la pena de muerte, como la espectacularización de la pena, que pone en juego las pasiones bajas de la multitud, es sistemáticamente cuestionada por *A Tale of Two Cities*, en tanto constituye el fermento necesario del encantamiento de una causalidad destructiva. Para quien ha leído la novela, el énfasis puesto en representar las representaciones del castigo, no puede pasar inadvertido. Un principio general de la representación, en consonancia con lo que recuperamos en el párrafo II, parece ser el dato psicológico de que el daño en la historia asume la forma de un trauma de la memoria, en tanto la imaginación, en lugar de poder recurrir a su pasado para curar su conciencia, queda fijada a una lógica inexorable de monomanía. En este sentido, no es más que una extensión de esta lógica que la historia misma escriba sus palabras en los cuerpos y la naturaleza. Así, en el mismo capítulo donde se produce la escena del barril, el narrador “lee” escrita en los cuerpos de los pobres la palabra “hambre”. La serie de la sed y el hambre, contrapuesta a la serie de la abundancia y la lujuria de los aristócratas, establece un lenguaje rudimentario de la necesidad,

que da al deseo de venganza una articulación lógica y un objeto.

La memoria traumada se expresa en textos que cabe llamar enfermos, escrituras cuyo retorno equivale a la fijación en un recuerdo triste, que no se puede dejar atrás. Es decir, no en una mala memoria, que significa olvido, sino en una memoria mala, melancólica o enlutada, que significa la petrificación del pasado. La novela dispone dos textos enfermos principales. Uno es el tejido de Madame Defarge y el otro es la carta acusatoria del Doctor Manette. En su tejido, como en un cuaderno contable, Mme, Defarge, esa nueva Parca, anota los actos injustos de la aristocracia. Pero esa deuda no puede ser saldada, porque se funda en el dolor y el padecimiento, carencia que no tiene fin. Mme. Defarge vio morir a su familia a manos de los Evrémonde, y su memoria está fijada irremediablemente a esa pérdida. Para su conciencia invadida por el deseo y el lenguaje de la venganza, el texto que teje es también el texto inmóvil de su memoria hambrienta.

El otro texto enfermo es la carta que el Doctor Manette escribió en la Bastilla y ocultó en sus paredes. Confesión y maldición a la vez, centro irónico de la novela, ese texto se agazapa entre los ladrillos a la espera de un nuevo contexto en que pueda convertirse en fulminante acto de habla. Tal cosa ocurre gracias a tres pasos coordinados: primero la toma de la Bastilla que lo rescata e integra al nuevo circuito de comunicación; luego, la constitución de los Tribunales revolucionarios, en cuyo marco la confesión actúa como evidencia y la maldición como condena; por último, la presencia del propio autor, causa viva de lo escrito, y de un miembro de la estirpe condenada, su yerno Charles Darnay, objeto vivo de su maldición, que completan la escena y reactivan la maquinaria

revolucionaria del crimen. No importa por supuesto que el autor de la carta ya no suscriba sus contenidos ni que Darnay repudie los métodos de sus antepasados. El rasgo central de estos textos enfermos es que, emancipados de sus autores, los dominan y enajenan.

En serie con las disonancias que venimos reseñando, la novela instala, en el centro mismo de su significación patológica, un símbolo expresivo: el eco, que es un símbolo de la degradación del símbolo, la figura de la correspondencia defectuosa. Si el símbolo romántico sintetiza, hace de dos cosas una, el eco hace de una cosa muchas. Mientras el símbolo es una forma expresiva, el eco es una forma imitativa. Si el símbolo realiza la unidad de un sentido pleno, el eco es la imagen sin su contenido, mera repetición hueca. Y el eco está ubicado, justamente, donde debería primar el símbolo, en la residencia londinense de los Manette. Esa casa, en palabras de Dickens, es una gran oreja, porque posee la capacidad acústica de reproducir, en forma de eco, los pasos de quienes caminan en las inmediaciones. Esta figura acústica tiene el rasgo curioso de no siempre corresponder con la imagen visual de los pasos. A veces se escucha en la casa un eco de pasos acercándose y nadie llega, pero a veces el eco es el anuncio de una visita próxima. La incertidumbre de la correspondencia da al eco un estatuto sombrío.<sup>17</sup>

La figura de los pasos, por su parte, tiene dos asociaciones: los pasos que da el reo en su prisión, como Manette, y los pasos de la multitud (la muchedumbre de Saint Antoine y la muchedumbre de Londres). Estas dos imágenes son

---

17. El motivo de la casa como un espacio de ecos aparece en II, VI (120-122).

negativas, ambas inhumanas, pero por motivos diferentes. Los pasos del reo no pueden transgredir el perímetro que se le imponen. Los pasos de la multitud no pueden dirigirse: se reproducen, proliferan anárquicamente. En ambos casos los pasos pierden la dirección y el sentido, y esa pérdida los vuelve formas alienadas de la humanidad.

## IX

De este modo, la novela articula permanentemente elementos de distinto nivel de representación como parte del lenguaje desequilibrado de la historia, y de ese modo reclama, también permanentemente, la reconciliación del símbolo. Pero ese reclamo recién se ve satisfecho en el último capítulo de la novela, que se llama “Los pasos se extinguen para siempre”,<sup>18</sup> y de un modo paradójal, como una suerte de negativización de la negativización, como un corte del corte. Si la historia culpable, diabólica, pecaminosa, monta la Guillotina como una Cruz al revés, la salvación exige que se de vuelta la Guillotina, para que vuelva a ser a la Cruz y generar así, por medio del acto sacrificial, un nuevo origen simbólico.

Es París, enero de 1794, seis carretas avanzan por las calles, a la manera de un *via crucis*, rumbo a la Guillotina. En una de las carretas va el inglés Sydney Carton agarrando de la mano a una jovencita pobre e inocente. Como su nombre manda, “cart-on”, “en-carreta” o “carreta-en-movimiento”, el personaje está cumpliendo su destino histórico y simbólico: entregándose a la guillotina, Carton se redime de las culpas y salva a sus seres queridos. Tiene un lema, las palabras que

---

18. “The Footsteps die out for Ever” (III, 459).



escuchó en el funeral de su padre y que las circunstancias devolvieron a su memoria: “Yo soy la resurrección y la vida. El que cree en mí, aunque muera, vivirá; y todo el que vive y cree en mí, no morirá jamás.”<sup>19</sup> ¿Quién es la joven que va con él? Nadie, una “mera niña”,<sup>20</sup> una “costurerita”,<sup>21</sup> a la que conoció en la celda, una tierna víctima de la impiedad.<sup>22</sup> Cuando van en la carreta hacia la muerte, junto con los otros condenados, se produce entre Carton y la joven una como mágica fusión. Todo alrededor se acalla y quedan plenamente unidos, en una región más transparente, sin obstáculos entre sus corazones. “Están de pie en medio del montón de víctimas que disminuye con velocidad, pero hablan como si estuvieran solos. Ojo con ojo, voz con voz, mano con mano, corazón con corazón, estos dos hijos de la Madre Universal, en otra situación tan apartados y diferentes, se han reunido

---

19. Estas palabras, que proceden de San Juan (11: 25-26), son un recuerdo de Carton, que transforma en lema de su misión histórica. El recuerdo se recupera en el capítulo IX del libro tercero, en un momento de epifanía que establece una forma de continuidad entre Carton y su difunto padre. Son las palabras “solemnes” (“solemn”) que se leyeron en el funeral y que volvieron a él en el contexto del terror jacobino, por una “cadena de asociación” (“chain of association”) desconocida: “la cadena de asociación que recuperó esas palabras, como la oxidada cadena del ancla de un viejo barco que viene de la profundidad, podría haber sido enciontrada fácilmente. El no la buscó, pero repitió las palabras y siguió caminando” (III, 387).

20. “a mere girl” (III, 461).

21. “poor seam-stress” (III, 438).

22. Cuando Carton la conoce, la niña se presenta como una compañera de Evrémonde en La Force y dice haber sido injustamente acusada de conspiración: “...el justo Cielo sabe que yo soy inocente. ¿Es posible? ¿Quién pensaría en conspirar con una pobre y débil criatura como yo?” (“... the just Heaven konws I am innocent of any. Is it likely? Who would think of plotting with a poor little weak creature like me?”) (III, 438).

en el camino oscuro para retornar a ella juntos y descansar en su regazo”.<sup>23</sup> La unificación de ojos, voces y manos es la *performance* del símbolo. Hablan por última vez, como habla una conciencia dulce consigo misma. La muchacha le pregunta si una vez muerta, cuando vaya a esa tierra mejor que es el más allá, le parecerá muy largo el tiempo que deberá transcurrir antes de que la República elimine la pobreza. Carton le responde que no, que no le parecerá largo, porque “allí no hay Tiempo ni preocupaciones”.<sup>24</sup> Y entonces: “ella besa sus labios; él besa los suyos; solemnemente se dan una mutua bendición. Él suelta su mano, pero ella no tiembla; nada sino una resignación dulce y esplendorosa se ve en la cara de la víctima. Pasa primero, antes que él... se ha ido; las tejedoras cuentan Veintidos”.<sup>25</sup> Carton repite en alta voz las palabras de Cristo, “Yo soy la resurrección, etc.,” y se deja decapitar.

Este triunfo del símbolo, por medio de la muerte de Carton, se confirma con el epílogo, cuya clave está dada por el efecto del rostro redimido del sacrificado y el discurso profético que lo acompaña. De Carton “en la ciudad, esa noche” se dijo “que era el rostro humano más sereno que nunca se hubiera contemplado allí. Muchos agregaron que parecía sublime y

---

23. “The two stand in the fast-thinning throng of victims, but they speak as if they were alone. Eye to eye, voice to voice, hand to hand, heart to heart, these two children of the Universal Mother, else so wilde apart and differing, have come together, and to rest in her bosom” (III, XV, 463).

24. “...there is no Time there, and no trouble there” (III, XV, 464).

25. “She kisses his lips; he kisses hers; they solemnly bless each other. The spare hand does not tremble as he releases it; nothing worse than a sweet, bright constancy in the patient face. She goes next before him—is gone; the knitting-women count Twenty-Two” (III, XV, 464).

profético”.<sup>26</sup> El espectáculo de su muerte, la transfiguración, la paz que se manifiesta en su rostro, causa en quienes lo ven un impulso de conversión, como se decía de la asesina de Marat, Charlotte Corday,<sup>27</sup> y por supuesto de Cristo, con quien Carton explícitamente se identifica. Toda la novela ha mostrado cómo la memoria es traumatizada por el espectáculo del castigo y la brutalidad. El descuartizamiento de Damiens, con que Foucault empieza *Vigilar y Castigar*, es uno de los ejemplos que da Dickens de los modos institucionalizados de reproducir la violencia.<sup>28</sup> Por eso la única manera de armonizar esta memoria mala, es instituir el espectáculo de la virtud.

Pero más importante que este efecto especial del símbolo, es el recurso con que Dickens termina la novela. Hace que el narrador imagine lo que Carton habría dicho si hubiera podido escribir sus últimos pensamientos antes de morir. Es decir, da la voz a quien ya no tiene cabeza. Curiosamente, las palabras del decapitado comunican la visión de un mundo feliz, lo que en la jerga bíblica se llama un “oráculo de salvación”.<sup>29</sup>

---

26. “They said of him, about the city that night, that it was the peacefullest man’s face ever beheld there. Many added that he looked sublime and prophetic” (III, XV, 464).

27. La muerte de Corday, asesina de Marat, suele ser narrada atendiendo a los efectos que produjo en los presentes su ejecución. Consúltense el Capítulo 1, del Libro IV, “The Terror”, de *The French Revolution* de Thomas Carlyle, dedicado a narrar la ejecución de Corday, y el capítulo 3, del libro IX, de *Histoire de la Revolution Francaise*, de Michelet. En esta última, leemos: “Cuando subió a la carreta, la muchedumbre, animada por dos fanatismos contrarios de furor y admiración, se agolpó hacia ella contemplando sus hermosas líneas, su serena mirada; aquella víctima conmovió a las gentes, y la pasión humana estalló, asociándose moralmente al pueblo” (Michelet 1960: V, 38-39).

28. II, XV, 205-6.

29. Cf. González Lamadrid 1997, 19.

El decapitado ve el futuro resolviéndose armónicamente: *ve* cómo el reino del mal concluye, *ve* cómo la guillotina se desarma, *ve* “a una bella ciudad (París) y a un pueblo esplendoroso (el francés) resurgir del abismo”,<sup>30</sup> *ve* a los seres queridos salvados por su sacrificio “serenos, útiles, prósperos y felices”<sup>31</sup> en Inglaterra, los *ve* con una saludable descendencia, en la cual hay un niño que lleva su nombre y lava su reputación, etc. Así pues, el triunfo del símbolo implica el triunfo de la memoria y de la continuidad imaginaria por remisión a un acto sacrificial, a una expiación. “Veo —dice el decapitado— que poseo un santuario en sus corazones, y en los corazones de sus descendientes, de esta generación en adelante”.<sup>32</sup> No en vano entre los títulos que Dickens pensó para su obra, figura “Memoria Carton”.

En el juego de identidades (parecidos, diferencias, intercambios, unión final) entre Sydney Carton y Charles Darnay (Evrémonde) reside unas de las claves paradigmáticas de este melodrama del símbolo. En un comienzo el juego de identidad iba a ser más explícito. Carton se llamaría Dick, es decir, Richard. De ese modo, Dick Carton invertiría las iniciales de Charles Darney y, por supuesto, las del propio autor. CD se presentaría como DC. Pero Dickens prefirió una forma menos obvia de identificación —ya era bastante con su parecido físico— y le puso de nombre el apellido de un “héroe” inglés del siglo XVII, Algernon Sydney. Carton es la forma descarriada de Darnay, pero Darnay, por su pasado aristocrático, que

---

30. “I see a beautiful city and a brilliant people rising from this abyss...” (III, XV, 465).

31. “peaceful, useful, prosperous, and happy” (III, XV, 465).

32. “I see that I hold a sanctuary in their hearts, and in the hearts of their descendants, generations hence” (III, XV, 465).

mancha su nombre y lo ata a una estirpe corrupta, no puede ser un héroe, en tanto siga existiendo aquello que representa. Toda la novela trabaja con este motivo de la identidad imperfecta, representado específicamente, como en *The Frozen Deep* de Wilkie Collins, por el amor a una misma mujer. Pero Carton y Darnay pueden transformarse en héroes de la memoria al costo de unirse en una única persona, en un acto de identificación recíproca. Muriendo en la guillotina, Carton limpia y define a Darnay. Venerando su memoria en el ámbito de la familia feliz, Darnay salva a Carton. Ciertamente, Carton no es el héroe de la novela, tampoco. Ya se ha señalado que por más que “imitara” a Cristo no es Cristo y que sus motivaciones para sacrificarse tienen una raíz oscura en aquellas mismas cosas que lo hicieron descarriarse.<sup>33</sup> Carton es un personaje suicida. No es, pues, el héroe. Es la encarnación en una primera persona de las palabras cristianas, “Yo soy la Resurrección, etc.”, que *A Tale of Two Cities* representa como la cura provisoria contra los males de la historia.

## Bibliografía

- BAKER, K. M. (2009). “A Genealogy of Dr. Manette”. En *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French Revolution*, eds. C. Jones, J. McDonagh, J. Mee, 64-74. London: Palgrave Macmillan.
- BROOKS, P. (1995). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- CARLYLE, Th. (1956). *The French Revolution: A History*. New York: The Heritage Press.

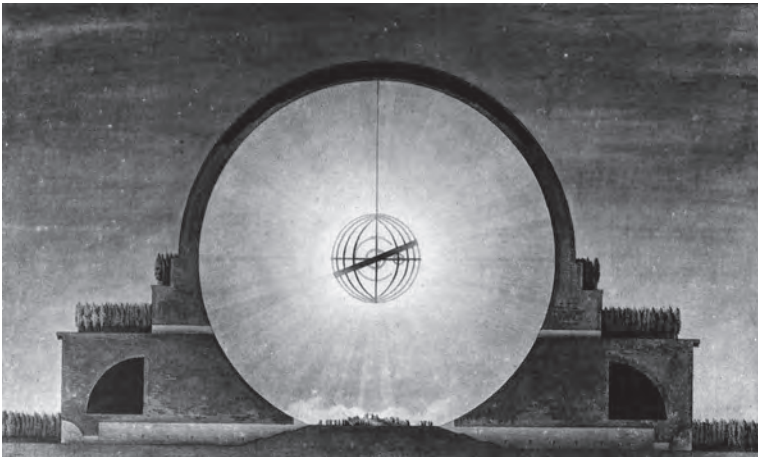
---

33. Cf. Rignall 1984, 584.

- CHESTERTON, G. K. (1996) "Historia de dos ciudades". *El hombre común y otros ensayos sobre la modernidad*, trad. Ana María Díaz, 59-65. Buenos Aires: Lumen.
- CHESTERTON, G. K. (2012 [1913]). *La era victoriana en literatura*, trad. Ramiro Vilar. New York, London: Henry Holt and Company; Williams and Norgate.
- DICKENS, Ch. *A Tale of Two Cities* (1988) ed. Andrew Sanders, Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, Ch. *The Letters of Charles Dickens* (1880). London: Chapman and Hall.
- ELLIOT, K. (2009). "Face Value in *A Tale of Two Cities*". En *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French Revolution*, eds. C. Jones, J. McDonagh, J. Mee, 87-103. London: Palgrave Macmillan.
- ENGEL, M. (1956). "The Politics of Dickens's Novel". *PMLA* 71, nº 5: 945-974.
- FALCONER, J. A. (1921). "The Sources of a Tale of Two Cities". *MLN* 36, nº 1: 1-10.
- GONZALEZ Lamadrid, A. (1997). "Escritos proféticos". En *AAVV, Comentario al Antiguo testamento II*, Atenas: Madrid, 1997.
- GRUBB, G. G. (1942) "Dickens' Pattern of Weekly Serialization". *ELH* 9, nº 2: 141- 156.
- HALMI, N. (2007). *The Genealogy of the Romantic Symbol*. New York: Oxford University Press.
- HILTON, B. (1988). *The Age of Atonement. The Influence of Evangelicalism on Social and Economic Thought. 1785-1865*. Oxford: Clarendon Press.
- HOBBSAWM, E. (2013). *La era de la revolución, 1789 - 1848; La era del capital, 1848 - 1875; La era del imperio, 1875 - 1914*. Barcelona: Crítica.
- HUTTER, A. D. (1978). "Nation and Generation in *A Tale of Two Cities*". *PMLA* 93, nº 3: 448-462.
- HUTTON, L. (1892). *The Letters of Charles Dickens to Wilkie Collins*. New York: Harper and Brothers.

- JONES, C., J. McDonagh y J. Mee, eds. (2009). *Charles Dickens, A tale of two cities and the French Revolution*. Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture. New York: Palgrave Macmillan.
- MARLOW, J. E. (1975). "Memory, Romance, and the Expressive Symbol in Dickens". *Nineteenth-Century Fiction* 30, nº 1: 20-32.
- MICHELET, J. (1960). *Historia de la Revolución Francesa*. 5 vols. Buenos Aires: Editorial Areópago.
- MORGENTALER, G. (2000). *Dickens and heredity. When Like Begets Like*. Houndmills, London: Macmillan Press.
- ORWELL, G. (1946) "Charles Dickens", en *Critical Essays*, de George Orwell, 7-56. London: Secker and Warburg.
- PHILP, Mark. 2009. "The New Philosophy: The Substance and the Shadow in A Tale of Two Cities". En *Charles Dickens, A tale of two cities and the French Revolution*, editado por Colin Jones, Josephine McDonagh y Jon Mee, 24-40. Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- RIGNALL, J. M. (1984). "Dickens and the Catastrophic Continuum of History in *A Tale of Two Cities*", *ELH* 51, 3: 575—87.
- SANDERS, A. (1988). "Introduction". En *A Tale of Two Cities*, de Charles Dickens, vi-xx. Oxford, New York: Oxford University Press.
- WATERS, C. (1997). "Chapter five. A Tale of Two Cities". En *Dickens and the Politics of the Family*, 122-149. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997.

Tercera Parte  
*Lenguaje nuevo*



E.-L. Boullée, *Projet de cénotaphe pour Newton*.  
Coupe. Dessin, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes.





## 9.

# La Revolución como farsa: formas de la repetición en *Bouvard y Pécuchet*

AGUSTINA LOJOYA FRACCHIA  
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

JORGE LUIS CAPUTO  
Universidad Católica Argentina  
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

### I

El objetivo del presente trabajo es ofrecer algunas reflexiones sobre el concepto de repetición en *Bouvard y Pécuchet* a partir de la representación de la revolución de 1848 y el advenimiento del Segundo Imperio. Este período histórico queda consignado en el capítulo VI de la novela, dedicado tanto a la narración de los acontecimientos políticos como a un examen de las doctrinas y presupuestos teóricos que permitirían comprenderlos. Es por eso que, en una primera instancia, centraremos nuestra atención en el registro de ese evento con el objetivo de relevar las formas en las que los sucesos políticos y sociales son incorporados a un esquema repetitivo de la historia. Según veremos, este capítulo genera un quiebre en el desarrollo de la novela, por cuanto apela a determinados procedimientos típicamente realistas (las referencias a circunstancias históricas y las precisiones cronológicas) prácticamente ausentes en el resto de la obra. Sin embargo, esta aparente ruptura se ve decepcionada en la medida en que tales procedimientos son convertidos en elementos de

una farsa: la introducción del acontecimiento histórico de la revolución del '48 reconfigura la estructura temporal y genera una falsa expectativa que se ve abortada por la operación de mimesis con la que todos los personajes de la novela abordan el proceso revolucionario. El "efecto de rebote"<sup>1</sup> que domina el desarrollo de la acción le confiere un tinte ridículo, que hace que la narración bascule hacia lo cómico. La representación del hecho queda entonces presa en la tonalidad paródica del texto, propia del espacio refractario que es Chavignolles. A la ilusión realista producida por la incorporación de la realidad histórica, Flaubert superpone una crítica que trueca el realismo por la sátira. En este sentido, el capítulo se inserta en una lógica (la cita y la copia compulsivas) que implica a toda la novela.

Ahora bien, la referencia a la farsa no es ociosa: en efecto, para Flaubert hay una dimensión teatral (esto es, ilusoria, falsa) inherente a la revolución y al Segundo Imperio. Los personajes cumplen acabadamente con una dramaturgia de la que ni siquiera son conscientes, señalando así otra de las formas que adopta la repetición en la novela. Es por eso que, en una segunda instancia, analizaremos los sentidos en los que puede afirmarse que la repetición adopta características específicas de la representación dramática, instalando así una imagen de la contienda política como teatro o farsa recurrente.

La estructuración circular y repetitiva de la historia permite leer en cada acontecimiento un retorno del pasado, una

---

1. "Chavignolles experimentó las consecuencias de las agitaciones de París" (Flaubert, 1964: 250; nuestra traducción. En adelante, todas las citas de la novela se hacen por la presente edición, indicando número de página.)

encarnación actualizada de figuras perimidas que obsesionan la imaginación de los sujetos: es posible afirmar entonces que el espacio dedicado en *Bouvard y Pécuchet* a los fenómenos sobrenaturales (espiritismo, magnetismo, etc.) resulta también fundamental para pensar los trastornos de 1848. El interés que estos fenómenos despiertan hacia mediados de siglo puede ser comprendido como síntoma de una interiorización producida por la revolución mancada. La combinación de estos tres elementos (la cita, el drama, las doctrinas espiritistas) diseña una cartografía de los múltiples modos a través de los cuales Flaubert representa la temporalidad del mundo moderno como fundamentalmente cíclica, iterativa.

## II

A diferencia de los otros capítulos de la novela, el capítulo VI se abre y se cierra con fechas precisas que lo enmarcan en un período histórico específico, la Segunda República, y presenta una cantidad considerablemente mayor de índices cronológicos.<sup>2</sup> Nos referimos no solamente a fechas concre-

---

2. Considerada en su conjunto, se destacan en *Bouvard y Pécuchet* las fechas que marcan el comienzo de la aventura: la carta del notario (recibida el 20 de enero de 1839 y fechada el 14 del mismo mes); la compra de la finca en 1840 y la salida de París, el 20 de marzo (de 1840). Asimismo, en el capítulo IV se afirma que los protagonistas habían conocido a Mélie “cuando llegaron, dos años atrás” (236); reponemos entonces 1842/3; en el capítulo V la lectura de la historia de la revolución de 1789 tiene lugar durante el verano de 1845 (en este caso la contraposición entre el período de calma y el ambiente ameno donde realizan la lectura permite contrastar ambas épocas al tiempo que se insinúa la proximidad de la revolución del ‘48) y en el capítulo IX se señala que “era la época de la guerra de Italia” (286). Se encuentran también referencias difusas a meses o estaciones del año y, en el octavo capítulo, el “redescubrimiento” de la religión por parte de los dos

tas (como la invasión de la Cámara el 15 de mayo de 1848 o la elección de Luis Napoleón Bonaparte como presidente el 10 de diciembre de 1848), sino también a indicaciones de acontecimientos relevantes de la época, fáciles de situar en el tiempo, que marcan hitos y etapas en el desarrollo de la revolución. En este sentido leemos las menciones de las jornadas de junio, el saqueo de las imprentas (15 de junio de 1849), el encierro de Proudhon en Santa Pelagia (7 de junio de 1849), la expedición a Roma (3 de julio de 1849), la nueva ley electoral (abolición del sufragio universal, 31 de mayo de 1850) y las referencias a las leyes de educación y prensa (julio de 1850). En la representación de este período republicano encontramos tres momentos claramente distinguidos: el primero se extiende entre el 25 de febrero, la proclamación de la República, y el 15 de mayo, cuando la invasión de la Cámara por los obreros (y su paralelo en Chavignolles) marca un giro en la dirección política de la revolución. Esta primera etapa se caracteriza por el culto del pueblo: se inicia con la ceremonia del árbol de la libertad (no casualmente un *peuplier*, adecuado desde su mismo nombre para ser consagrado a la República) y domina la consigna “¡Desde ahora, todo para el pueblo!” (250). El segundo momento está señalado por el comienzo de la reacción<sup>3</sup> y comprende la revuelta en Chavignolles, las jornadas de junio y el encierro de Gorju.<sup>4</sup>

---

amigos tiene lugar el 25 de diciembre: la marcación de esta fecha es por lo tanto más simbólica que específicamente temporal.

3. “La reacción comenzaba” (252).

4. En relación con este personaje, cabe decir que Stéphanie Dord-Crouslé, en su edición de la novela, hace un cambio en el nombre (que es, en realidad, Gorju) a partir de un trabajo detallado con los manuscritos. Puesto que las ediciones utilizadas para la escritura del presente trabajo utilizan la primera variante, nos atenemos a ella.

La tercera etapa comienza con la elección de Luis Bonaparte como presidente y la constitución del “gran partido del orden”. El giro hacia la derecha aparece como definitivo, lo que desconcierta a Bouvard y Pécuchet que, en sus discusiones con los notables de Chavignolles, encuentran que han cambiado radicalmente la posición sostenida durante la primera etapa.

En cualquier caso, y más allá de las precisiones cronológicas, lo que se destaca es la irrupción del acontecimiento histórico de la revolución, que trastoca el decurso temporal tal y como se venía desarrollando: en palabras de Gothot-Mersch (1982: 40), esta proliferación de fechas que se exhiben como históricamente relevantes indica un ingreso directo de la Historia en el entramado novelesco, a diferencia, por ejemplo, de lo que sucede en *La educación sentimental*, el otro gran relato flaubertiano sobre 1848, donde la datación sólo adquiere su verdadero significado *a posteriori* del presente de la narración, es decir, cuando ya es pasado.

Este cambio en la marcación cronológica de la novela trae aparejada además una nueva experiencia del tiempo, puesto que la proliferación de índices temporales provoca una aceleración que responde a los tumultos de la época. Los acontecimientos se suceden vertiginosamente ocasionando bruscos cambios de posición por parte de los personajes, que intentan adaptarse al volátil contexto sociopolítico.

Unicidad del evento, aceleración del tiempo, imprevisibilidad del decurso histórico: *prima facie* encontramos aquí algunos de los rasgos que Koselleck (1993) atribuye a la moderna concepción de la historia y la revolución. Ahora bien, como ha señalado Philippe Dufour (1992), no es tanto la revolución en sí misma la que es presentada en el capítulo, sino

sus coletazos, sus ecos: los sucesos parisinos son recibidos en Chavignolles siempre con posterioridad a su efectucción, lo que condena a los habitantes del pueblo a vivir rezagados con respecto a la historia.<sup>5</sup> A su vez, el contacto con los hechos siempre es mediado, indirecto: el estallido de la revolución de febrero es reportado por “un individuo”, Bouvard y Pécuchet se anotan del golpe de estado de diciembre de 1851 a través de la lectura de un periódico. De esta manera, la distancia espacial y temporal pone en crisis desde el comienzo la singularidad del acontecimiento y determina la característica sobresaliente que adoptará en el texto, esto es, su carácter de repetición.

En efecto, el “espíritu de imitación”<sup>6</sup> hasta entonces restringido a los dos amigos, arrastra en este episodio a todo el pueblo, que se vuelca a replicar los eventos que se suceden en la capital. Así, como “en París plantaban árboles de la Libertad, el consejo municipal decidió que también eran necesarios en Chavignolles” (250); a la mención de la invasión de la Cámara por el proletariado, sigue el relato de cómo Gorju y dos de sus compañeros irrumpen en la reunión del consejo municipal (252); Pécuchet arenga al pueblo “queriendo hacer como Lamartine” (253). Sin embargo, el segundo elemento de la serie aparece siempre degradado: el árbol deviene apenas un arbusto luego del discurso del cura,<sup>7</sup> que también es producto de una emulación y una amalgama (“La alocu-

---

5. “Le roman, qui jusqu'alors flottait dans une relative intemporalité, rencontre l'Histoire, ou ses suites, car déjà accomplit elle reste à interpréter” (Dufour, 1992: 87).

6. Esta fórmula se encuentra en el capítulo VIII: “El espíritu de imitación arrastró a Bouvard” (276).

7. “Luego asperjó el arbusto” (250).

ción del cura fue como las de otros sacerdotes en la misma circunstancia" [250]) y recurre a la opinión común, al clisé, como principal argumento ("¿No se dice, acaso, la república de las letras, la república cristiana? [id.]), al tiempo que neutraliza los términos cargados políticamente incorporándolos a un imaginario religioso (República Cristiana, árbol de la cruz).<sup>8</sup> Gorju pone en evidencia su incapacidad argumentativa al discutir con Bouvard acerca del derecho al trabajo; el recurso al lugar común y la falta de compromiso ideológico se señalan en el texto: "Era la cuestión de la época; Gorju lo usaba para su gloria personal, todos aplaudieron" (252). Como el sacerdote, recurre a fórmulas vacías y lugares comunes que no puede justificar. La actuación de Pécuchet es asimismo grotesca: habiendo subido por la escalera de servicio, sin autoridad para imponerse a la multitud,<sup>9</sup> es humillado y desestimado rápidamente por uno de los compañeros de Gorju. Su arenga se reduce a la mera interpelación, sólo consigue exclamar "¡Ciudadanos!" (253) antes de ser obligado a callarse; con todo, en esa interrupción queda cifrada la inanidad de una revolución incompleta, reducida a un mínimo de institucionalidad republicana pero carente de perspectivas de futuro.

Los ejemplos se multiplican a lo largo de un capítulo en el que todas las acciones se presentan como versiones disminuidas de lo que sucede en París. Ocurre que, desde su origen, el acontecimiento en sí (tanto en su versión provinciana como en la metrópolis) no es sino una mala copia, una cita

---

8. Para un análisis detallado del discurso del sacerdote, remitimos al estudio de Philippe Dufour (1992).

9. "Toda su persona carecía de prestigio" (253).



descontextualizada de la Revolución del 89, tal cual ilustra el paralelismo entre los siguientes pasajes:

En esos tiempos, los grandes caminos [*lles grandes routes*] estaban cubiertos de soldados que cantaban la *Marsellesa*. En el umbral de las puertas, las mujeres sentadas cosían telas para hacer tiendas de campaña. En ocasiones llegaba una marea de hombres con gorro rojo, inclinando en la punta de una pica una cabeza descolorida, con los cabellos sueltos. La alta tribuna de la Convención dominaba una nube de polvo en la que rostros furiosos aullaban gritos de muerte. Al pasar, en mitad del día, cerca del estanque de las Tullerías, se escuchaba el choque de la guillotina, parecido a un mazazo. (239)

Unos obreros pasaron por el camino [*sur la route*], cantando la *Marsellesa*. Gorju, en medio de ellos, blandía un bastón; Petit los escoltaba, con ojos animados.

—¡Esto no me gusta! —dijo Marescot—. ¡La gente vociferara, se exalta!

—¡Bah!—replicó Coulon—. ¡La juventud tiene que entretenerse!

—¡Linda diversión! ¡Y la guillotina al final!

Tenía visiones del cadalso, se esperaba atrocidades" (250)

Las semejanzas de ambos fragmentos ponen en evidencia los desplazamientos que se producen al trasladarnos del plano del recuerdo-lectura ("Algunos viejos les habían hablado del 93, y los recuerdos casi personales animaban las chatas descripciones del autor"<sup>10</sup> [239]) y de París (la tribuna de la Convención, las Tullerías), al de los acontecimientos en el

---

10. Es importante destacar aquí que el paralelismo se establece no con 1789 sino con 1793, lo que parece anticipar las sangrientas represiones de junio y también (recordemos que el autor al que se refiere el texto es Thiers) la Comuna.

presente de Chavignolles. El panorama general (“*les grandes routes couvertes de soldats*”, “una marea de hombres con gorro rojo”, la pica con la cabeza descolorida, los gritos de muerte) se resuelve en un presente particular y degradado (“*sur la route*”, “unos obreros”, un bastón, la gente exaltada que vocifera). La primera versión, cargada de épica y solemnidad, remite a un universo más amplio (el plural indefinido de los grandes caminos, la multitud anónima) mientras que la segunda, constreñida al universo chavignollés, toma una forma más bien grosera, con Gorju blandiendo vanamente un bastón y encabezando al grupo de obreros. Se trata de un eco debilitado y deformado de la imagen anterior.

Si la revolución en Chavignolles es el resultado de la cita, parodia tanto de las noticias que llegan de la capital como de los textos y recuerdos de la Revolución del 89, se impone entonces una lógica de remisiones múltiples (a París, a los discursos, a la memoria, a la primera revolución) que disemina copias y versiones deformadas y que diluye el efecto irruptor del acontecimiento histórico: en efecto, menoscabado frente a la proliferación de reflejos que remiten al universo extratextual (París, la Historia de Francia), lo que sucede en Chavignolles señala siempre hacia un afuera que nunca aparece en escena.

Lo que domina la representación del período histórico es entonces una política de la cita,<sup>11</sup> de la copia, que lo pervierte y lo aísla del contenido ideológico de su contexto original. Si bien los personajes son fácilmente ubicables en el espectro político (Foureau, Marescot, el cura y Faverges, los conservadores; Vaucorbeil, que simpatiza con Ledru-Rollin, y el

---

11. Adoptamos la expresión de Winkler (2005).

socialista Petit, a la izquierda), en realidad actúan como autómatas carentes de compromiso ideológico; la encarnación de los papeles es mecánica. Abordan el acontecimiento como si se tratase de una obra de teatro, con guiones que construyen a partir de alusiones y lugares comunes.<sup>12</sup> En este punto los discursos de todos los personajes se igualan por cuanto comparten la misma lógica de la cita y el vaciamiento, el recurso a proclamas abstraídas de contexto.<sup>13</sup>

Idéntico principio constructivo opera en el resto de la novela. La crítica ha señalado exhaustivamente los diversos procesos de montaje con que Flaubert incorpora citas o retazos de muchos de los más de mil quinientos libros que muy voluntariosamente leyó para abordar los tan variados temas que estudian los protagonistas del relato:<sup>14</sup> de acuerdo con Claude Mouchard, esta práctica de composición otorga a *Bouvard y Pécuchet* un estatuto particular en relación con el resto de su producción puesto que, si en otras obras Flaubert efectúa un trabajo de fundición que contribuye a incorporar lecturas que resultan así absorbidas por la sustancia novelesca, en su último proyecto “les livres resurgissent en mille

---

12. Así, Marescot alega la defensa de la sociedad y del “Salut Publique”. Los amigos se indignan pues “los conservadores hablaban ahora como Robespierre” (254). En relación con la abolición de la pena capital, Monsieur de Faverges repite “una encantadora frase de un hombre ingenioso [*i.e.*, Karr]: ‘Que comiencen los señores asesinos’” (256).

13. “Tous ces discours présentent de grandes similarités, qu’ils soient de gauche ou de droite, prononcés par des aristocrates ou par des ouvriers: aucune parole politique ne donne l’impression d’être une idée originale, ni même de bénéficier d’une formulation nouvelle” (Winkler, 2005).

14. Presuntamente, el famoso segundo volumen iba a estar compuesto sólo de fragmentos recolectados en sus lecturas con ayuda de su amigo Laporte, e incluiría todo tipo de textos (entre ellos, un extracto de *Madame Bovary*). En cualquier caso, en la novela abundan los ejemplos.

points" (1983: 168). También Thibaudet señala esta singularidad: "Il y a un livre où il n'y aurait plus besoin de rien mettre en italiques, parce que tout devrait y être. C'est *Bouvard et Pécuchet*" (1935: 195). En el texto conservado, si bien la cita es generalizada, resulta difícil identificar tanto su procedencia como su extensión. Nunca resulta claro quién es el propietario de la palabra, cuáles son los límites entre la palabra del personaje, la del narrador y la del autor citado (o incluso entre distintos autores). Claudine Gothot-Mersch concluye: "Dans certains passages de *Bouvard et Pécuchet*, on ne sait plus si on est au plus près de la narration, ou plus loin encore que dans la fable, dans le réel objectif (dans la citation — par exemple — d'un manuel existant): pour notre trouble, et pour notre plaisir, au calcul des perspectives se substitue finalement un jeu de trompe-l'oeil" (1983: 221). Al difuminarse las referencias, se genera una zona gris de incertidumbre en relación con la palabra escrita. Ésta es, según Barthes, una de las características sobresalientes de la escritura flaubertiana, el "fading de las voces":

Un texto multivalente sólo cumple hasta el final su duplicidad constitutiva si subvierte la oposición de lo verdadero y lo falso, si no atribuye sus enunciados (aun con la intención de desacreditarlos) a autoridades explícitas, si le falta el respeto al origen, paternidad y propiedad, si destruye la voz que podría darle su unidad ("orgánica"); en una palabra, si suprime sin piedad las comillas. (2001: 26)

Hay además, dispersas en la novela, una serie de referencias bibliográficas falsas; en el capítulo que nos ocupa, la del *Examen del socialismo* de Morant es una (se conserva, en uno de los manuscritos, la siguiente indicación: "Donner des

indications bibliographiques fausses”, gg10f°5).<sup>15</sup> Este tipo de operación pervierte el sistema de cita puesto que la representación ficcional de la ideología socialista depende de un manual ficticio y contribuye a exasperar los equívocos acerca de la proveniencia de la palabra. El estilo indirecto libre opera también en el sentido del borramiento y confusión de los límites entre los discursos, llegando en el límite a ocasionar una indefinición total entre la palabra del narrador y la palabra de los personajes (Winkler, 2005).

De este modo, el lenguaje se torna inestable. La indeterminación que suscita el desenfreno del proceso de referencias vuelve equiparables todos los discursos abordados por la novela (el de la química, la medicina, la historia, la arqueología y la botánica, pero también el de la política o el del amor), que adquieren así el mismo estatuto como entradas de una “enciclopedia en farsa”.

### III

Como hemos visto, la representación de la revolución y de la historia atenta contra su calidad de acontecimiento puesto que está basada en el esquema de la cita (es decir, la repetición) reinterpretada en clave cómica y ridícula: los personajes emulan mecánicamente acciones y palabras provenientes de fuentes diversas (París, la prensa, las memorias populares, los partidos). La expectativa de un cambio en el tipo de figuración que hasta entonces proponía la novela,<sup>16</sup> generada por

---

15. Tomamos la referencia de Dord-Crouslé (2002: 193-195). Puede consultarse el dossier genético de *Bouvard y Pécuchet* en la dirección <http://dossiers-flaubert.ish-lyon.cnrs.fr/>.

16. Hasta entonces los personajes trabajaban primariamente con textos que eran su punto de partida para abordar distintos tipos de praxis;

los índices cronológicos que marcaban la irrupción de una temporalidad nueva y singularizada, se ve finalmente decepcionada.<sup>17</sup> En este sentido, el presente de la revolución aparece negado, corroído por el tratamiento paródico. Correlativamente, los personajes no participan de un evento histórico sino de la puesta en escena de una farsa en la que tanto sus protagonistas como los sucesos que se representan son ridiculizados.

Hablar de farsa en este contexto no es apenas un subterfugio retórico: así como la cita constituye un elemento esencial de la representación del momento revolucionario que socava toda pretensión de unicidad, puede afirmarse también que hay algo en dicho acontecimiento que remite a lo específicamente teatral (por ende, a lo falso, lo ilusorio) y que determina, para Flaubert, la esencia del período histórico que se abre con él: es decir, el Segundo Imperio.

En efecto, el capítulo de la política está estratégicamente precedido por aquella zona del libro dedicada al análisis de las letras, el drama y la estética. Resulta significativo entonces que los últimos ejemplos “literarios” considerados en el capítulo V sean los panfletos reformistas del conde: portadores de una palabra política cuyo estilo, complaciente y

---

la aparición del presente de la revolución parecería proponer un cambio en esta dinámica.

17. Se vuelve entonces sobre una renuncia que estaba señalada ya en el comienzo de la novela: “Significativement le récit ne s’ouvre pas sur une date mais sur une température (« Comme il faisait une chaleur de trente-trois degré ») et un lieu (le boulevard Bourdon), et sur une expérience vécue dans une temporalité mineure, non le Temps de l’Histoire, mais celle sans histoire de deux petits-bourgeois insignifiants qui ont chaud dans leur redingote” (Gisèle Séginger, 2004).

mediocre,<sup>18</sup> es acorde con la propuesta que enuncian (*i.e.*, el voto universal), encarnan el síntoma de la literatura de la época.<sup>19</sup> A partir de esta distribución de los saberes y experiencias es posible sostener que lo político *nace* de una mala literatura y un peor teatro; los hombres que hacen la revolución de 1848 y que abrazan el segundo imperio están impregnados, como Emma Bovary, de la sensiblería, la inconsistencia y las ideas superficiales transmitidas por las malas novelas y el melodrama. De allí que, en ese campo, se destaquen los literatos mediocres o los actores sin talento (Lamar-tine —a quien Flaubert detestaba— o el Delmar de *La educación sentimental*). De este modo, el gobierno de Napoleón III es, desde su origen, puro oropel cuya falsedad será revelada por los prusianos en 1870: “Pagamos la prolongada mentira en la que hemos vivido, pues todo era falso: falso ejército, falsa política, falsa literatura, falso crédito, e incluso falsas cor-tesanas” (carta a Maxime du Camp, 29/9/1870).

---

18. En el capítulo VI el narrador se extiende un poco más en esta banalización de la letra: “Los títulos [de los panfletos] no carecían de sabor: *Dios lo querrá, El Repartista, Salgamos del desorden, ¿Adónde vamos?* Lo más bello eran los diálogos en estilo rústico, con palabrotas y errores gramaticales, para elevar la moral de los campesinos” (254).

19. Para Flaubert, el sufragio universal significa la igualación absoluta de la sociedad y por ende la confirmación de una fundamental injusticia. El epistolario con George Sand abunda en afirmaciones que van en este sentido: “El sufragio universal, tal como existe, es más estúpido que el derecho divino” (carta a G. Sand, 7/10/71; en adelante, las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen a partir de la edición de las obras completas de *Club de l'Honnête Homme*, indicando la fecha correspondiente. La traducción nos pertenece). Como se ve, el giro político del conde desde una posición a favor del voto universal hacia una defensa del origen divino de la autoridad no implica, en definitiva, un cambio real, pues se mantiene siempre en el mismo terreno de la *bêtise*.

De todos los habitantes de Chavignolles, es Gorju quien representa de forma más acabada la naturaleza teatral de los sucesos. A la manera de un personaje dramático, Gorju aparece y desaparece en forma constante, portando una máscara siempre nueva: “En otra ocasión, en una noche oscura, la patrulla [...] oyó a alguien que estaba más adelante. [...] Lo arrastraron al edificio y allí, a la luz de la vela [...] reconocieron a Gorju” (253); “Después de Madame Bordin, comulgaron juntos Mademoiselles de Faverges, la condesa [...]; y de repente vieron aparecer a Gorju” (281); “Algunos peones camineros trabajaban en el campo. El hombre que los dirigía se acercó: era Gorju”. (288). En cada una de estas situaciones, Gorju es primero apenas una apariencia y sólo en un momento posterior puede adjudicársele un nombre. Este polimorfismo carente de esencia explica que, a lo largo del relato, el personaje ocupe diferentes espacios del mapa político y social, pasando de vagabundo a burgués, de agitador proletario a católico respetable. Más allá de su función paródica, estas apariciones refuerzan el sentido de repetición en el relato y señalan algo que es del orden de lo ominoso.<sup>20</sup> Así como el conde podía pasar de reclamar el sufragio universal a la defensa del derecho divino como único fundamento del poder, el desplazamiento de Gorju a través de las más diferentes posiciones del campo

---

20. La ubicuidad de Gorju presenta analogías con el fenómeno de la aparición recurrente de un mismo número en situaciones disímiles y, aparentemente, azarosas. Flaubert da cuenta (si bien en clave burlesca) de esta perturbadora situación en el capítulo VIII, relatada por el juez de paz de Chavignolles: “—Nosotros éramos catorce hermanos —prosiguió el juez de paz—. Yo nací un 14, me casé un 14 y el día de mi santo también cae en 14. ¡Que me lo expliquen!” (189). Freud lo describió en *Lo siniestro* y lo caracterizó como una coacción a repetir, reconocible en el inconsciente y al que confiere un cierto cariz demoníaco.



sociopolítico no hace más que ponerlas en un plano de igualdad a partir de una profunda insustancialidad, un sinsentido común: todas las máscaras, que ocultan al fin de cuentas a un mismo individuo, quedan hermanadas en su necedad.

Ni siquiera aquellas experiencias que pertenecen en principio a las esferas más íntimas e individuales, como el amor, escapan a esta lógica de lo teatral e ilusorio: como ha demostrado Dord-Crouslé (2001), es evidente que la pelea entre Gorju y Mme. Castillon, que tiene lugar cuando aquél se dirige a París para participar de las jornadas de junio, es el reflejo deformado y satírico de la escena de *Fedra* de Racine que el carpintero, a través de una ventana, ha visto representada por Bouvard y Pécuchet. Así pues, el anhelo de los dos amigos de “hacer del obrero un actor” (246) resulta superfluo puesto que, en lo esencial, Gorju *ya* es un histrión que reproduce maquinalmente las ideas, palabras y sentimientos adquiridos en alguna otra parte.

#### IV

Si las retóricas de la cita y el teatro construyen todo el proceso comprendido entre 1848 y 1851 (exhibido *in nuce* en Chavignolles) sobre la base de un esquema temporal iterativo, es posible sostener entonces que la revolución y el imperio son, en un sentido casi literal, auténticos *revenants*, fantasmas o aparecidos que, para decirlo con palabras de Marx (1959: 9), oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos. En efecto, al igual que el filósofo alemán, Flaubert parece haber captado un costado burlesco y espectral en los acontecimientos, y es por eso que el capítulo VIII, dedicado entre otras cosas a los saberes y prácticas del espiritismo y el

magnetismo, se presenta como un espejo que habilita nuevamente una lectura (siempre degradada) de la revolución.

A partir de mediados del siglo XIX, tanto en América como en Europa los fenómenos espiritistas constituyen una verdadera moda y tiene lugar una reactivación de las polémicas en torno a la existencia del magnetismo animal: “En 1848 —el mismo año en que Ludwig Feuerbach y Karl Marx denunciaron ‘la fe en el más allá como enemigo de la producción de este mundo’— se produjeron por primera vez en una sencilla cabaña de granjero en Hydesville (cerca de Nueva York) con las jóvenes hermanas Fox aquellos golpes cuyo mensaje decía: ‘Nosotros, los muertos, vivimos y podemos volver a ponernos en contacto con vosotros’” (Linse, 2002: 51). *Bouvard y Pécuchet* da cuenta de esta tendencia,<sup>21</sup> y no resulta ocioso pensar su inscripción en el libro en el marco de una melancolía que es resultado del fracaso revolucionario:<sup>22</sup> en efecto, si en el capítulo VI los dos copistas concluyen que el Progreso es una broma y la Política una suciedad, las experiencias del amor (capítulo VII), la gimnasia y el espiritismo (capítulo VIII) pueden ser interpretadas como un intento de encauzar

---

21. “Sin embargo, en toda Europa, en América, en Australia y en la India, millones de mortales se pasaban la vida haciendo girar las mesas [...]. La prensa, al presentar con seriedad estos embustes al público, lo reafirmaba en su credulidad” (263). Como consta en los manuscritos preparatorios de la novela, Flaubert no dejó de notar allí una diferencia sustancial con respecto a la Restauración monárquica posterior a 1815: “La Prensa, que bajo la Restauración combatía la superstición, la ha sostenido durante diez años bajo Napoleón III” (Cote g 226 -vol. 5- f° 287 Recto) Se trata de una nueva marca de degradación en relación con el modelo del que se parte.

22. “Todo me asquea” dice Bouvard hacia el fin del capítulo VI (258); y el capítulo VII se abre con esta sentencia: “Vinieron días tristes” (259)

sus energías (que, hasta entonces, se volcaban al mundo exterior) hacia la esfera privada.

Una carta dirigida por Flaubert a Maxime du Camp revela la profunda asociación entre el campo de la política y el de los fenómenos sobrenaturales: “Es debido a que los socialistas siguen con la vieja teología que son tan necios y tan funestos. La *Magia* cree todavía en las transformaciones inmediatas por la virtud de las fórmulas, de igual modo que el *Socialismo*. Ni uno ni otra tienen en cuenta el tiempo y la evolución fatal de las cosas” (13/11/79). Tanto la práctica de la magia como la revolución socialista quieren transformar el mundo a partir de la pura voluntad, anhelan el cambio instantáneo mediante un *salto* en la constitución de las cosas:<sup>23</sup> si se dominara el agente secreto y universal, “Aquello que demanda siglos se desarrollaría en un minuto; todo milagro sería practicable y el universo estaría a nuestra disposición”. (267) Resuena aquí el eco de las ensoñaciones de Fourier y demás socialistas utópicos (presentadas en el capítulo VI) en las que, bajo el disfraz de la mediación técnica, latía el viejo deseo mágico de control total de las fuerzas naturales. Por otra parte, el lenguaje cumple en ambos dominios un papel esencial: los sortilegios de la cita anterior reconocen su equivalente en las proclamas y consignas del voluntarismo socialista; son, a su modo, verdaderas ideas recibidas.

De allí que sea Petit el personaje que mejor encarne la unión entre política y espiritismo. En efecto, es el maestro de escuela quien recomienda a los dos amigos los libros de Allan

---

23. En la misma carta, Flaubert afirma que, una vez que las ideas de Darwin y Malthus sean aceptadas por las masas, “ya no habrá más revoluciones porque todos estarán convencidos de que *natura non facit saltus*”.

Kardec y quien formula el vínculo entre estas ideas y la revolución social: “El espiritismo sienta como dogma el mejoramiento fatal de nuestra especie. Un día la tierra se convertirá en cielo y por eso esta doctrina encantaba al maestro” (190). La estructura fundamentalmente consolatoria de ambas propuestas las vuelve intercambiables: una es sucedánea de la otra, la formulación esotérica es la adecuada para un momento de reflujo político y permite salvar los restos (el *ahora* decretado por la revolución<sup>24</sup> se convierte en *algún día*) de un anhelo burlado.

Ahora bien, si el lenguaje es un falso medio de transformación de la realidad, esa misma capacidad de ilusión es lo que lo vuelve efectivo al momento de manipular a los sujetos; en este sentido, el capítulo VIII reescribe el VI y la sugestión a la que son sometidos los hipnotizados y los sonámbulos es análoga al sueño que desciende sobre las masas cuando son arrulladas por la voz del insurrecto o del demagogo: “Los prestidigitadores pueden engañar a la multitud, un hombre de pasiones violentas removerá otras...” (267). Es la condición de Gorju, que mediante el lenguaje (el abuso de frases hechas y lugares comunes del discurso político), *fascina* y seduce a los obreros (251), o “trastorna el seso” del campesino Gouy arrastrándolo a una comprensión literal, verdaderamente sonámbula del concepto de “derecho al trabajo” (253); la de la prensa periódica, que instala una realidad imposible aceptada son objeciones por todo Chavignolles (“[los vecinos]

---

24. Ese ahora es el instante revolucionario que querría, con un único gesto, anular toda injusticia. En *La educación sentimental* ese deseo es expresado por uno de los participantes en la sesión del *Club de l'Intelligence*: “¿Acaso el Gobierno no debería haber abolido ya, mediante un decreto, la prostitución y la miseria?” (119).

aceptaban los rumores más absurdos". [252]); es también la de Napoleón III, asimilado a un hipnotizador que, montando un tablado de ilusiones (el falso ejército, la falsa política, la falsa literatura), lleva al país hasta el desastre de la guerra franco-prusiana.<sup>25</sup> La relación entre hipnosis y dominación política, entre sonambulismo y orden (o caos) social no deja de ser advertida por los habitantes de Chavignolles:

—Si usted le dice a un niño: 'Soy un lobo, voy a comerte', él se imagina que usted es un lobo y se asusta; es, pues, un sueño generado por palabras. De igual modo el sonámbulo acepta las fantasías que uno quiera. [...] Así se induce al crimen y las personas virtuosas pueden verse como animales feroces y transformarse en antropófagos involuntariamente.

Miraron a Bouvard y Pécuchet. Su ciencia encerraba peligros para la sociedad. (267)

De este modo, el costado farsesco de los personajes políticos involucrados en las convulsiones del período no es percibido por un pueblo-niño que se deja sugestionar a partir de la amenaza y el miedo, dando como resultado una desesperada invocación del orden no exenta de verdaderos actos criminales.<sup>26</sup> Hacia fines de siglo, Gabriel Tarde teoriza acerca de esta

---

25. "¡Que lo amordace [al pueblo], lo pisotee, lo extermine!" (258). Por otra parte, es significativo que Marx calificase a Luis Bonaparte de "jugador tramposo"; en suma, un tahúr (Marx, 1959: 12).

26. A lo largo del capítulo VI, Flaubert repone irónicamente el lugar común conservador que hace del pueblo un infante que debe ser controlado por la autoridad: "El poder paterno acostumbra al dominio de uno solo. Los reyes se hacen siguiendo el modelo de los padres". (257) Napoleón es un "salvador" (256), los campesinos retornan a sus amos (256). Por otra parte, la relación entre violencia y orden social está específicamente señalada en la novela: "Por odio a las ideas subversivas, la élite de los

misma equivalencia: “El estado social, como el estado hipnótico, no es más que una forma del sueño, un sueño de control y un sueño en acción. No tener más que ideas sugeridas y creer que son espontáneas: esa es la ilusión propia del somnábulo y también del hombre social”<sup>27</sup>

Existe otro sentido en el que confluyen los acontecimientos sociopolíticos y las prácticas esotéricas. En efecto, todo el proceso revolucionario y su disolución en el Segundo Imperio pueden ser leídos bajo la figura de una sesión espiritista. La escena nigromántica en la que se intenta invocar al espectro de Bouvard Padre es un ejemplo cabal de ello: en tanto “sobrino” (hijo natural) y heredero, Bouvard es un reflejo especular de Napoleón III, también él sobrino y heredero; el conjuro replica por ende la búsqueda de una *revitalización* de la legitimidad imperial, y su fracaso es la marca de su condición fraudulenta. Por otra parte, el hecho de que esta invocación se realice a partir de una imagen (el retrato de Bouvard padre) reafirma el contenido intrínsecamente superficial e imitativo del Segundo Imperio.<sup>28</sup>

---

burgueses parisinos saqueó dos imprentas. Se formaba el gran partido del orden”. (254) Como es evidente en *La educación sentimental*, para Flaubert las matanzas de junio son la muestra más conspicua del caníbal que anida en un burgués amenazado. Véase *infra* nota 29.

27. En *Les lois de l'imitation* (1890: 85), citado en Yamazaki (2004). Nuestra traducción.

28. Irónicamente, la imagen había cobrado vida en una descripción anterior: “Los rechupados vistos a contraluz hacían gesticular la boca y torcer los ojos, y un poco de moho en los pómulos reforzaba la ilusión de las patillas” (216). Ahora bien, la impresión de movimiento es ocasionada por un error fundamental de percepción; el hecho de que este se deba en parte a la presencia de *moho* en el retrato va en la misma dirección que nuestro argumento: el pasado se arrastra en el presente como un cadáver que, sin embargo, actúa aún como imagen obsesiva.

Es que la revolución de 1789 y el primer Imperio retornan ante todo como imágenes, fantasmas (citas, en definitiva) que, temidos o deseados, obsesionan a los sujetos y determinan sus acciones: “Bajo el Directorio, un hombre, en la calle del Echiquier, mostraba las víctimas del Terror” (268). Son los mismos espectros que, como vimos, obnubilan el entendimiento de Marescot al ver a un grupo de obreros cantando la Marsellesa.<sup>29</sup> Y así como Bouvard conserva el retrato de su padre y lo utiliza para la nigromancia, Petit posee las efigies de todos los líderes revolucionarios del 93 e invoca la memoria del *inmortal* Robespierre: es el peso de la historia que, grotescamente, se sobreimprime al presente y le arrebató su especificidad.

## V

La política de la cita, el teatro y el espiritismo replican a su modo la estructura repetitiva del devenir histórico; son las marcas de una recurrencia del tiempo en la que los hombres están inevitablemente atrapados desde el gran acontecimiento moderno que destruyó las bases sólidas de todo ordenamiento legítimo; es decir, la Revolución de 1789. En

---

29. Cf. *supra*: “Tenía visiones del cadalso, se esperaba atrocidades” (250). Es la misma visión que atemoriza a los burgueses en *La educación sentimental*: “Los ataques que se cometían [contra la Propiedad] parecían un sacrilegio, casi antropofagia. A pesar de la legislación más humana que hubiera jamás, *el espectro del 93 reapareció*, y la cuchilla de la guillotina vibró en todas las sílabas de la palabra República” (116; nuestras cursivas). Gisèle Séginger (2000: 215) también interpreta la representación flaubertiana del terror burgués apelando a lo fantasmático: “Ainsi la peur des bourgeois semble relever davantage du fantôme que d’une appréciation de la situation”.

efecto, en una carta a Sand del 8 de septiembre de 1871, Flaubert escribía:

Chapoteamos en los desperdicios de la Revolución, que ha sido un aborto, algo malogrado, un fracaso, “a pesar de lo que se diga”, y eso porque procedía de la Edad Media y del cristianismo, religión antisocial. La idea de igualdad (que es toda la democracia moderna) es una idea esencialmente cristiana, y se opone a la de la Justicia.

Amén de la filiación explícita que establece entre revolución, república y cristianismo,<sup>30</sup> el fragmento certifica la conciencia del autor de estar viviendo en el *después* de un acontecimiento abortado: desde esta óptica, todos los hombres del siglo XIX son esencialmente bastardos que no pueden hacer más que conformarse con el detritus de la historia. Esto es lo que, en principio, hacen Bouvard y Pécuchet al retomar su actividad de copistas y renunciar a cualquier tipo de producción novedosa. En efecto, siguiendo a Agamben (que sigue a Benjamin), esta práctica de la copia podría interpretarse como la anulación de todo potencial en la historia:

Benjamin descubre la íntima correspondencia entre la copia y el eterno retorno cuando, en cierta ocasión, compara el eterno retorno con la *Strafe des Nachsitzens*, es decir, el castigo que el maestro impone a los alumnos negligentes, y que consiste en copiar innumerables veces el mismo texto [...]. La infinita repetición de lo que ha sido

---

30. Que se encontraba también en las palabras del sacerdote al momento de bendecir el arbusto de la libertad de Chavignolles: lo que Dufour (1992) entiende como una estrategia retórica por parte del cura para vaciar de contenido político concreto el discurso revolucionario, resulta refrendado (si bien desde una óptica peyorativa) por el propio Flaubert.



deja completamente de lado la potencia de no ser". (2009: 131-132)<sup>31</sup>

En el inicio del relato, la herencia recibida por Bouvard otorgaba, en apariencia, la oportunidad de una liberación, abría la esperanza de recorrer todos los mundos posibles: "ir al campo" significaba ir al espacio de lo potencial,<sup>32</sup> así como para el Frédéric de *La educación sentimental* el hecho de heredar prometía la vivencia de todos los goces posibles de París. En uno y otro caso, el anhelo desemboca en frustración y todas las experiencias son reveladas en su profunda y común insignificancia.

Sin embargo, el gesto final de Bouvard y Pécuchet admite ser interpretado en otro sentido, puesto que la copia que emprenden no es una reproducción amnésica (como la señalada por Agamben, como la que practica Gorju) sino una acumulación de citas que, en sus intersticios, deja entera la posibilidad de una toma de conciencia. La igualdad universal, la homogeneización absoluta de los seres y los discursos que quedaría evidenciada a partir de las últimas líneas del manuscrito conservado ("Es necesario que la página se llene. Igualdad de todo, del bien y del mal, de lo bello y lo feo, de la farsa y lo sublime, de la

---

31. En este artículo, que gira en torno a *Bartleby, el escribiente* de Melville, Agamben colocaba al personaje protagonista de dicho relato en una constelación de escribientes que incluye "en su centro" a Bouvard y Pécuchet (Agamben, 2009: 96).

32. Aun cuando, en concordancia con el tono bufo de la novela, esa apertura del mundo tomara primeramente la forma de un deseo más bien pequeño: "¡Haremos todo lo que nos plazca! ¡Nos dejaremos crecer la barba!" (20).

insignificancia y lo característico. Sólo hay fenómenos”),<sup>33</sup> se ven menoscabadas por la ironía flaubertiana. Si bien la contigüidad de los elementos (el inacabado segundo volumen o *Sottisier*, florilegio de citas producto de la actividad de los copistas) se presenta bajo la forma de la equivalencia (por ende, de la repetición infinita), la intención crítica que se desprende de la acumulación y la yuxtaposición señalan el camino posible hacia un refugio que proteja de la *bêtise* y en el que, al menos en forma provisoria, la reiteración cíclica de la historia conozca un detenimiento. La copia literal de lo múltiple (que es idéntico en su fundamental estupidez) trasladada, en ausencia de cualquier solución autoral, la potencia al terreno del lector.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2009). “Bartleby o de la contingencia”, en AA.VV. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos; pp. 93-136.
- BARTHES, Roland (2001). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- DESCHARMES, René - Dumesnil, René (1922). *Autour de Flaubert. Études historiques et documentaires suivies d'une biographie chronologique, d'un essai bibliographique des ouvrages et articles relatifs à Flaubert et d'un index des noms cités*. París: Mercure de France,
- DORD-CROUSLÉ, Stéphanie (2001). “Les métamorphoses de Gorgu dans *Bouvard et Pécuchet*- Une critique flaubertienne rusée de 1848”, en Saminadayar-Perrin C. y Millot, H. (eds.). *1848*.

---

33. Estas líneas finales, habitualmente elididas en las traducciones al español, pueden consultarse en la edición de *Bouvard et Pécuchet* a cargo de Stéphanie Dord-Crouslé, disponible en línea en el sitio del *Centre Flaubert* de la Universidad de Rouen (<http://flaubert.univ-rouen.fr/>).

- Une révolution du discours*. Saint-Étienne: Éditions des Cahiers intempestifs, 2001; pp. 253-267.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Saint-Simon, Bouvard et Pécuchet: représentation d'une idéologie", *Études saint-simoniennes (sous la direction de Philippe Régnier)*, Presses Universitaires de Lyon, p. 177-195.
- DUFOUR, Philippe (1992). "Le Chinois de Chavignolles (*Bouvard et Pécuchet*, Chap. VI)". En: *Romantisme* n° 76: pp. 87-103.
- FLAUBERT, Gustave (1964). *Œuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, tomo II.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine (1982). "Aspects de la temporalité dans les romans de Flaubert", en Wetherill, P. M. (ed.). *Flaubert. La dimensión du texte*. Manchester: Manchester University Press, pp. 6-55.
- \_\_\_\_\_ (1983). "La parole des personnages", en AA.VV. *Travail de Flaubert*, Paris: Éditions du Seuil, pp. 199-221.
- KOSELLECK, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LINSE, Ulrich (2002). *Videntes y milagreros. La búsqueda de la salvación en la era de la industrialización*. Madrid: Siglo XXI.
- Marx, Karl (1959) [1852]. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Editorial Anteo.
- MOUCHARD, Claude (1983). "La consistance des savoirs", en AA.VV. *Travail de Flaubert*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 167-178.
- SÉGINGER, Gisèle (2000). *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- SÉGINGER, Gisèle (2004). "Forme romanesque et savoir. *Bouvard et Pécuchet* et les sciences naturelles", en *Revue Flaubert* n°4. Disponible en línea en <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/02seginger.pdf> (consultado el 23/8/2013).
- YAMAZAKI, Atsushi (2004). "L'inscription d'un débat séculaire: le magnétisme dans *Bouvard et Pécuchet*", en *Revue Flaubert* n° 4. Disponible en línea en <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/07yamazaki.php> (consultado el 23/8/2013).

WINKLER, Tanya (2005). "Le langage politique de Flaubert ou l'Art de la citation", en *Revue Flaubert*, n° 5. Disponible en línea en <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue5/winkler.pdf> (consultado el 23/8/2013).



# 10.

## Rimbaud y la fabricación de “un salmo de actualidad”

MAGDALENA CÁMPORA

Universidad Católica Argentina (CONICET)

“Nunca hay que descuidar, en idea, ninguna de las posibilidades que giran alrededor de una figura; pertenecen al original, incluso en contra de la verosimilitud, allí ponen un fondo legendario momentáneo, antes de que se disipe totalmente”.

MALLARMÉ, *Carta a Harrison Rhodes*<sup>1</sup>

### Lecturas convulsivas

Las llamadas “Cartas del Vidente” del 13 y del 15 de mayo de 1871 están íntimamente ligadas a las ideas de revolución política y de revolución estética, aun cuando el término *revolución* no aparece en ninguno de los dos textos. Esta lectura en clave insurreccional, sólidamente anclada en el mito Rimbaud y en los manuales de historiografía literaria, se encuentra motivada por la fecha<sup>2</sup> de las cartas —mayo de 1871— y por las menciones que el propio autor hace en ellas de la

---

1. “Il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui voilent autour d’une figure, elles appartiennent à l’original, même contre la vraisemblance, y plaçant un fond légendaire momentané, avant que cela se dissipe tout à fait”.

2. Recordemos que para el 13 y 15 de mayo de 1871, el período insurreccional de la Comuna está expirando (la “Semana Sangrienta”, con la entrada de los Versalleses de Thiers en París, va del 21 al 28 de mayo 1871).

Comuna de París. Igualmente efectiva para la glosa en clave revolucionaria es la intervención mitográfica de los surrealistas, cincuenta años después de la escritura de las cartas. La apropiación debía ser extemporánea: recién a fines de 1920 se dan a conocer en conjunto las cuartillas que el joven Rimbaud escribe en 1871 a Georges Izambard, mentor de la adolescencia (su profesor de retórica en el colegio de Charleville) y a Paul Demeny, poeta (de quien Rimbaud espera alguna ayuda para ser publicado<sup>3</sup>). La primera de las cartas aparece en 1928, en *La Revue européenne*;<sup>4</sup> la segunda, más larga, tiene una primera publicación en 1912 en la *Nouvelle Revue Française* y una segunda publicación, en 1929, en la revista *Le Grand Jeu*,<sup>5</sup> muy popular entre los surrealistas. Ambas cartas son de inmediato absorbidas por la maquinaria propagandística de Breton, que lee en el fervor rimbaldiano por la Comuna una confirmación de la definición del primer

---

3. Lefrère: 2001, 165. Demeny es co-propietario de la “Librarie Artistique”, pequeña librería-editorial en la que invierte y que le permite publicar su propio libro de versos, *Les glaneuses* (Librairie Artistique, 1870). En carta a Izambard del 25 de agosto 1870, Rimbaud habla con cierto desprecio del poemario: “il y a trois jours, je suis descendu aux Épreuves, puis aux *Glaneuses*, —oui ! J’ai relu ce volume!” (1999: 184). [“Hace tres días descendí hasta las Épreuves, luego a las *Glaneuses*, —¡sí! Releí ese volumen.”]

4. La carta del 13 de mayo 1871 fue publicada en *La Revue européenne* (oct. 1928, pp. 985-1015) por el propio Izambard, acompañada por un artículo: “Arthur Rimbaud pendant la Commune. Une lettre inédite de lui — le voyant”. [“Arthur Rimbaud durante la Comuna. Una carta inédita de él, el vidente.”]

5. La carta del 15 de mayo fue inicialmente publicada por el cuñado (póstumo) Paterne Berrichon, en la  *NRF* en 1912. La vinculación con los surrealistas se da a través de por René Rolland de Renévillle, autor de *Rimbaud le voyant* (1929), miembro del grupo *Le Grand Jeu*.

Manifiesto: “Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs”<sup>6</sup> (1924: 27).

Se trataba en ese entonces, para Breton, de armar un linaje de textos programáticos que asimilara innovación literaria y revolución política: asociar la radicalidad del proyecto estético del autor de las *Illuminations* con el proyecto propio y dar así cumplimiento a la famosa consigna formulada en la *Position politique du surréalisme* de 1935: “*Transformer le monde* a dit Marx; *changer la vie* a dit Rimbaud: ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un”<sup>7</sup> ([1935] 1992: 452). Aunque quizás el texto más explícito de la incorporación de Rimbaud al surrealismo haya sido el panfleto “Permettez!: protestation contre l’inauguration, à Charleville, d’un monument à la mémoire de Rimbaud” ([1927]1984: 84-88), del 23 de octubre de 1927, distribuido como *tract*, firmado por Breton y por la plana mayor del grupo, para oponerse a la construcción de un segundo monumento conmemorativo del poeta en su ciudad natal (la Guerra del 14 había destruido el primero). El brulote surrealista estaba dirigido a los notables de Charleville, alias *Carolopolis*, alias *Charlestown*, ciudad de “sentados” ([c.1870] 1999: 269), ciudad natal “superiormente idiota entre las muchas pequeñas ciudades de provincia”, en palabras del propio Rimbaud ([1870] 1999: 183). El texto, probablemente redactado por Robert Desnos, les recordaba al Alcalde, a los notables y al presidente de la Sociedad de poetas ardenenses, el destino del primer busto-homenaje del poeta que los alemanes, en 1914, en la batalla de las Ardenas, habrían confis-

---

6. “Rimbaud es surrealista en la práctica de la vida y en otros lados”.

7. “‘Transformar el mundo’, dijo Marx, ‘cambiar la vida’, dijo Rimbaud: esas dos órdenes son para nosotros una sola”.



cado, derribado, fundido y convertido en bomba, para luego arrojarlo sobre la plaza que previamente lo exhibía. Más allá de su improbable veracidad, la anécdota revela el desafortado deseo surrealista de convertir a Rimbaud en un proyectil que tome, desde lo estético, el campo de lo político, aun cuando en principio ninguno de sus textos dé muestras decisivas de un desarrollo teórico o conceptual sobre posibles lazos entre innovación estética y revolución política.

Ninguno de sus textos, salvo las llamadas “Cartas del Vidente” que se enmarcan, desde la fecha misma de su concepción, en el período insurreccional de la Comuna de París. Carta a Izambard fechada el 13 de mayo del 71, carta a Demeny fechada el 15: apenas una semana más tarde, el 21, se iniciará, con la entrada de los Versalleses en París, la Semana Sangrienta que marca el fin violento de los federados. Las cartas, en particular la del 15 de mayo, se inscriben en ese contexto histórico y unen en su estructura, desde la primera frase, los eventos políticos con el cambio estético. Escribe Rimbaud a Demeny: «J’ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; je commence de suite par un psaume d’actualité»<sup>8</sup> ([1871] 1999: 239). Ese salmo es el “Chant de guerre Parisien”, poema intercalado y salmo laico de esperanza en la Comuna, unido sintácticamente por un punto y coma a la hora de “literatura nueva”. La lección de novedad que viene justo después del poema constituye el célebre patrimonio formulístico, de ascendencia romántica y más allá, de las “lettres du Voyant”: *el poeta ladrón de fuego; el vidente; el poeta, multiplicador de Progreso; el quiebre de la infinita*

---

8. “He resuelto ofrecerle una hora de literatura nueva; comienzo enseguida con un salmo de actualidad”.

*servidumbre de la mujer; yo es otro; el inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos; los horribles trabajadores; el invento de lo desconocido que reclama formas nuevas* ([1871] 1999: 239-248). La “hora de literatura nueva” empezaría, entonces, con “el salmo de actualidad” política que es el canto de guerra a la Comuna y se realizaría en él, confirmando de esta forma en las cartas el deseo futuro de Breton y los suyos de un acontecimiento estético que una plenamente innovación literaria, revolución política y experiencia vital. “‘Transformar el mundo,’ dijo Marx, ‘cambiar la vida,’ dijo Rimbaud: esas dos órdenes son para nosotros una sola”. Es ésta la lectura pragmática, surrealista, *mitificada* de las Cartas del Vidente, en el sentido en que Etiemble usó, en *Le mythe de Rimbaud* (1952), este último término.

### Los goces de la sintaxis y del comercio

Más o menos para la misma época en que Breton fija ésta y otras posiciones políticas del surrealismo, Borges intenta desmontar de a poco y con ahínco la asimilación entre revolución estética y revolución política. “Un caudaloso manifiesto de Breton”, nota que aparece en 1938 en *El Hogar* para reseñar el manifiesto que corta la relación de los surrealistas con la Unión Soviética,<sup>9</sup> consta según Borges “de unas tres mil palabras que dicen exactamente dos cosas (que son incompatibles). La primera [...] es que el arte debe ser libre y que en Rusia no lo es”; la segunda, que “la tarea suprema del

---

9. *Pour un art révolutionnaire indépendant* fue redactado en México, en julio de 1938, por Breton y Rivera, con la intervención esencial de Trotski, que no firma. Borges atribuye el texto a una monstruosa entidad autoral: “Anota Rivera-Breton...” ([1938] 2002: 285).

arte contemporáneo es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución” ([1938] 2002: 286). La crítica, coreada por Borges en más de una ocasión, es conocida: “es absurdo decretar que el arte sea un departamento de la política”; los sistemas ideológicos pueden en todo caso servir al arte cuando presentan, en su forma, alguna dimensión estética, pero la revolución política no es condición ni necesaria, ni suficiente para la revolución estética.

Y es precisamente en la figura de Rimbaud donde Borges va a buscar, a contrario sensu de la operación surrealista, un ejemplo de separación voluntaria entre literatura y política. La “operación en vida de la poesía” que señaló Mallarmé en la carta a Harrison Rhodes se vuelve, en la lectura de Borges, un proceso vital donde “los goces peculiares de la sintaxis fueron anulados por los que suministran la política y el comercio” ([1936] 2002: 16). Si en las “lettres du Voyant” (y en la lectura que de ellas hacen los surrealistas) la disposición retórica del texto une la escritura y la experiencia vital con el acontecimiento político, en la construcción que Borges hace de Rimbaud en reseñas, notas y cartas, se da la operación estrictamente opuesta: no hay unión fructífera entre lo estético, lo político y lo vital —y cuando la hay, fracasa—. Rimbaud fue “aquel hombre que en posesión ilimitada de una maestría, desdeña su ejercicio y prefiere la inacción, el silencio” ([1936] 2002: 16).

De manera general pocos aspectos de la obra lo convencen, y no hay espacio o fantasía del mito que lo seduzca. Proyección profética de los textos sobre la propia vida, precocidad en la escritura, experimentación con el cuerpo, silencio voluntario, evaporación en el África, modernidad: cada faceta del mito es leída con prevención. A Abramowicz, en carta

de 1920: “J’ai aussi lu —malheureusement dans une version anglaise— *Une Saison en enfer* de Rimbaud. Franchement cela était très ennuyeux”<sup>10</sup> (1999: 98). En “Dos interpretaciones de Arthur Rimbaud”, de 1937: “no fue un visionario (a la manera de William Blake o de Swedenborg), sino un artista en busca de experiencias que no logró” ([1937] 2002: 191). En “La paradoja de Apollinaire”, de 1946: “De las obligaciones que puede imponerse un autor, la más común y sin duda la más perjudicial es la de ser moderno. *Il faut être absolument moderne*, decidió Rimbaud, limitación que corresponde, en el tiempo, a la muy trivial del nacionalista que se jacta de ser herméticamente danés o inextricablemente argentino” ([1946] 2001: 248).

El trasfondo de estas consideraciones, mucho más complejo en tanto participan en Borges de la construcción de su propia figura de autor, es la negación de una obligatoria relación causal entre vida y obra. No es necesario, para ver y ser vidente, el desarreglo razonado de todos los sentidos; tampoco se impone “devana[r] arriesgadas aventuras en Alemania, en Chipre, en Java, en Sumatra, en Abisinia y en el Sudán” ([1936] 2002: 16) para experimentar lo nuevo. El personaje Borges de “El Aleph”, el protagonista de “La escritura del dios”, Ireneo Funes, Jaromir Hladík o Carlos Argentino ven en la más cerrada inmovilidad. La propia experiencia

---

10. Las reticencias no siempre fueron tan abiertas, y en la etapa ultraísta hubo cierto acatamiento tácito a la genealogía impuesta por los popes de la vanguardia: Rimbaud es influencia primera del movimiento, escribe Borges en un texto programático de 1921, aunque “prismatizada por Apollinaire y Huidobro” ([1921] 1997: 108). [“También leí —lamentablemente en versión inglesa— *Une saison en enfer* de Rimbaud. Francamente, fue muy aburrido.”]

autobiográfica de conocimiento límite, que Borges condensa en la expresión “sentirse en muerte”, también es estática: “Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y estática para que la llame aventura, demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento” ([1944] 1989: 142-143). En suma, ni los mitos biográficos, ni “la más puntual y minuciosa de las muchas biografías de Rimbaud” ([1938] 2000: 101) importan; el hombre y las experiencias reveladas en la escritura son las que valen, independientemente de lo que digan o muestren las vidas de los escritores ilustres.

La lectura borgeana es particularmente reveladora porque discierne, separándolos, los elementos que Rimbaud, y los surrealistas luego, tejen tan intrincadamente entre sí. Su lectura negativa del mito marca en efecto, y de forma muy clara, los elementos singulares con los que se arma el montaje. “Los goces de la política”, “la posesión ilimitada de una maestría”, la búsqueda de “experiencias que no logró”, “los devaneos por Sumatra”: lo político, lo estético, lo vital.

## **Montajes**

Las lecturas surrealistas de Rimbaud presuponen en efecto la unión de estos tres elementos, unión que se trasluciría en la fuerte unidad compositiva de ambas cartas, en particular la del 15 de mayo: los poemas intercalados, que hablan de política, ilustran el despliegue programático de una poética que se encuentra, a su vez, imbricada con la experiencia, con el cuerpo y con el tiempo histórico, atestiguado por la fecha de la carta (mayo, 1871). Ahora bien, es justamente esta unidad compositiva que los últimos trabajos de la crítica

genética, en particular los de André Guyaux (2001: 57-76), han venido a desarmar. En un trabajo sobre la carta dirigida a Paul Demeny del 15 de mayo (la más larga, la más contundente), Guyaux analiza en detalle el manuscrito y llega a conclusiones sorprendentes, que convencen.

Para empezar, la carta a Paul Demeny no fue según Guyaux inicialmente una carta: el análisis de los manuscritos muestra cómo Rimbaud toma páginas ya redactadas donde había expuesto previamente, para sí mismo, como un texto autónomo, su pensamiento sobre la literatura; entre esas hojas intercala tres poemas, uno de ellos sobre la Comuna; a su vez inserta las marcas formales del género epistolar (fecha, lugar, firma) e incluye párrafos de transición que, al incluir un destinatario, transforman el texto ensayístico en carta. Estos párrafos de transición se distinguen del resto del texto por la caligrafía y por el espacio exiguo que ocupan sus líneas, amontonadas, compactas, deseosas de aprovechar antiguos márgenes para articularse con el texto anterior, que era ensayístico y exhortativo, no distinto en el tono de algunas prosas posteriores de *Una Temporada en el infierno* (por ejemplo “Alquimia del Verbo”). Son, estos, párrafos articuladores que se encuentran siempre —observa Guyaux— al inicio o al final de las hojas, como añadidos evidentes que encauzan un discurso, en principio impersonal, hacia un destinatario manifiesto (Paul Demeny), y que transmutan el ensayo-borrador en epístola circunstanciada e inscripta en una coyuntura política.

Si se lee la famosa carta del 15 de mayo, llamada “del Vidente”, desde esta óptica, todas las menciones a Demeny, es decir, al lector, se transforman en hilos visibles de una construcción retórica fraguada a posteriori que pretende unir,

algo artificialmente, el manifiesto poético y la experiencia vital con el acontecimiento histórico y político: el borrador con las ideas para una estética, con la carta fechada durante la Comuna. Estas son algunas de las frases que en las cartas funcionan como goznes, interpelan un destinatario, articulan fragmentos, explican anexos, dan una pátina epistolar:

J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle ; je commence de suite par un psaume d'actualité.<sup>11</sup>  
([1871] 1999: 239)

Ici j'intercale un second psaume hors du texte: veuillez tendre une oreille complaisante, et tout le monde sera charmé. —J'ai l'archet en main, je commence: «Mes petites amoureuses»<sup>12</sup> ([1871] 1999: 243)

Voilà. Et remarquez bien que si je ne craignais de vous faire déboursier plus de 60<sup>c</sup> de port, — moi pauvre effaré qui, depuis sept mois, n'ai pas tenu un seul rond de bronze! —je vous livrerais encore mes Amants de Paris, cent hexamètres, Monsieur, et ma Mort de Paris, deux cents hexamètres! Je reprends: [Donc le poète est...]<sup>13</sup>  
([1871] 1999: 246)

Voilà. Ainsi je travaille à me rendre voyant. Et finissons par un chant pieux.<sup>14</sup> ([1871] 1999: 248)

---

11. "He resuelto darle una hora de literatura nueva; comienzo enseguida por un salmo de actualidad".

12. "Intercalo aquí un segundo salmo, fuera de texto: préstele usted un oído complaciente, —y todo el mundo quedará encantado. —Tengo el arco en la mano, empiezo:" [sigue el poema "Mis pequeñas enamoradas"].

13. "Ahí tiene [voilà]. Y fíjese bien que si no temiera hacerle pagar más de 60 centavos de importe [...], también le mandaré mis Amantes de París, cien hexámetros, señor, y mi Muerte de París, doscientos hexámetros! Vuelvo a tomar el hilo: [Luego, el poeta es...]."

14. "Ahí tiene. De modo que trabajo para hacerme vidente. —Y terminemos con un canto piadoso". El canto pío es "ACCROUISSEMENTS", "Agachadas", que narra las sensaciones de un burgués en las letrinas.

Vous seriez exécration de ne pas répondre: vite, car dans huit jours je serai à Paris, peut-être. Au revoir. A. RIMBAUD.<sup>15</sup> ([1871] 1999: 250)

Cada una de estas frases busca insertar el pensamiento sobre la poesía en la coyuntura política más actual (*un psau-me d'actualité, ma Mort de Paris, car dans huit jours je serai à Paris, peut-être*), pero esa inscripción también puede ser leída como un añadido posterior. Lo que lleva a considerar las menciones a la Comuna y los poemas políticos incluidos en las cartas no ya como la ilustración natural de una circunstancia histórica que se imbrica con la experimentación estética (tal como querían Breton y la vanguardia), sino como el fruto de un montaje circunstancial, de una manipulación sobre los textos armada —no hay que olvidarlo— por el mismo poeta que un año antes había publicado en *Le Moniteur de l'enseignement secondaire*, una traducción al francés de Lucrecio totalmente plagiada de Sully Prudhomme.<sup>16</sup>

Si bien es cierto, entonces, que el montaje retórico muestra un deseo de pertenencia y de solidaridad con el momento político, no puede sin embargo decirse que la Comuna haya sido específicamente lo que motivó, en la segunda “Lettre du Voyant”, la exhortación al lenguaje nuevo. Nótese, por lo demás, que la innovación estética que ofrecen esos poemas

---

15. “Sería usted execrable si no me contestara: y rápido, porque en ocho días, quizás, estaré yo en París. Hasta pronto”.

16. Ver Lefrère 2001: 88. Rimbaud publica el 15 de abril de 1870 en el *Moniteur de l'enseignement secondaire, spécial et classique* (el boletín de la Academia de Douai) una adaptación en rima (veintiséis versos alejandrinos) de un fragmento del primer libro del *De Rerum Natura*, plagiada (con alguna que otra modificación) de la traducción de Sully: *De la nature des choses* (París, Lemerre, 1869).



intercalados de las cartas es relativa, o en todo caso, como señala Pierre Brunel en su edición de las obras completas (Rimbaud 1999: 799), que Rimbaud tiene conciencia de su propio uso de las “formas viejas”: “Quelles rimes! ô! Quelles rimes!”, escribe irónicamente al lado de los poemas, infligiéndose las burlas que usualmente reserva a la escritura “trop artiste” (es el reproche que le hace a Baudelaire, [1871] 1999: 248).

Ni producidas por, ni reflejos de, las cartas son más bien el testimonio (material) de una voluntad: la de inscribir la toma de posición estética en el acontecimiento político. Lo nuevo está en la construcción del documento, en la voluntaria sutura entre la postura estética y la circunstancia política. Cuando el París de los Communards se subleva (y ya cae), resuelve Rimbaud decir sus verdades; es ésa, tal vez, su novedad, su “ser absolutamente moderno”: no la transformación en obús viviente o en soldado de vanguardia que deseará Breton en el futuro, sino la clara voluntad de constituir un entramado documental y testimonial, de eventual circulación pública, donde revolución política y revolución poética vayan de la mano: *J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; je commence de suite par un psaume d'actualité.*

### **Salmos de otra actualidad**

Otros son, a nuestro entender, los sustratos que alimentan la retórica de la innovación estética: las cartas presentan en efecto una semántica que remite no ya a la Comuna sino a la Revolución de 1789, y que está marcada por dos polos opuestos que podrían describirse, siguiendo a Laurent Jenny (2010: 5-9), como la “positividad de la emancipación” y la “negatividad del terror”. El primer rasgo, que “identifica la esencia

misma de la libertad literaria con la revolución”, “busca convertir la obra en un acontecimiento de potencia inaudita, que rompe el orden del tiempo y hace advenir otro mundo” (2010: 15). Ese proceso se alegoriza en la primera de las prosas poéticas de *Illuminations*, “Après le Déluge”. Pero la carta del 15 de mayo lo formula en términos programáticos:

Luego el poeta [...] está a cargo de la humanidad, incluso de los animales; deberá hacer sentir, palpar, escuchar sus invenciones. [...] ¡Daría, así, mucho más que la fórmula de su propio pensamiento, que el registro de *su marcha hacia* el Progreso! Enormidad que se vuelve norma absorbida por todos, ¡sería, verdaderamente, un *multiplicador de progreso!* (énfasis del autor, [1871] 1999: 246).

El segundo rasgo, la llamada “negatividad del terror”, que reenvía a aquello que se resiste a la representación en el proceso revolucionario, ofrece en cambio aristas más complejas que se actualizan, en la exposición programática de las cartas, en una serie de tópicos y marcas discursivas que remiten a la retórica de la Revolución, lo que explica quizá mejor las posteriores lecturas surrealistas de las “cartas del vidente” en clave convulsiva. No abundaremos en análisis textuales de las cartas que ya han sido hechos (Eigeldinger 1975), pero sí diremos que entre las marcas retóricas del discurso revolucionario pueden contarse la definición y estigmatización del enemigo, del precursor y del aliado; la atribución de una pertinencia semántica a la violencia; la constitución de un *ethos* colectivo asociado a la negatividad más extrema: “Il arrive à l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues! Qu’il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d’autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où

l'autre s'est affaissé!<sup>17</sup> ([1871] 1999: 243). Así, pues, el contexto histórico motiva menos la carga revolucionaria de los textos/cartas, que la estructura interna y los recursos retóricos empleados para exponer la poética. Son estos recursos, a nuestro entender, los que autorizan la posterior asociación programática entre revolución estética y revolución política.

La “negatividad del terror” echaría, por otra parte, alguna luz sobre ciertas apropiaciones dudosas de la poética rimbaldiana en el siglo XX, por ejemplo, aquella que narra Sartre en *L'enfance d'un chef* (1939), donde el exhorto del “desarreglo razonado de todos los sentidos” es una de las estaciones que Lucien Fleurier recorre en su patético camino hacia el fascismo y el filonazismo ([1939] 2003: 60-61). Un ejemplo menos siniestro, aunque igualmente representativo, se da en *Las Etiópicas* de Hugo Pratt (2001: 39-41), donde un oficial inglés perdido en Abisinia, defensor de las últimas fronteras del régimen colonial y represor cruel de tribus locales, recita, ante un Corto Maltés estupefacto, “El barco ebrio” y “Ma Bohème”, para comentar luego:

—¿Sabía usted que ese loco traficaba armas en la región?  
Le vendió una cantidad enorme de fusiles a los derviches  
del Mad Mullah, y ahora ellos los usan en contra nuestra.  
Maldito francés... ¡Pero es un gran poeta! Y sí... Yo amo a  
Rimbaud.

A lo cual Corto Maltés contesta, irónico: “No deja usted de sorprenderme. No sé por qué, pero yo pensaba que los

---

17. “[El poeta] llega a lo desconocido; y cuando, loco, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, no dejará de haberlas visto! ¡Que reviente en su salto hacia cosas inauditas e innumbrables: vendrán otros horribles trabajadores; empezarán en los horizontes donde el otro se haya desplomado!”

oficiales de carrera del ejército británico sólo amaban a Kipling”. Estos usos de Rimbaud que tanto Sartre como Hugo Pratt evocan, remiten a un sustrato mucho más denso y polisémico, donde la violencia y la negatividad conectan la idea literaria con el acontecimiento político, se trate del discurso colonialista que se ornamenta con Rimbaud o del fascismo incipiente que extrae de las *Illuminations* la prédica del tiempo nuevo. Queda por verse si estos usos perturbadores del poeta surgen de la negatividad del Terror que supuestamente lo nutrió como hijo de la Revolución (así se describe en “Mala sangre<sup>18</sup>” —1999: 413), o si nacen, de forma más compleja, de una negatividad y de una violencia que son propias de su poética.

## Bibliografía

- AA.VV, “Permettez!: protestation contre l’inauguration, à Charleville, d’un monument à la mémoire de Rimbaud”, en *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1939*, J. Pierre (ed.), París, José Corti, 1980, T. I, pp. 84-88.
- BORGES, Jorge Luis, *Cartas del Fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, ed. de Carlos García, trad. de Marietta Gargatagli, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Emecé, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Ultraísmo”, *El Diario Español*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1921. Recogido en *Textos recobrados. 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 108-111.
- \_\_\_\_\_, “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata con el silencio”, *El Hogar*, 25 de diciembre de 1936. Recogido

---

18. “J’entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la déclaration des Droits de l’Homme”. [Quiero decir, familias como la mía, que en todo resultan de la declaración de los Derechos del Hombre.”]

- en *Textos cautivos*, Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (comp.), Madrid, Alianza editorial, 2002, pp. 15-19.
- \_\_\_\_\_, “Dos interpretaciones de Arthur Rimbaud”, 25 de junio de 1937. Recogido en *Textos cautivos*, Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (comp.), Madrid, Alianza editorial, 2002, pp. 191-192.
- \_\_\_\_\_, “De la vida literaria”, *El Hogar*, 1 de abril de 1938. Recogido en *Borges en El Hogar. 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- \_\_\_\_\_, “Un caudaloso manifiesto de Breton”, *El Hogar*, 2 de diciembre de 1938. Recogido en *Textos cautivos*, Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (comp.), Madrid, Alianza editorial, 2002, pp. 285-286.
- \_\_\_\_\_, “Una de las posibles metafísicas”, *Sur*, año XIV, n° 115, mayo 1944, pp. 59-67. Constituye la parte A de “Nueva refutación del tiempo”, *Otras Inquisiciones* [1952], en *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- \_\_\_\_\_, “La paradoja de Apollinaire”, *Los Anales de Buenos Aires*, año 1, n°8, agosto de 1946. Recogido en *Textos recobrados. 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 247-250.
- BRETON, André, “Manifeste du surréalisme” [1924], en *Manifestes du surréalisme*. París, Gallimard, «Folio Essais», 1985, pp. 18-37.
- \_\_\_\_\_, *Position politique du surréalisme* [1935], en *Œuvres Complètes*. M. Bonnet (ed.), París, Gallimard, Col. Bibliothèque de La Pléiade, 1992, tomo 2.
- \_\_\_\_\_, *Flagrant Délit*, París, Thésée, 1949.
- EIGELDINGER, Marc, “La Voyance avant Rimbaud”, en *Arthur Rimbaud, Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, Genève et París, Droz et Minard, 1975.
- ÉTIEMBLE, *Le mythe de Rimbaud*, París, Gallimard, 1952-1964, 4 vols.
- GUYAUX, André, “Le texte de la lettre ‘du Voyant’”, en *L’Esthétique dans les correspondances d’écrivains et de musiciens (XIXe-XXe*

- siècles*), Arlette Michel y Loïc Chotard (eds.), París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 57-76.
- JENNY, Laurent, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, París, Belin, 2008.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, París, Fayard, 2001.
- Pratt, Hugo, "Le coup de grâce", *Les Éthiopiennes*, París, Casterman, 2001, pp. 37-58.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Pierre Brunel (ed.), París, Librairie générale française, Col. "La Pochothèque", 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'enfance d'un chef* [1939], París, Folio Gallimard, 2003.
- SCHAEFFER, Gérald, *Arthur Rimbaud, Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, Genève-París, Droz / Minard, 1975.



## 11.

# Las inconsecuencias de un retorno: Revolución, violencia e ironía en *À rebours*

MARIANO SVERDLOFF

Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - CONICET

Frente a una modernidad que para Des Esseintes —protagonista de *À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans— es decadencia, se articula la necesidad de un retorno a los valores de una Edad Media idealizada. Sin embargo, ese retorno tiene un carácter sumamente paradójico, en la medida en que el propio lenguaje de *À rebours* es testimonio de esa desintegración que, se supone, habría que conjurar. Nos encontramos pues en esta novela de Huysmans ante una doble relación con la violencia: por un lado, se denuncia el asalto del “populacho [...] al cuello de las viejas castas” (Huysmans 2005: 760), pero por el otro, la descomposición del mundo burgués de la Tercera República ocupa un lugar fundamental en los experimentos estéticos de Des Esseintes. El objeto, por tanto, del presente artículo, es explorar el estatuto ambiguo de ese retorno a la religión y subrayar cómo la novela de Huysmans, al desintegrar toda asertividad, deja al catolicismo en un lugar sumamente problemático. La propia creencia religiosa sufre los diversos efectos de la *névrose* huysmansiana: anacolutos, ironía, inversión, parodia, desvío estetizante, son los modos en que Des Esseintes se acerca a un catolicismo que se opondría a la modernidad, pero el cual, sin embargo, también es afectado por la violenta destrucción nihilista que propone la novela.



Sabido es que Des Esseintes emite un diagnóstico ciertamente pesimista acerca del mundo “americanizado” de la Tercera República. Estamos ante la representación de una realidad histórica que se considera afectada por la *décadence*, una imagen que mucho debe a las retóricas contrarrevolucionarias:

¡Más criminal, más vil que la nobleza arruinada y que el clero venido a menos, la burguesía tomaba de ellos su frívola ostentación, su jactancia caduca, a las que degradaba por su ignorancia de las convenciones sociales, les robaba las faltas y las convertía en hipócritas vicios; y autoritaria y solapada, baja y cobarde, ametrallaba sin piedad a la eterna víctima de sus engaños, el populacho, al que sin embargo le había quitado el bozal y había incitado a saltar al cuello de las viejas castas!

Ahora, se trataba de un hecho consumado. Una vez que había cumplido con su función, la plebe había sido, como medida de higiene, totalmente desangrada; la burguesía, impasible, tronaba, jovial, por la fuerza de su dinero y el contagio de su estupidez. ¡El resultado de su advenimiento había sido el aplastamiento de toda inteligencia, la negación de toda probidad, la muerte de todo arte, y, en efecto, los artistas envilecidos se arrodillaban, y se comían a besos, ardientemente, los pies fétidos de los altos negociantes y de los bajos sátrapas de cuyas limosnas vivían!

¡Era el gran presidio de América transportado sobre nuestro continente; era, en fin, la inmensa, la profunda, la incomensurable grosería del financista y del nuevo rico, brillando, como un abyecto sol, sobre la ciudad idólatra que eyaculaba, boca abajo, impuros cánticos delante del tabernáculo impío de los bancos! (Huysmans 2005: 760-1)<sup>19</sup>

---

19. Todas las traducciones nos pertenecen.

Ante la violencia del mundo burgués, una de las respuestas que intenta Des Esseintes es la vuelta a la fe católica. Sin embargo, la religión es sometida a otra violencia, la que implica la estetización y la ironía huysmansianas. Quizá el mejor ejemplo de esta valoración contradictoria del catolicismo sea el capítulo VII, en el cual se debate extensamente (y de un modo, tal como veremos, circular) sobre la religión. En principio Des Esseintes reconoce las bondades de su educación jesuítica, pero a continuación el narrador relata la desilusión que provocó en el dandy el paso por el mundo católico y legitimista. Luego, tras preguntarse si las semillas de la religión no han empezado a germinar en él, Des Esseintes reconoce que nunca llegará a poseer el verdadero espíritu cristiano de humildad y penitencia (Huysmans 2005: 643), y termina achacando su inquietud religiosa al enclaustramiento (Huysmans 2005: 644). Inmediatamente después intenta una reivindicación cultural del catolicismo, dado que la Iglesia fue la institución que salvó a la cultura del “del inmundo salvajismo de los sans-culottes” (Huysmans 2005: 644); acto seguido, sin embargo, Des Esseintes trata de convencerse de que sus gustos extravagantes eran en realidad *des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les écritures* [los transportes, los impulsos hacia un ideal, hacia un universo desconocido, hacia una beatitud lejana, deseable como la que nos prometen las escrituras] (Huysmans 2005: 645); luego, antes de ponerse a meditar si la conversión viene paulatina o súbitamente, se reconoce discutiendo como un casuista y considera sus razonamientos como desvaríos patológicos: “El miedo a la enfermedad terminará por traerme a la propia la enfermedad, si esto continúa así” (Huysmans 2005: 646).

Finalmente, la discusión deriva en una barroca argumentación que se traspondrá a su vez en écfrasis. Es claro aquí el desvío estetizante. Des Esseintes se suma así a aquellos que exaltaron el catolicismo en tanto dispositivo de representación —François René Chateaubriand en *Génie de Christianisme* (1802), Joseph De Maistre en *Du Pape* (1819), Walter Pater en *The Renaissance* (1873) o el propio Victor Hugo, quien de hecho en el *Prefacio a Cromwell* (1827) sostiene que el género dramático mismo, así como las categorías de lo bello y lo sublime, son inescindibles del cristianismo—, pero subvierte el fundamento trascendente de tal representación. El dandy se deleita plásticamente con la teatralidad de *les scènes si bien calculées des catholiques* [las escenas tan bien calculadas de los católicos]:

Fue su cerebro, durante algunos días, un hormigueo de paradojas, de sutilezas, un arrebató de buscarle el pelo al huevo, una madeja de reglas tan complicadas como artículos de códigos, que se prestaba a todos los sentidos, a todos los juegos de palabras, que desembocaba en una jurisprudencia celeste de las más sutiles, de las más barrocas; luego el aspecto abstracto se disipó a su vez y le sucedió un aspecto plástico, bajo el influjo de los cuadros de Gustave Moreau que colgaban de las paredes.

Vio desfilar toda una procesión de prelados: archimandritas, patriarcas que levantaban, para bendecir a la multitud arrodillada, brazos de oro, que agitaban sus barbas blancas mientras leían y oraban; vio hundirse en criptas oscuras hileras silenciosas de penitentes; vio elevarse catedrales inmensas donde monjes blancos tronaban en el púlpito. Del mismo modo que, después de una dosis de opio, de Quincey, ante las solas palabras “Consul Romanus” evocaba páginas enteras de Tito Livio, veía avanzar la marcha solemne de los cónsules, [sentía] el

temblor de la pomposa disposición de los ejércitos romanos; así también [des Esseintes] ante una expresión teológica, se quedaba anhelante, observaba el ir y venir de las multitudes, las apariciones episcopales que se destacaban sobre el fondo iluminado de las basílicas; esos espectáculos lo hechizaban, lo hacían pasar de época en época, hasta llegar a las ceremonias religiosas modernas, envolviéndolo en un infinito de música lastimosa y tierna.

Ante esto, ya no debía seguir razonando, soportar más debates; era una indefinible impresión de respeto y de temor; las escenas tan bien calculadas de los católicos subyugaban a su sentido artista. (Huysmans 2005: 647)

A este clímax estetizante lo sucede una tímida reivindicación del satanismo, que a su vez deja paso a la momentánea valoración de la Iglesia como un consuelo para los afligidos y oprimidos. Sin embargo, des Esseintes termina por descartar la “farmacopea evangélica” (Huysmans 2005: 648-9) en favor de Schopenhauer, única posibilidad de alivio según el dandy para las almas elevadas (Huysmans 2005: 649). El resultado, por tanto, de esta *quaestio* neurótica y circular es que la propia discusión sobre la religión es desarticulada, convertida en un hormigueo de paradojas que termina, por tanto, en la producción de más representaciones.

Más que abundar en el tema de la estetización de la fe católica, quisiera observar que des Esseintes también opera irónicamente sobre otro elemento estrechamente ligado a la religión y lo sagrado, la transgresión. Pasemos pues a la anécdota del intento de corrupción del joven Auguste Langlois, a quien el dandy trata de convertir en ladrón y en asesino. Des Esseintes le expone su proyecto a Mme. Laure, la madama del prostíbulo, en respuesta a la pregunta que ella le hace de si ahora se dedica a la pederastía con jovencitos:

—No estás en lo cierto, para nada, dijo; la verdad es que trato de preparar un asesino. Sigue bien, en efecto, mi razonamiento. Este muchacho es virgen y ha llegado a la edad en la que le hierve la sangre; podría correr detrás de las chiquillas de su barrio, seguir siendo honesto, entreteniéndose, y tener, en suma, su pequeña parte de monótona felicidad reservada a los pobres. Al contrario, trayéndolo aquí, en medio de un lujo cuya existencia ni siquiera suponía, y que se grabará seguramente en su memoria; ofreciéndole, cada quince días, esta ganga, se acostumbrará a placeres que su medios le prohíben; admitamos que hacen falta tres meses para que lleguen a serle absolutamente necesarios —y, espaciándolos, como yo lo hago, no corro el riesgo de saciarlo—; y bien, luego de tres meses, suprimo la pequeña renta que te voy a dar por adelantado por esta buena acción, y entonces robará, a fin de estar aquí todo lo que pueda; ¡hará cualquier fechoría, con tal de revolcarse sobre este diván y bajo esta luz de gas!

Llevando las cosas al extremo, Langlois matará, lo espero, al señor que se aparecerá inoportunamente mientras que él trata de forzar su escritorio —entonces, habré conseguido mi objetivo, habré contribuido, en la medida de mis posibilidades, a crear un bribón, un enemigo más de esta odiosa sociedad que nos explota.

Las mujeres abrieron bien grandes sus ojos.

Hay que decir que, sin embargo, la carrera como corruptor de des Esseintes, “la parábola laica, la alegoría de la instrucción universal” (Huysmans 2005:640), que es como una versión farsesca de *Assommons les Pauvres!* (1865) de Baudelaire, falla desde el comienzo. El joven Langlois no se convierte en criminal (acaso, como sugiere el narrador, porque se enamoró de una prostituta, porque se espantó de ellas, o porque la administradora del burdel, Mme. Laure, no cumplió con

el servicio pactado). A diferencia de los libertinos sádicos, des Esseintes no logra adentrarse de modo radical en la experiencia del mal y la transgresión. Demasiado agotado para tomar al otro por objeto y someterlo a sus designios, el dandy se queda en la expresión verbal de sus intenciones. De allí la mezcla desconcertante de tonos serios y cómicos del capítulo, que es una excelente muestra de esta *loi des contrastes* que hace tan difícil interpretar la ironía de *À rebours*. Nada puede estar más lejos de la palabra-orden del libertino sádico, tan bien caracterizada por Barthes, en *Sade, Fourier, Loyola*, que la contraposición entre la vulgar incompreensión de las prostitutas y el lenguaje pomposamente nihilista, pero carente de valor performativo, de des Esseintes. El mal de des Esseintes es un mal agotado y fracasado; la transvaloración promovida (que ya era a su modo otra ironía, porque des Esseintes invierte una cita del evangelio cuando le recomienda a Langlois hacer a los demás aquello que uno no quiere que le hagan a uno mismo), será a su vez ridiculizada por un resultado también farsesco. El mal no se consume o se produce de un modo puramente teatral, representado.

Como se ve, la representación de la violencia en *À rebours* es sumamente compleja: por un lado, nos encontramos con la descripción del mundo criminal y falsificado de la burguesía, el cual, tal como se dice en último capítulo de la novela, el XVI, merece ser arrasado por un diluvio. Sin embargo, la fe misma que sostendría la espera en un castigo divino, sufre a su vez la corrosión de la ironía. Además, según de Esseintes, la iglesia se ha convertido literalmente en un *amas de décombres* [“un montón de escombros”] (AR XVI 762), poseída por el afán de lucro (AR XVI 757). Des Esseintes cita como ejemplo de la estupidez de la cultura eclesiástica moderna al R.P. Rouard de

Card, quien escribe su obra *De la falsification de substances sacramentelles* (1856) para denunciar la adulteración de las hostias, y profesa una especie de versión banal del propio odio que siente des Esseintes ante la corrupción de la época. Claro que, en la medida en que está expresado en un lenguaje estúpido, la denuncia de la falsificación que hace de Card no hace más que reproducir la propia degradación cultural de la Iglesia y aumentar así la duda del incrédulo (por otra parte, la idea de que los sacramentos administrados con hostias falsificadas sean nulos, esto es, de que la omnipotencia divina se detenga ante un detalle tan nimio como la composición de una galleta, no deja de parecerle a des Esseintes una prueba más de las inconsecuencias de la doctrina católica).

Dado que la religión se revela como un camino problemático, otra solución podría ser el terrorismo: contestar con la violencia a la violencia. Sin embargo, des Esseintes está demasiado agotado como para llevar a cabo su proyecto nihilista: podría pensarse que, sin la creencia en un Bien supremo, no hay energía suficiente para el Mal que implica la transgresión. La violencia más pura queda pues del lado del lenguaje. De allí que Léon Bloy pueda hacer las siguientes descripciones del estilo de Huysmans, en las cuales se destaca una energía destructora casi física de la cual sería incapaz, sin embargo, el fatigado des Esseintes:

La forma literaria de Huysmans recuerda a esas inverosímiles orquídeas de la India que tan profundamente hacen soñar a des Esseintes, plantas monstruosas de exfoliaciones inesperadas, de inconcebibles florecimientos, que tienen una suerte de vida orgánica casi animal, actitudes obscenas o colores amenazantes, algo así como apetitos, instintos, casi una voluntad.

Espanta por su fuerza contenida, por su violencia reprimida, por su misteriosa vitalidad. Huysmans apiña ideas en una sola palabra, y hace caber a un infinito de sensaciones en la apretada cáscara de una lengua despóticamente plegada sobre sí misma hasta las últimas exigencias de la más irreductible concisión. Su expresión, siempre armada y desafiante, no tolera jamás objeción alguna, ni siquiera las que le haría su madre la Imagen, a la que ultraja ante la menor veleidad de tiranía, y a la que arrastra continuamente, tomándola de los pelos o los pies, por la escalera carcomida de la Sintaxis aterrorizada. (Bloy 1884).

O también:

Huysmans parece haber inventado una suerte de inversión germánica o de encabalgamiento que lanza el régimen al extremo de la preposición o incluso del período, como si fuera un paquete, sin importar las consecuencias, y sin la menor inquietud de saber dónde caerá, cosa que produce a veces efectos extraordinarios. Eso se puede encontrar a cada página. Evidentemente, es una manía y las citas serían pueriles, una como esta, por ejemplo: “Las borrascas que recorren, sin que nada pueda detenerlas, la Beauce” (*La Catedral*, p. 8). Tal es el mecanismo. Se comprende lo que puede resultar de estas complicaciones y entrecruzamientos. Un maquinista que maniobrara con sus vagones como Huysmans con sus frases aplastaría mil burgueses por día, cosa que, por otra parte, no debería ser motivo de desesperación (Bloy 1903: 81-2).

Estamos pues ante una curiosa contradicción, a la que alude el propio Huysmans en su autobiografía novelada publicada bajo el seudónimo de Anne Meunier en 1885: la que se da entre la “rabia”, “el odio y el desprecio a una época” y la “resignación”, el “dejar hacer”:



¡Es el canto del nihilismo! Un canto ensombrecido incluso por los resplandores de una alegría siniestra y por palabras de un espíritu feroz. Lógicamente, esta novela atiborrada de ideas concluye en la resignación, en el dejar hacer, del mismo modo que *Aguas abajo* es como el diaconato de las miserias mediocres; pero en *À rebours* aparece la rabia, revienta la máscara indolente, las invectivas contra la vida flamean en cada línea; estamos lejos de la filosofía tranquila y afligida de los dos libros anteriores. Es la demencia y el insulto; no creo que el odio y el desprecio a una época hayan sido expresados alguna vez de un modo más furioso que en esta extraña novela tan alejada de toda la literatura contemporánea. (Meunier: 1885)

¿Cómo leer, pues, la violencia en *À rebours*? Des Esseintes no es un anarquista, un católico ni un contrarrevolucionario; tampoco es un inmoralista al modo de Sade. Más bien coquetea estéticamente con todas estas posibilidades, y ese es su modo inactual de ser moderno. Estamos ante una violencia confinada al ámbito de la representación, que es como una parodia maliciosa de la violencia histórica del siglo XIX. Frente al tiempo histórico destructor de la sociedad burguesa, des Esseintes propone a través de la imaginación estética *otros tiempos destructores* (el tiempo mítico de Salomé, la prehistoria atávica y monstruosa de Redon, la caída del Imperio Romano). De este modo, la nostalgia por un mundo conciliado preburgués que despunta aquí y allá en toda la novela, se combina sin embargo con la admiración por épocas convulsas que son tanto o más corruptas que la Tercera República. Y, más paradójico aún, esta fuga hacia el pasado se hace bajo la divisa de la novedad. De modo tal que, si por un lado, hay efectivamente un intento de volver hacia atrás en

el tiempo, por el otro, ese pasado es lo “nuevo” precisamente en la medida en que es más corrupto que la sociedad de la cual se quiere escapar. El pasado imaginado es una suerte de parodia neurótica de la corrupción moderna. Estamos pues, ante una variante de esa relación sumamente contradictoria con la modernidad que Antoine Compagnon ha estudiado en *Los Antimodernos* (2007), según la cual es sumamente difícil deslindar la “novedad” de la “reacción”.

Digamos para concluir que la violencia en *À rebours* se inscribe en unas coordenadas que son netamente históricas: lejos de ser un mero producto de la autonomización de la esfera del arte, la novela de Huysmans presenta las vacilaciones de ese momento que Zeev Sternhell ha analizado en *Ni droit ni gauche* (1987). Huysmans participa de ese sinuoso linaje que va desde el nihilismo *fin-de-siècle* hasta las diversas formas del “modernismo reaccionario” (Herf: 1984), linaje que, como se sabe, acude a figuras tales como al retorno a un pasado histórico mítico, la acción revolucionaria o la violencia regeneradora.

## Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles (1968). *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil.
- BLOY, Léon, 1903. *Les dernières colonnes de l'église: Coppée, le révérend père Judas, Brunetière, Huysmans, Bourget, etc., le dernier poète catholique*, Paris, Mercure de France.
- BLOY, Léon, 1884. Reseña a *À Rebours*, en *Le Chat Noir*.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Los antimodernos*, Madrid, Acantilado.
- BORIE, Jean, Huysmans (1991). *Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Bernard Grasset.

- CRESSOT, Marcel (1938). *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, Droz.
- DONATO, Elisabeth (2004). *Beyond the Paradox of the Nostalgic Modernist. Temporality in the Works of J.-K. Huysmans*, New York, Peter Lang.
- HERE, Jeffrey (1984). *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2005) *Romans 1. Édition établie sous la direction de Pierre Brunel*, Paris, Laffont.
- GROJNOWSKY, Daniel (1996). *Le sujet d'À rebours*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion.
- LIVI, François (1972). *J.-K. Huysmans: "À rebours" et l'esprit décadent*, Paris, Nizet.
- STERNHELL, Zeev (1987). *Ni droite, ni gauche: l'idéologie fasciste en France*, Paris, Complexe.

## 12.

# La crítica de Mallarmé al proyecto wagneriano. Dos tentativas de una “religión del arte”

VIOLETA PERCIA

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas (UBA)

A comienzos de 1860 se realizan tres conciertos de Wagner en París, concebidos a partir de fragmentos de algunas de sus óperas, que resultan un fracaso en términos de la crítica. En febrero de ese año, Baudelaire escribe una carta a Wagner manifestándole una sincera admiración y desdeñando los criterios según los cuales los críticos franceses habían impugnado esas representaciones; al mismo tiempo, trabaja en el que será uno de sus últimos escritos, el artículo *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* —que aparecerá en abril de 1861, en *La Revue européenne*—. En 1861 se publica también, en forma de volumen, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique* de Richard Wagner —el libro incluye la traducción de los fragmentos de las obras montadas para la escena parisina, y una carta del propio Wagner, dirigida al público francés en ocasión de dicho acontecimiento, donde sintetizaba la genealogía y los principios de su proyecto estético.

Mallarmé nunca verá en escena una obra de Wagner (y esto porque, a excepción de *Rienzi*, en 1869, ninguna otra representación tendrá lugar en París luego del fiasco de *Tannhäuser*). Sin embargo, en su correspondencia del mes de

mayo de 1885 con Gustave Kahn, puede constatarse que había leído el libro que incluía la *Lettre sur la musique*. A principio de 1885, Édouard Dujardin, fundador de *La Revue wagnérienne*, le solicita su colaboración para el primer número. El ensayo *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* (1885), traducido al español como “Richard Wagner. Ensoñaciones de un poeta francés” —cuyo título había sido en un primer momento *Rêverie sur Wagner*— tiene su origen allí, y será retomado e incluido por Mallarmé como parte de las *Divagaciones*.

El proyecto wagneriano, del que Mallarmé tiene noticia directa a partir de la *Lettre sur la musique*, despliega y encarna la pretensión de un “gran arte”, concebido como el programa de una “religión del arte” que, en correspondencia con la necesidad de radicalizar la revolución política, se propone crear una religión y mitología nuevas para el pueblo. Si la aspiración a una teoría política y filosófica del arte está presente en todas las inversiones modernas del platonismo descendientes del romanticismo, con el idealismo alemán adquiere una dimensión específica que se comprende en el postulado de que “El arte es la representación sensible de un contenido espiritual” (Lacoue-Labarthe, 1991: 90). En gran medida, el desarrollo moderno del arte se verá obligado a posicionarse a la altura de esta vocación “filosófica” o a evidenciar sus tensiones. En este contexto, en la segunda mitad del siglo XIX, el wagnerismo representa esta pretensión de devolver al arte su trascendencia, mediante la intención de retomar tanto su antigua destinación como de erigir una figura mítica donde la humanidad (o *una humanidad*: un pueblo, una nación) pueda comprenderse en su esencia y a partir de sus propiedades constitutivas; reeditando, en un lugar central, la

preocupación por el origen. En la medida en que las aspiraciones del arte se inscriben en el marco de aquello que representa un problema de nacimiento (que, precisamente, había sido relevado y señalado por el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*), pone de manifiesto, además, la relación estrecha, trazada desde la modernidad, entre política e historia, en el sentido de una vinculación que se funda y legitima sobre las bases de una razón que hace coincidir la evolución de las formas del arte con la formación del espíritu.

Lacoue-Labarthe (2010) ha subrayado que lo que la problemática de la historia pone en juego, cuando se interroga acerca de la cultura y la formación histórica, es, en el fondo, una cuestión pedagógica. Por este motivo, no resulta sorprendente la posición privilegiada que ocupa la diatriba relativa al lugar del público o el auditorio, así como la discusión respecto de los efectos de la obra de arte, en las consideraciones teóricas tanto de Wagner como de Mallarmé.

En el último cuarto de siglo, en el proceso de revoluciones y restauraciones que movilizaron al siglo XIX, y en la necesidad de radicalizar la revolución política, se plantea un conflicto en la consideración de la marcha o el sentido de la historia, señalado por la oscilación del par decadencia/progreso. El proyecto de Wagner —que interesará a Nietzsche, entre otras cosas, por esto mismo— se enmarca dentro de esta tensión en la interpretación de la historia buscando salvar su marcha como poder y potencia, fuerza creadora —proponiéndose superar su peso decadente. La máquina wagneriana se presenta a sí misma como la posibilidad de fundar, definitivamente, un nuevo comienzo, como la condición de un verdadero nacimiento. Lacoue-Labarthe (2010) remarca que subyace allí una proposición que es preciso denominar

ontológica —y que determina, en gran medida, esta necesidad del siglo XIX por darse un origen-, la idea de que: “Existir (ser) es tener un ser-propio (una ‘identidad’)”. Sobre esta base, el mal moderno por excelencia —el mal histórico— se formula en el sentido de la despropiación, cuyas características se resumen en las siguientes citas de Nietzsche: “No poseemos nada por nosotros mismos, nos-otros modernos, no somos más que ‘enciclopedias ambulantes,’ ‘estamos llenos de épocas, de costumbres, de artes, de filosofías, de religiones, de conocimientos de otros’”. (Lacoue-Labarthe, 2010: 107). Desde la perspectiva de Lacoue-Labarthe, el mal se redobla para Alemania por el hecho de que nunca han sido un pueblo; en otras palabras, los alemanes son un no-pueblo absoluto. Wagner toma conciencia del problema de la identidad alemana, lo diagnostica y, a partir de allí, lo reconduce de la falta a la potencia, por las vías de la originalidad y la síntesis, postulándose a sí mismo como figura emancipadora.

La *Lettre sur la musique* es el retrato de un malestar, al que Wagner se refiere como una “situación de espíritu anormal” que padece en persona, que se origina en torno a la forma musical que es la ópera; sin embargo, va a transpolar este malestar, evidenciado en una situación de espíritu particular (la suya), hacia una anomalía de las formas del arte en general —plasmada en la diversificación del arte en diferentes disciplinas—. Del mismo modo, este malestar indica, en realidad, un malestar nacional, que el propio Wagner transformará en virtud al postular (y personificar) la potencia reunificadora —y de síntesis de todas las artes—, potencia encarnada, en última instancia, por la nación alemana.

Si el texto de Wagner apela a un razonamiento inductivo mediante el cual el cuadro personal de la propia situación de

espíritu se coteja y se hace coincidir con el cuadro general del arte, por el mismo procedimiento, el espíritu particular se funde con un espíritu colectivo —que incluirá no sólo a una nación, sino a la humanidad entera—. El pasaje de lo particular a lo universal, y de las formas del arte a las formas del espíritu, pone de manifiesto la pareja incidencia de la evolución de las formas y del imperialismo o colonialismo cultural que se postula tras la noción de humanidad. Desde la perspectiva de Wagner, el arte se orienta a la conformación de los contenidos del espíritu y a elevar la conciencia de sí, movimiento conjunto que define como “un desarrollo graduado, desde la existencia puramente ciega hasta la plena conciencia de sí” (1861: 2).<sup>1</sup>

La *Lettre sur la musique* retrata la fundación de este origen (y nacimiento) del arte moderno cuyas palabras claves, que deben leerse siempre juntas, son: desarrollo y perfección. Estas nociones describen el móvil de un pensamiento que insiste en señalar las fases de la evolución del arte (esto es, del espíritu) apelando a la lógica del enriquecimiento y la superación. El argumento de Wagner procederá, de modo dialéctico, a partir de dos momentos históricos y complementarios que coronan esta dirección. El primer momento establece el desarrollo de la música y de la poesía, entendido como la síntesis entre el mundo pagano y el cristiano —incluido el Renacimiento—, y que será comprendido por las figuras de Beethoven, y Goethe y Schiller, respectivamente. El segundo momento supone una nueva síntesis marcada por la realización del proyecto moderno del “gran arte”, o de

---

1. “[...] un développement gradué, depuis l'existence aveugle jusqu'à la pleine conscience de soi” (Wagner, 1861 : II).



la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), interpretado por el propio Wagner al realizar la conciliación de la poesía y la música en el drama musical, tal como él mismo va a fundarlo —donde la conciencia del espíritu alemán se funde con la conciencia del espíritu de lo que Wagner llama la *pura humanidad*.

Para sostener este razonamiento, Wagner preceptúa la necesidad de convertir, en “fuerzas artísticas vivientes”, “los órganos inanimados del arte”. Volver vital lo decadente, cuya señal es la pérdida de vida de las formas —de su fuerza y potencia creadora— cuando pasan al estado de ley —formas inmutables sometidas a la perpetua reproducción y estancamiento—. Esto es lo que aconteció, dice Wagner, en las “naciones romanas de Europa”. De este modo, la superioridad de aquellas naciones se torna debilidad y la debilidad germánica —su falta de tradición— se transfigurará en virtud.

Los dos órganos inanimados que Wagner viene a redimir y a revivir, que hará nacer de nuevo, son la poesía y la música —en tanto que ha perdido la fuerza de instituir e inspirar la vida pública que tenía el teatro clásico—. De este modo, Wagner se concibe a sí mismo como el primero que se enfrenta a esta crisis fundamental de las formas, por ser el primero en querer conciliar elementos tan diversos y particulares como la poesía y la música, que han tocado el límite de sus potencias.

Esta conciliación necesita, a la vez, de una revisión y reformulación de la escena lírica —o el teatro de ópera—, definido como la “institución más equívoca y discutible de nuestro tiempo” (Wagner, 1861: 4). Dentro de este esquema de análisis, Wagner despliega comparativamente el desarrollo de la

escena lírica en Francia, Italia y Alemania —sosteniendo que ésta última, a diferencia de las otras dos, recibe la ópera como un producto ya acabado y extranjero al carácter de la nación, razón por la cual esta forma se adoptará como una simple reproducción de los modelos importados y la lengua alemana (su esencia) se verá confinada al estatus de las malas traducciones. Esta circunstancia repercute, a su vez, en la ausencia de público —debido a la inexistencia de una ópera acorde a la ideología alemana— y en la ausencia de un estilo propio en las representaciones. Wagner va a crear (auto-engendrar) las condiciones de posibilidad para que esas dos privaciones conquisten para sí un rasgo y un carácter vital, y no inauténtico o impostado.

Sin embargo, resulta del diagnóstico wagneriano que, si bien a Alemania las convenciones de la ópera le son ajenas, lo propiamente alemán es la sinfonía. La riqueza infinita se encuentra en el oratorio, que alcanza el esplendor de su realización con Beethoven, quien, como se dijo, da origen a la síntesis secular entre la melodía rítmica primitiva —presente en los griegos y continuada en el pueblo bajo la forma de la danza nacional— y la melodía cristiana —donde la armonía y la polifonía, arte del contrapunto, encuentran cuerpo; la combinación de ambas en la sinfonía significa la perfección de la expresión melódica.

Paralelamente, el otro momento originario, de la fundación del “gran arte”, se encausa en un linaje de la poesía erigido en vínculo con Grecia. Schiller y Goethe son, en este sentido, los padres de otro gran nacimiento, el de una forma espiritual más acabada, en la que se da cuerpo, impulsando el desarrollo de la literatura, al descubrimiento de una *forma ideal, puramente humana, de valor ilimitado*.

### Escribe Wagner que:

Rebeldes al yugo de las formas, que las naciones románicas aceptaban todavía como ley, [Schiller y Goethe] fueron conducidos a considerar esta forma en sí misma — a remontarse desde lo que es actualmente hasta el origen de todas las formas de arte en Europa: la forma griega— a abrirse, con la libertad necesaria, a la plena inteligencia de la forma antigua, y a elevarse al fin, apoyados en ella, a una forma ideal, puramente humana, libre de toda traba de las morales nacionales, apelando en consecuencia a transformar esas morales nacionales en morales puramente humanas, sometidas únicamente a leyes eternas. La inferioridad, en la que la nación alemana se encontraba hasta aquí con respecto de las naciones románicas, se convierte en una ventaja (1861: 12).<sup>2</sup>

El valor inmenso de esta forma ideal consiste en que se hace “accesible a toda inteligencia” (Wagner, 1861: 12). Se alcanza un modelo absoluto de poesía que encontrará un desarrollo superior en su alianza con la música. Para sostener esta proposición, Wagner apela al presupuesto de que, si la diversidad de lenguas europeas es obstáculo para esa universalidad, la música es una lengua igualmente inteligible a todos los hombres: potencia conciliadora, *lingua soberana*

---

2. “Rebelles au joug de la forme dont les nations romanes acceptaient encore la loi, ils furent conduits à considérer cette forme en elle-même, à se rendre compte de ses inconvénients comme de ses avantages, à remonter de ce qu'elle est actuellement jusqu'à l'origine de toutes les formes de l'art en Europe, à savoir la forme grecque, à s'ouvrir avec la liberté nécessaire la pleine intelligence de la forme antique, à s'élever enfin, appuyés sur celle-ci, à une forme idéale, purement humaine, affranchie de toute entrave de mœurs nationales, appelée par conséquent à transformer ces mœurs nationales en mœurs purement humaines, soumises uniquement aux lois éternelles. L'infériorité, où la nation allemande s'était trouvée jusqu'ici vis-à-vis des nations romanes, devenait un avantage”.

que, “resolviendo las ideas en sentimientos, ofrece un órgano universal [...]; órgano de un alcance sin límites, sobre todo si la expresión plástica de la representación teatral le da esa claridad que sólo la pintura ha podido hasta aquí reclamar como su privilegio exclusivo” (Wagner, 1861: 12).<sup>3</sup> Cobra pleno sentido el ideal de alianza y síntesis entre las artes, con el fin de alcanzar el desarrollo de un arte universal, una cultura de la humanidad, transparente y común a todos los pueblos.

Se intuye que, para Wagner, como para el primer Nietzsche, hay dos Grecias, una trágica o “clásica” y otra “decadente” (la de Eurípides y Sócrates —que es política, sofística y filosófica); en esta dirección, hay que situar la inversión que el romanticismo hace de Hegel, y que Wagner toma también de Schopenhauer, postulando la potencia y superioridad del sentimiento y la música, por sobre la razón y la poesía, para la realización de los contenidos espirituales y la perfección del arte.

Wagner sitúa las causas de la decadencia actual en la constitución del teatro moderno y su resistencia a todo cambio, que explicarán, para él, la despropiación de la función clásica del teatro, es decir el viraje por el que deja de ser el instituidor e inspirador de la vida pública para pasar a concebirse como un agradable pasatiempo de *amateurs* —remitiendo, más precisamente, al circo romano—. A su vez, la causa de esta escisión entre entretenimiento y educación es un síntoma de la separación del arte en diferentes ramas, reunidas antaño

---

3. “[...] résolvant les idées en sentiments, offre un organe universel [...]; organe d’une portée sans limites, surtout si l’expression plastique de la représentation théâtrale lui donnait cette clarté que la peinture a pu seule jusqu’ici réclamer comme son privilège exclusif”.

en el drama completo. El modelo de las relaciones ideales entre el teatro y la vida pública es el teatro de la antigua Atenas: espacio de solemnidad donde se cumplía una fiesta religiosa que acompañaba el goce del arte.

Se tratará entonces de devolverle el aspecto sagrado y secular al teatro, y justamente en la medida en que esto no resulta una contradicción, porque lo sagrado significa aquí las posibilidades de sacralización de la escucha. Dicho de otro modo, se persigue la conciencia de sí y la realización de los valores más elevados del espíritu —que, en los términos de la cultura y el humanismo, significan la inteligibilidad de los valores más profundos de la humanidad—. El aspecto sagrado se funde con el aspecto mitológico o épico, como garantía de una esfera pública reunificada o sublimada por la esfera del arte convertida en una instancia de *re-ligión*. Allí, además, se pone en juego el espacio público en contraste con el espacio solitario e interior de las letras —de la literatura—.

Wagner introduce la idea de que cada arte tiene una extensión indefinida de su potencia, pero no ilimitada, cuando se llega a ese límite, se corre el riesgo de perderse en “lo incomprensible, lo extraño y lo absurdo” (1861: 21). Dialécticamente, cuando cada arte toca su límite, debe dar “la mano al arte vecino”. Si para Wagner es éste el momento en que hace entrada la potencia superadora y reunificadora del drama musical (para lo cual debía reformar la situación actual del teatro), este es el punto, lo veremos, en que el pensamiento sobre el lenguaje poético, en el que Mallarmé trabaja, se verá interpelado.

La concepción wagneriana de la poesía se resume en un fin: “El poeta busca, en su lenguaje, sustituir el valor abstracto y convencional de las palabras por su significación sensible y

original” (1861: 25).<sup>4</sup> Hay que señalar que el lenguaje es para Wagner un instrumento de ideas abstractas. Sin embargo, en esta voluntad wagneriana de disciplinar las formas del arte y consignarlas a funciones determinadas y orientadas a la evolución y el perfeccionamiento de la formación espiritual de los hombres, lo propio de la poesía —por medio de la rima y el ritmo— es esa “potencia que cautiva como por un encanto y gobierna a su agrado el sentimiento” (Wagner, 1861: 25). Este encanto, o carisma (*charme*), nos remite al poder de persuasión que la antigua retórica otorgaba a la poesía y a la tragedia, pero, a la vez, a un aspecto teológico, en la medida en que la poesía produciría una especie de eucaristía, signo de unidad y santificación del cuerpo y la sangre, un sacramento (misterio y presencia real —encarnada— del espíritu en su pureza), signo de una comunión y gloria futura.

Esta tendencia, esencial al poeta, lo conduce al límite de su arte, límite que se toca inmediatamente con la música, que, en consecuencia, será postulada como el último acabamiento de la poesía. Esta “inevitable marcha de la inteligencia humana”, el nuevo período que se indica al arte, coincide con un diferencial de energía que contrapone, no sólo una forma viva (el drama wagneriano) a una muerta (la lírica), sino también, un pensamiento racional (cada vez más abstracto, donde la palabra no conserva más que una significación convencional y que procede por principio y consecuencia) opuesto al imperio de los sentimientos (que significa una persuasión más irresistible que cualquier razón lógica). De este modo, el “gran arte” responde por una necesidad metafísica, en la

---

4. “Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle”.

medida en que el drama musical wagneriano será concebido como un lenguaje nuevo que sella la fisura dejada por el lenguaje natural caído. Mediante la música, la lengua se redime tanto de la separación en diferentes ramas, como de las leyes lógicas del pensamiento con las que las convenciones civilizadas ahogan al sentimiento.

Ante esta novedad, la poesía tiene dos vías: o pasa de una manera completa al campo de la abstracción, de la pura combinación de ideas y la representación del mundo por medio de leyes lógicas —pero esta obra, dice Wagner, es la de la filosofía y no la de la poesía—; o bien debe fundirse íntimamente con la música: donde se le confiere a la poesía la tarea de satisfacer la necesidad que el público tiene de establecer el encadenamiento de las causas. Para que el auditorio no llegue a juicios falsos, la poesía es la encargada de ofrecer una representación real, una fiel imitación de la vida humana, en lo que tiene de eternamente comprensible, según un carácter individual, que pueda reconocerse a primera vista, y que, como quiere Wagner, “golpee el sentido” (1861: 37): esta forma es el drama musical.

El hallazgo de Wagner es un nuevo nacimiento del drama, según una recíproca penetración de la música y de la poesía. Allí, el carácter de la escena y el tono de la leyenda —más ventajosa que la historia, porque presenta lo puramente humano— contribuyen conjuntamente a lanzar al espíritu, en un estado de sueño, hacia una suerte de éxtasis que dirige la comprensión y la aceptación de los valores espirituales según leyes más poderosas que las de la razón, a las que Wagner define como una plena *clarividencia* —en la cual el espíritu descubre un nuevo encadenamiento de los fenómenos del mundo. La forma artística ideal debe poder ser enteramente

comprendida por todos sin reflexión; debe producir una disposición en el alma que consiste en la percepción de un silencio cada vez más elocuente. La música completa ese acabamiento. El drama musical se presenta como un nuevo modo de percepción, gracias al cual puede comprenderse la grande y única melodía de la naturaleza —que, desde el comienzo, llena de una impresión religiosa y dejará una eterna resonancia—. Este objetivo sacro: “ha sido mi objetivo y no una revolución arbitraria, sólo musical” (Wagner, 1861: 62).

Ante la exuberancia de un proyecto tal, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* se presenta como un juego de admiraciones y modestias. La voz de Mallarmé surge bajo el manto del adepto o el novato que participa de una Iniciación, ofreciéndose a sí mismo como un “poeta francés contemporáneo, excluido de toda participación en los despliegues de belleza oficiales” (Mallarmé, *OCII*: 153). Pero en realidad, traza desde el inicio del texto una estrategia calculada que despliega una crítica meditada y la postulación de su propia búsqueda poética. Mallarmé retoma prácticamente todos los presupuestos de Wagner —a la manera de una citación de las palabras esenciales de aquella carta— y acepta sus postulados casi como una petición de principios, lo cual se resume en la frase: “¡Supongan que aquello tuvo lugar verdaderamente, y que estuvieron ahí presentes!” (*OCII*: 153).<sup>5</sup> Frase que, por otra parte, marca también esta doble sensación, que el propio Mallarmé reconoce en sí, donde se manifiesta un sentimiento de ambigüedad frente a la categórica afirmación del desarrollo y perfección de las artes que Wagner viene a fundar. De este modo, Mallarmé explicita su oscilación entre

---

5. “Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes!”



las “dudas y la necesidad” de aceptar el proyecto de Wagner, haciendo presentes tanto su veneración como su malestar.

El proyecto de la “gran obra de arte”, o la obra de arte total, tal como el drama wagneriano busca encarnarlo, es definido como un orgullo repleto de consecuencias, como el “Monstruo Que no puede Ser”, “casi un Culto”, “ceremonias de un día”, “Espectáculo futuro”. Mallarmé produce sistemáticamente un juego de resonancias entre los postulados wagnerianos y sus propios postulados poéticos. Recordamos que el *Espectáculo futuro* resuena en el “Fenómeno futuro” (prosa reeditada en *Divagaciones*, en 1897). Allí, la palabra espectáculo referida a Wagner no puede menos que producir consecuencias, el espectáculo continúa la escisión entre exterior e interior, entre lo que actúa y es actuado, propio de toda escenificación; el fenómeno, en cambio, no puede conocer esa división.

La crítica de Mallarmé no trabaja sobre el efecto de la música —que no escuchó, pero a la que declara una admiración sincera— sino sobre el drama musical como idea; es decir, sobre la reforma del teatro y la escena, y el lugar que otorga Wagner a la poesía en la construcción dramática. Su crítica no se sitúa en la colaboración entre la música y el texto o la palabra, como potencia, ni en los vínculos posibles o necesarios entre poesía y música; sino, antes, en el problema que toda representación (y el lenguaje mismo) pide poner en juego, y que es el lugar de la palabra, o el texto, en términos de re-presentación (en su relación entre lenguaje, pensamiento y realidad). Si este enclave no se problematiza, ni se indaga esa relación con la palabra y lo que implica como figuración, la música —y su potencia— puede bien producir el efecto contrario, volver aún más ilusoria la palabra y sus tramas,

convirtiéndose en un impulso de sublimación o articulación de lo ilusorio —una espectacularización de la leyenda.

Para Mallarmé, el Teatro, antes que la Música, debe partir de un concepto que no sea autoritario ni ingenuo, sino que tenga recursos nuevos de evocación: que incite la imaginación. Y en este sentido, desde su perspectiva, la imaginación se opone a la ilusión, como la sugestión se opone al nombrar.

Mallarmé ubica el proyecto wagneriano en pleno campo literario, que para él es la dimensión de la ficción, porque lo que complica el sentimiento ante esta empresa es el hecho de que “todo [la obra, el drama wagneriano] sea hecho, de otro modo que irradiando, por un juego directo, del principio literario mismo” (*OCII*: 154). Instalados en el espacio literario, la Ficción, prosigue en su crítica, puede ser fabricada con un elemento grosero o bien con un “Tipo”. El mito y la leyenda representan ese elemento grosero: “El siglo, o nuestro país que lo exalta, han disuelto por el pensamiento los Mitos, para rehacerlos” (*OCII*: 157).<sup>6</sup> La crítica de Mallarmé se resume en esta frase, Wagner rehace el mito.

Si Mallarmé comparte la idea de que el teatro es el lugar “evidente de placeres tomados en común”: el lugar humano por excelencia, la noche que se inventa su luz y su lujo; rechaza el teatro de la representación con su fábula y sus personajes consistentes. En este punto, entiende que, en cuanto al dispositivo del teatro, las innovaciones de Wagner son cortas. La crítica ensayada al teatro, tal como lo concibe Wagner, apunta a una crítica de las necesidades de identificación en la presencia dramática del personaje y la aventura, esto es

---

6. “Quoi! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire!”

la función del reconocimiento y de la catarsis en la mimesis aristotélica. Podría pensarse que para Mallarmé, en cambio, el modelo del teatro, no está en los griegos, sino en la literatura misma, en el Libro o el Poema, en la medida en que, allí, el lenguaje se pone en escena en el lenguaje mismo, en la expresión —indagándose a sí mismo como procedimiento y como sistema de representación, como acto de nominación. La característica singular del arte moderno es la de interrogar su propia posibilidad, como el acto de escribir se escruta hasta el origen. La poesía, lejos de relegarse a las funciones y al límite que les adjudicaba Wagner, se pone en juego y se interpela a sí misma como sistema de representación, por la puesta en escena del lenguaje en el lenguaje mismo.

Mallarmé entiende que Wagner introduce la fuerza de *alegorizar* de la música, pero sin destruir la mimesis del antiguo teatro. El poeta francés reivindicará una alegoría sin identificación: un personaje *impersonal* que desaparece en beneficio de lo que él llamará la *figura*. Noción que es necesario indagar de una manera crítica.<sup>7</sup> Para Mallarmé la situación mental, la voz interior, son ellas mismas un teatro, cuya lógica más propia no es la del personaje —la formación de un sujeto o el modelo goethiano— sino la de la combinación. Mallarmé encuentra el movimiento de esa combinación, en la que poesía y teatro coinciden, en el modelo de la danza —el ballet es inmediatamente alegórico. La noción de *figura* mallarmeana debe pensarse en relación con esa *representación figurativa* que se despliega en la metáfora de la

---

7. Para una crítica de la noción de Figura en Mallarmé, véase también Lacoue-Labarthe (1991), donde desarrolla el concepto de *onto-tipo-logía*.

impersonalidad de la bailarina —experiencia de lo ficticio y momentáneo que Mallarmé ilustra con la siguiente imagen: “la suspensión perenne de una lágrima, que no llega ni a madurar ni a caer” (*OCH*: 163).<sup>8</sup>

Wagner no ha superado el teatro antiguo, guarda intacta la tradición y una tradición engañosa. La consecuencia de esto, de la que Mallarmé intenta distanciarse, es que, cuando el proyecto wagneriano se encarna en la celebración del origen comunitario, de la nación personificada y busca hacer, de un tipo poético abstracto, un héroe nacional, no contiene más misterio. Ese héroe lejano que Wagner lleva a la escena no es otro que el hombre del mito y de los orígenes (que se postula en el sentido de un fundamento y una moral trascendentes): allí la música del drama wagneriano produce un poder casi hipnótico, cuyo fin es restituir las condiciones de una adhesión (identidad, pertenencia). La música es consagrada como la eucaristía de una presencia real —postulada como una cosa en sí, idéntica y semejante a sí misma—, que no es otra cosa que la formación de un sujeto, de un pueblo, definido como comunidad de los orígenes, llamado a devenir él mismo la obra de arte total.

Existe una elegante ruptura de Mallarmé con la fascinación wagneriana, en el sentido de lo que Rancière sintetiza como una “poética cartesiana de la abstracción imaginativa que se niega a los encantos de la leyenda; poética revolucionaria de la justicia que corta en el corazón de la historia, decapita los reyes y rechaza que el pueblo se celebre en su lugar como cuerpo real” (1996: 76). El procedimiento alegórico

---

8. “le perpétuel suspens d’une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir”.

mallarmeano pide “retroceder toda encarnación de la potencia anónima” (Rancière, 1996: 76). Se concibe como un tipo “sin denominación previa” para que emane la sorpresa. El *Tipo*, la *Figura*, que Mallarmé quiere oponer a la mimesis (entendida como la imitación de una esencia o la re-presentación de un modelo), es definida como aquello que quiere resumir palabra y gesto, pero evitando su acabamiento, su definición, conteniendo su parte de misterio o su multiplicidad prismática: busca darse como proceso sin categorías, como algo indefinido. Se trata de aquello que debe entenderse, según palabras de *Igitur*, a la manera del “inmemorial gesto vacante con el que se invita, para terminar el antagonismo de este sueño polar, a restituirse, con la claridad quimérica y el texto cerrado, al Caos de la abortada sombra y la palabra que absolvió Medianoche” (Mallarmé, 1993: 93).<sup>9</sup>

Wagner produce por símbolos un espacio imaginario de orígenes, que se sostiene por el “ficticio hogar de la visión cargada por la mirada de una multitud” (*OCII*: 157):<sup>10</sup> esto no es más que *la fiesta de un día*. Lo que molesta a Mallarmé es otra cosa que esa concurrencia desleal entre artes. Se trata del estatuto de la ficción: para él es más que el acuerdo de las fábulas; es el método mismo del espíritu humano, por el cual éste se separa del mito para proyectar su luz propia: buscando la potencia purificada del verbo, o el acontecimiento del nombre como experiencia. Mallarmé quiere una revolución en el lenguaje de las palabras, introducido en el poema y en

---

9. “l’immémorial geste vacant avec lequel elle s’invite, pour terminer l’antagonisme de ce songe polaire, à se rendre, avec et la clarté chimérique et le texte refermé, au Chaos de l’ombre avorté et de la parole qui absolut Minuit”.

10. “le fictif foyer de vision dardé par le regard d’une foule!”

el ritual humano. Esa es la apuesta fundamental en *Crisis de verso*, que el verso impar de Verlaine había inaugurado y el verso libre persigue. Esa es también la conquista de la poesía de su propio bien.

## Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles (2005). *Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris*. En *Écrits sur littérature*. Paris: Le Livre de Poche.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1991). *Musica Ficta (figures de Wagner)*. París: Christian Bourgois éditeur.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2010). “La imitación de los modernos”. En *La imitación de los modernos. (Tipografías 2)*. Trad. Cristóbal Durán. Buenos Aires: La cebra.
- MALLARMÉ, Stéphane (2003) [1885]. “Richard Wagner. Rêverie d’un poète français”. En *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, pp.153-159.
- \_\_\_\_ (2003) [1885]. “Crayonné au théâtre”. En *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, pp. 160-201.
- \_\_\_\_ (1993) *Igitur o la locura de Elbehnon*. En *Obra poética II*. Trad. Ricardo Silva-Santisteban. Ed. bilingüe. Madrid: Poesía Hiperión.
- NIETZSCHE, Friedrich (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris: Hachette.
- WAGNER, Richard (1861). *Quatre poèmes d’opéras, traduits en prose française. Précédé d’une Lettre sur la musique*. Paris: Librairie Nouvelle, A. Bourdilliat éditeur.



## Autores

**BERNINI, Emilio.** Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Profesor Adjunto Regular de Literatura del Siglo XIX, de la misma universidad. Publicó una edición crítica de *Lo Rojo y lo Negro*, de Stendhal (Corregidor), tradujo y anotó el *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, de Rousseau (Colihue) y la *Carta a D'Alembert*, de Rousseau (Arcis-Lom). Su tesis de doctorado estuvo consagrada a estudiar las relaciones de la filosofía de Rousseau con la tradición clásica y la Ilustración. También se dedica a estudiar la imagen audiovisual.

**CÁMPORA, Magdalena.** Doctora en Literatura comparada por la Universidad Paris-Sorbonne (Paris IV), investigadora del CONICET y profesora titular regular de Literatura Francesa en la Universidad Católica Argentina. Actualmente investiga los usos ideológicos y la historia editorial de la literatura francesa en la Argentina del siglo XX.

**CAPUTO, Jorge Luis.** Licenciado en Letras por la UBA. Su investigación de doctorado aborda el problema de la experiencia y la representación literaria del tiempo y la historia en la narrativa francesa del siglo XIX, particularmente en la obra de Gustave Flaubert. Entre otras publicaciones, ha participado como redactor del *Dictionnaire Flaubert*, editado en París por la editorial Honoré Champion. Es docente en la cátedra de Literatura Francesa de la Universidad de Buenos Aires y de Literatura Comparada en la Universidad Católica Argentina. Ha traducido y publicado textos de Fourier, Baudelaire, Rancière y Banon.



**CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde ejerce como Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura del Siglo XIX. Profesora de la Universidad Nacional de San Martín. Enseña Literatura Francesa en el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” y en el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”. Se desempeña como investigadora en el campo de la estética literaria en el Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (CIF-Conicet). Entre otros títulos, es coautora de *Vampiria* (2002, 5a. ed., 2020) y de las compilaciones *Revolución y Literatura en el siglo XIX* (2012) e *Infancias / Enfances* (2018). Tradujo, entre otros, a Maeterlinck, Maupassant, Nodier, Verne, Péric y Michaux.

**CRISTÓFALO, Américo.** Licenciado y profesor en Letras por la Universidad Central de Barcelona. Profesor Asociado, a cargo de Literatura Europea del Siglo XIX, e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado cursos y seminarios de grado y posgrado en universidades nacionales y del exterior. Publicó artículos, estudios críticos y ensayos en diversos medios locales e internacionales, y los libros: *La parte de sombra* (Barcelona, 1984), *La política excluyente* (Bs. As, 1996), *Baudelaire* (Bs. As, 2002), *Violer d'amores* (Buenos Aires, 2016). Ha traducido a Wilde, Baudelaire, Kerouac y Bataille, entre otros. Desde 2009 a 2014 fue director de la Carrera de Letras, Vice-decano, entre 2014 y 2019, y actualmente es Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

**DEL GIZZO, Luciana.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como becaria posdoctoral del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Se especializa en

vanguardia artística y en poesía argentina del siglo XX. Ha trabajado como traductora y editora en organismos internacionales, y ha sido docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA). Publicó varios artículos en revistas académicas internacionales. Junto con Américo Cristófalo y Facundo Ruiz, compiló la *Antología temática de la poesía argentina* (Buenos Aires, EUFyL, 2017).

**GAVILÁN, Laura.** Licenciada en Letras (UBA). Se desempeña como docente en la Cátedra de Literatura del Siglo XIX, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Investiga sobre la literatura romántica inglesa y sus vínculos con la recepción de la Revolución Francesa.

**LEDESMA, Jerónimo.** Graduado en Letras de la Universidad de Buenos Aires, y doctor en Literatura por la misma institución. Tradujo y editó a Mary Shelley y Thomas De Quincey. Es docente de Literatura del Siglo XIX y se especializa en la literatura romántica.

**LOJOYA FRACCHIA, Agustina.** Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria Conicet (2012-2016). Fue adscripta a las cátedras de Literatura Europea del Siglo XIX y Literatura Inglesa (FFyL, UBA).

**PERCIA, Violeta.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesora en la Maestría en Literaturas Comparadas y Lenguas Extranjeras. Actualmente trabaja los cruces entre la poesía, la traducción y el lenguaje de las imágenes. Coeditó *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014). Tradujo, seleccionó y prologó *Ideorrealidades. Poemas y papeles dispersos de la obra futura* de Saint-Pol-Roux (2013) y *El narcisismo*

*del arte contemporáneo* (2020) de Valérie Arrault y Alain Troyas. Sus trabajos sobre traducción, poesía y crítica han aparecido en revistas especializadas y volúmenes colectivos.

**RAMALLO, Carolina.** Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el Área de Literatura. Ha aprobado el Programa Posdoctoral “Derivas de la literatura en el siglo XXI” del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Se ha especializado en Teoría Literaria, Literatura Argentina y Literatura Europea del Siglo XIX. Es docente de las cátedras de Teoría y Análisis Literario “C” y de Literatura Europea del Siglo XIX (FFyL, UBA) y del Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Hurlingham. Profesora en el Instituto Provincial de la Administración Pública de la Provincia de Buenos Aires (IPAP).

**RODRÍGUEZ BAIGORRIA, Martín.** Doctor en Literatura (FFyL, UBA). Su tesis doctoral se titula “Discurso entusiasta y experiencia revolucionaria en la poética de Hölderlin. Un abordaje histórico-cultural” y fue dirigida por Elías José Palti. Actualmente investiga las relaciones entre la poesía argentina y alemana, antes y después de la caída del muro.

**SVERDLOFF, Mariano.** Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre decadencia y *fin-de-siècle*. Da clases en la cátedra de Literatura del Siglo XIX de esa misma Facultad. Investigador Adjunto del CONICET y actualmente explora las relaciones entre derechas (contrarrevolucionarias, fascistas, neoliberales) y literatura. También coordina la Colección Colihue Clásica.

# Índice

<i>La larga Revolución</i> , por Américo Cristófalo - Emilio Bernini .....	5
--	---

## PRIMERA PARTE

### *Teatralidad*

1. <i>Sade: dilemas de la república soberana</i> , por Américo Cristófalo .....	23
2. <i>Un banquete de letras en el chiquero de los cerdos. Edmund Burke y la recepción de la Revolución francesa en Inglaterra</i> , por Laura D. Gavilán.....	37
3. <i>Glorias que son barbarie. Representación en Noventa y tres de Víctor Hugo y Facundo de Domingo Sarmiento</i> , por Carolina Ramallo.....	61
4. <i>El teatro de la Revolución francesa en el ocaso del imperio habsbúrgico: Hofmannsthal y Schnitzler</i> , Valeria Castello Joubert.....	91

## SEGUNDA PARTE

### *Secularización*

5. <i>Futuro anterior. Rousseau en la Revolución Francesa (Madame de Staël, Madame Roland, Robespierre)</i> , por Emilio Bernini .....	107
6. <i>Perspectivas sobre la Revolución en el Hyperion de Hölderlin</i> , por Martín Rodríguez Baigorria.....	167

7. *Imágenes de la revolución heterogénea. Tensiones entre texto e imagen en The Marriage of Heaven and Hell de William Blake*, por Luciana Del Gizzo..... 187
8. *Melodrama del símbolo. La Revolución en A Tale of Two Cities de Charles Dickens*, por Jerónimo Ledesma ..... 217

TERCERA PARTE

*Lenguaje nuevo*

9. *La Revolución como farsa: formas de la repetición en Boward y Pécuchet*, por Agustina Lojoya Fracchia - Jorge Luis Caputo ..... 249
10. *Rimbaud y la fabricación de “un salmo de actualidad”*, por Magdalena Cámpora..... 277
11. *Las inconsecuencias de un retorno: Revolución, violencia e ironía en À rebours*, por Mariano Sverdloff..... 295
12. *La crítica de Mallarmé al proyecto wagneriano. Dos tentativas de una “religión del arte”*, por Violeta Percia ..... 307
- Autores ..... 327

## **AMERICO CRISTÓFALO** es

Licenciado y profesor en Letras por la Universidad Central de Barcelona. Profesor Asociado, a cargo de Literatura Europea del Siglo XIX, e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha publicado artículos, estudios críticos y ensayos en diversos medios locales e internacionales, y los libros: *La parte de sombra*, *La política excluyente*, *Baudelaire*, *Violer d'amores*. Ha traducido a O. Wilde, Baudelaire, Kerouac y Bataille, entre otros.

**EMILIO BERNINI** es Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Profesor Adjunto Regular de Literatura del Siglo XIX, de la misma universidad. Publicó una edición crítica de *Lo Rojo y lo Negro*, de Stendhal, tradujo y anotó el *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, y la *Carta a D'Alembert*, de Rousseau. Su tesis de doctorado estuvo consagrada a estudiar las relaciones de la filosofía de Rousseau con la tradición clásica y la Ilustración. También se dedica a estudiar la imagen audiovisual.

### **Foto de portada**

*La bastille dans les premiers jours de sa démolition*  
Hubert Robert (1733 - 1808)

### **Diseño**

Ana Paula Armendariz

Este libro, compuesto de estudios sobre las relaciones múltiples, indirectas y abiertas entre ciertos aspectos vinculados al acontecimiento de la Revolución Francesa y la literatura del siglo XIX, es un trabajo del equipo de la cátedra Literatura del Siglo XIX de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Se estudian aquí esas relaciones en los planos de la historia política, la semántica histórica, la historia conceptual, los procesos de secularización, las representaciones literarias y las innovaciones retóricas, modernistas y vanguardistas. El ordenamiento de los textos sigue los ejes conceptuales con que se abordaron esos vínculos: “teatralidad”, “secularización” y “lenguaje nuevo”.

Esa articulación responde a motivos que son tanto metodológicos como epistemológicos. Metodológicamente, los tres conceptos fueron concebidos como una variante posible entre las aproximaciones de los estudios comparatísticos. Los recorridos de lectura sobre los cuales reconocimos la presencia de la Revolución, explícita o fantasmática, en los textos del siglo XIX remiten fuertemente a estos campos.

ISBN: 978-987-3960-21-5

