

3

2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL REALISMO PARADOJICO EN
JACQUES LE FATALISTE
DE DENIS DIDEROT

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS (FRANCESES)

E S E N T A



MONIQUE MARIE ANNE JEANNE LANDAIS CHOIMET

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE LETRAS MODERNAS

MEXICO, D. F.

1986



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION -----	1
CAPITULO I EL SIGLO DE LAS LUCES -----	8
I.1. LA CUESTION POLITICA-----	9
I.2. LA CUESTION RELIGIOSA -----	13
I.3. LA CUESTION FILOSOFICA -----	16
I.4. LA CUESTION LITERARIA -----	19
CAPITULO II EL CONCEPTO DE REALISMO -----	24
ANALISIS DE <u>JACQUES LE FATALISTE</u>	
CAPITULO III EL ESPACIO -----	32
III.1. LAS PRECISIONES GEOGRAFICAS REALES ---	34
III.2. LAS REFERENCIAS ESPACIALES IMPRECISAS-	41
III.2.1 El escenario y los persona-	41
jes -----	41
III.2.2 El detalle desorientador-----	44
III.2.3 El detalle símbolo -----	49
III.2.4 Viaje espacial. Viaje histó-	53
rico. Viaje filosófico-----	53
CAPITULO IV EL TIEMPO -----	60
IV.1. EL TIEMPO DE LA HISTORIA -----	61
IV.1.1 Cronología de Jacques -----	62
IV.1.2 Cronología del amo -----	64
IV.1.3 Cronología común a Jacques y	65
al amo -----	65
IV.1.4 Interpretación de la Cronología	71
de Jacques -----	71
IV.1.5 Interpretación de la Cronología	72
del amo -----	72
IV.2 EL TIEMPO DEL DISCURSO -----	75
IV.2.1 El orden -----	76

	- Las analepsis -----	77
	- Las prolepsis -----	83
	- Las sillepsis -----	86
	- Las interrupciones -----	87
IV.2.2.	La duración -----	90
	- Las pausas -----	90
	- Las escenas -----	93
	- Las elipsis -----	94
	- Los sumarios -----	96
IV.2.3	La frecuencia -----	98
	- El relato singulativo -----	98
	- El relato iterativo -----	99
	- El relato repetitivo -----	100
CAPITULO V	EL NARRADOR -----	101
V.1	EL MODO -----	101
V.1.1	La distancia -----	101
V.1.2	La perspectiva o focalización-----	106
	- El narrador omnisciente-----	107
	- El narrador con visión res- tringida -----	113
	- El narrador con visión objetiva-	117
V.2	LA VOZ -----	119
V.2.1	El tiempo de la narración -----	120
V.2.2	Los niveles narrativos -----	122
V.2.3	La persona -----	126
CAPITULO VI	EL LECTOR -----	128
VI.1	LAS FUNCIONES DEL LECTOR -----	129
VI.1.1	El diálogo -----	130
VI.1.2	El lector como parte integrante de la producción literaria -----	132

VI.1.3	Crítica del lector tradicional----	134
VI.1.4	Características del lector ideal--	137
VI.2	EL PROBLEMA DE LA MISTIFICACION -----	141
VI.2.1	Su origen social -----	141
VI.2.2	La mistificación como proce- dimiento literario -----	143
	- La ilusión por medio de la mistificación -----	143
	- La desilusión por medio de la demistificación -----	147
	CONCLUSION -----	150
	TRADUCCION DE LAS CITAS -----	158
	BIBLIOGRAFIA -----	172

INTRODUCCION

A través de los siglos, la novela revistió múltiples aspectos. Sin haber agotado todavía sus posibilidades, los escritores la siguen moldeando según sus necesidades e inspiraciones comprobando así que, detrás de una nomenclatura precisa y fija, se agrupa una infinidad de obras muy variadas. Dentro de los géneros literarios, fue uno de los más cultivados por el siglo XVIII que supo encauzarlo hacia caminos desconocidos. Lejos de quedarse atrapados por los marcos normativos rígidos, los novelistas pusieron a prueba en sus obras formas y contenidos más conformes a su propia época.

Al adoptar la duda sistemática de Descartes como principio básico de su pensamiento, Denis Diderot se adecuaba perfectamente al espíritu de un siglo que lo cuestionaba todo. Esta tendencia por la crítica revelaba al mismo tiempo valor y confianza. En algunas ocasiones, Diderot sintió este vértigo frente al infinito del universo y del conocimiento al igual que Pascal en su momento. Llegó sin embargo a una solución diametralmente opuesta a la de Pascal. En lugar de despreciar al hombre como la más miserable de las criaturas, el filósofo de las Luces le otorgó su verdadero valor como ser humano.

Dedicó entonces su tiempo y sus energías para mejorar-

esta condición humana tan despreciada con el fin de encontrar - la mayor felicidad posible. A partir de ese momento, toda la - obra de Diderot iba a converger, de una manera u otra, hacia es- te objetivo. Pero sería un error reducir el hombre al escritor o al filósofo puesto que, con su propia vida, ejemplificó esta- postura. Para Diderot, todas estas facetas constituían un to- do indivisible y necesario para existir en todos los sentidos - de la palabra. A este respecto, Hélène Vianu logró trazar un re- trato bastante satisfactorio:

"Denis Diderot, génie sensuel, désordonné -- et chalcureusement humain, court après les- plaisirs, accorde son temps à qui veut bien le prendre, manie sa plume comme un artisan son outil et exerce avec élan, nonchalance- et modestie une influence diffuse et quasi anonyme sur son époque et sur les siècles à venir". (1)

Denis Diderot atrae por múltiples razones: por su anti- conformismo sistemático, su entrega a la causa humanista, su -- amor por la verdad, su entusiasmo por la vida, su afán de inno- vación, su exigencia de autenticidad. Además de este panorama- seductor, el estudioso de la literatura encuentra en su obra - una fuente inagotable de riquezas que fueron descubiertas y -- aprovechadas hace apenas poco tiempo. La novela, por su parte,

(1) H. Vianu, "Nature et révolte dans la morale de Diderot" - in Europe, 405-406, p. 65-66.

adoptó nuevos procedimientos, esbozados por Richardson y Sterne, y desarrollados en Jacques le Fataliste, obra ésta que se convirtió así en un verdadero repertorio de recursos literarios.

Elegir esta novela como objeto de nuestra tesis nos llevó a escoger, a modo de base teórica, el concepto amplio de relato. No se proyecta examinar solamente la historia como sucesión de eventos ficticios y reales, sino también el discurso que comprende las funciones o relaciones de cada elemento dentro del conjunto textual a la vez que la narración que corresponde al papel del narrador en la novela. (2)

"... l'analyse du discours telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part, entre ce discours et les événements qu' il relate, d'autre part, entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement -- (Ulysse)."

A partir del estudio que hicieron algunos teóricos y críticos de la literatura tales como Platón, T. Todorov, R. Jakobson, W. Mignolo y J. Smietanski, entre otros, acerca del realismo, esta tesis pretende analizar Jacques le Fataliste desde un punto de vista estructural por lo que concierne a su metodología. Ya veremos como forma y contenido se ven estrechamente ligados por una relación de reciprocidad. Como complemento-

(2) G.Genette. Figures III, p. 72.

metodológico, escogimos también a la teoría de G. Genette aplicada a la obra de M. Proust en Figures III.

Es cierto que el objetivo es ante todo analítico y no-comparativo, pero algunas referencias a hechos históricos o a novelas del siglo XVIII nos parecen necesarias en la medida en que apoyan nuestra interpretación de Jacques le Fataliste.

Lejos de ser exhaustivo, este estudio tomará en cuenta únicamente algunos aspectos que, por ser objetos de un énfasis particular dentro de la novela, revelarán el manejo que se hace de la ficción y de la verosimilitud en esa obra específica: el espacio, el tiempo, el narrador y el lector.

Gracias al estudio del manejo específico de estos elementos en Jacques le Fataliste, se llegará a evidenciar algunos aspectos de lo que hemos llamado "realismo paradójico". Al negarnos las precisiones espaciales exactas (la distancia recorrida, el nombre de la provincia o de la ciudad, la descripción detallada del medio ambiente en que evolucionan los personajes), la novela rechaza el referente real como condición necesaria y suficiente para que una obra sea considerada realista y, a la vez, multiplica las funciones del espacio dentro del texto literario.

En efecto, Jacques le Fataliste no invita al lector a-

reconocer una realidad cotidiana sino a conocer de ella los aspectos que la rutina o la pereza han velado poco a poco. De ahí que cada detalle relacionado con el espacio tenga una función propia dentro del texto ya sea a nivel del contenido (las dos puertas que subrayan la duplicidad de Hudson), ya sea a nivel de la forma (los diversos alojamientos de Jacques y de su amo durante su viaje otorgan a la novela una hilación perfectamente estructurada).

El tiempo y el narrador son los dos elementos de esta obra que más favorecieron las comparaciones con la novela moderna. A lo largo de la novela, se entrelazan los distintos tiempos y narradores (las narraciones de Jacques, de su amo, de la mesonera, del narrador "Je", etc). Por medio de este laberinto estético, el texto se asemeja a un caleidoscopio. En efecto, no sostiene un punto de vista único; nos ofrece una diversidad que existe en nuestra realidad diaria pero que desconocemos por ignorancia o intolerancia. De esta manera, el tiempo lineal y el narrador único dejan su lugar a procedimientos que, a primera vista, parecen enfatizar el aspecto ficticio de la literatura cuando no hacen más que calcar la pluralidad de la realidad.

El lector ficticio o narratario constituye el último punto de nuestro análisis. Presente en el texto por medio del diálogo con el narrador, sufre toda una serie de reproches que bien podrían dirigirse al lector real que somos. Más que nunca,

la frontera entre ficción y realidad se vuelve mínima y, por eso, las cualidades que "Je" atribuye a su lector ideal como ya lo veremos, no dejan de interesarnos.

La elección de estos elementos es, sin duda alguna, -- subjetiva y, por lo tanto, conlleva sus desventajas. Sin embargo, dados los requisitos de una tesis, se convendrá que este -- trabajo no es reductor sino incompleto tomando en cuenta que -- podría ser el primer paso hacia una investigación futura más -- profunda.

Compleja, extremadamente polisémica, esta novela a la que el narrador se empeña en llamar "historia" por ser verídica, dejará surgir poco a poco la hilación tan escondida cuya búsqueda desesperó tanto a los críticos del siglo XIX al igual que re velará su paradójica concepción del realismo.

Con el fin de llegar a una mejor interpretación de la novela, resulta indispensable una panorámica sobre algunos aspectos del siglo XVIII. En efecto, Jacques le Fataliste, al -- igual que su autor, está tan relacionada con los pensamientos -- de la época que esta historia sintética aparece como un eslabón imprescindible en el desarrollo de la presente tesis.

Nota: Todas las citas que se refieren a Jacques le Fataliste -- corresponden a la siguiente edición:
Denis Diderot. Jacques le Fataliste, París, Livre de Po-

che, 1983.

Su traducción al español corresponde a la siguiente edición:
Denis Diderot. Novelas. La Religieuse, El Sobrino de Ramcau, -
Jacques el Fatalista, Prólogo de Pierre Chartier, Trad. y no-
tas de Félix de Azúa, ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

La traducción de las otras citas textuales son mías.

CAPÍTULO I

EL SIGLO DE LAS LUCES

Al referirse al siglo XVIII, Michelet hablaba del "Gran Siglo" escandalizando así a muchos. Este calificativo no se refería a conquistas imperialistas ni a despliegues militares al estilo de Luis XIV o de Napoleón. Aludía a todos los esfuerzos de estos pensadores que, a pesar de la censura, de las amenazas de prisión o de exilio, se empeñaban en conferir al hombre su verdadero estatuto en el mundo. Rechazando prejuicios y convenciones tradicionales, le otorgaban un lugar céntrico en el universo; veían en el ser humano el núcleo en función del cual existía todo lo demás.

Dios, el rey, la Antigüedad, ya fueron relegados en un segundo plano y, si se les concedió todavía alguna importancia, fue únicamente en relación con la utilidad que representaban para el hombre. En efecto, la felicidad del ser humano era el objetivo primero y la razón de ser de toda investigación como ya se dijo a propósito de Diderot. Lejos de haber escogido un camino fácil, estos pioneros chocaban contra múltiples dificultades. Pero, una vez sembradas las semillas, iban a germinar ineludiblemente.

De acuerdo con P. Hazard, A. Hauser rinde justicia a -

los primeros "revolucionarios" de finales del siglo XVII:

"Se hacen perceptibles ya en vida del Rey Sol manifestaciones críticas sobre las consecuencias de la autocracia. Fenelon es en este aspecto bastante sincero ya, pero Bayle, Malebranche y Fontenelle van tan lejos que se puede afirmar con razón que la crisis del espíritu europeo, cuya historia llena el siglo XVIII, estaba en curso desde 1680". (3)

Si los primeros intentos de cuestionamiento fueron esporádicos y algo tímidos, el espíritu crítico cobró rápidamente fuerzas. Entonces, nada ni nadie quedó a salvo de una suerte de escudriñamiento que se volvió sistemático. El régimen político, la institución religiosa, la misma existencia de Dios, -- las corrientes filosóficas, la herencia del pasado, etc., todo fue sometido a esta nueva mirada, enemiga de los a priori. Quería juzgar por sí misma, quería volverse autónoma y auténtica.

1.1 LA CUESTION POLITICA

Al final del reinado de Luis XIV, las consecuencias -- del despilfarro de riquezas se hicieron sentir severamente. La miseria que acosaba a los pobres empeoró todavía más con el terrible invierno de 1709. El hambre los llevó a manifestar su desa

(3) A. Hauser. Historia social de la literatura y del Arte, -- P. 156.

probación frente a una ley de austeridad reservada a los más -
desprotegidos.

A ellos se añadían los protestantes que ya no tenían -
el derecho de ejercer su propio culto desde la Revocación del -
Edicto de Nantes en 1685. Disturbios y descontento inauguraban
el nuevo siglo. Sin embargo, las revueltas eran aisladas y, --
por lo tanto, fáciles de reprimir. Faltaba conscientización, -
solidaridad y organización.

La muerte de Luis XIV significó para muchos la libera-
ción del déspota y el advenimiento de una era llena de esperan-
zas. Quedaba mucho camino por recorrer antes de llegar a la --
Revolución de 1789. En 1715, el regente Felipe de Orleans - --
coincidió con estas tendencias renovadoras. Con él se iniciaba
la caída de la autoridad real que nunca podría recuperar plena-
mente su poder. Hasta 1723, la Regencia alentó la crítica del-
régimen antiguo buscando nuevas formas de gobierno.

El reinado de Luis XV debilitó a su vez el poder polí-
tico y económico de Francia. Después del Tratado de Aix-la-Cha-
pelle, decepcionante para Francia, ésta perdió la India y Cana-
dá al terminarse la Guerra de los Siete Años. La ayuda victo-
riosa que brindó a los Estados Unidos en contra de Inglaterra, -
significó más un logro para los pensadores de la época que para
la monarquía. A pesar de todo, la autocracia representaba toda

vía el régimen político adecuado para la mayoría de los Franceses:

"L'histoire le (Louis XV) proposera comme le modèle de tous les pays et de tous les siècles". (1)

La república que será inaugurada en 1792, correspondía para muchos a la Antigüedad. Esta persistencia en creer en la monarquía a pesar de tantas evidencias en su contra, se explica por diversas razones. Ante todo en la historia ningún cambio importante ocurre de la noche a la mañana. Además, siempre se tiene lo desconocido cuando, siglo tras siglo, imperó el mismo sistema político. Por otra parte, la sociedad había conocido una mutación fundamental: la ascensión de la burguesía.

Esta nueva clase, cada vez más poderosa, no aceptaba ya el hecho de permanecer alejada de la autoridad. En vez de obrar en pro de más igualdad, preservaba celosamente sus privilegios. Voltaire, considerado como el prototipo del burgués, estimaba la desigualdad necesaria para mantener a la "población ignorante" en el sitio que siempre había sido el suyo.

Paralelamente a este esfuerzo de la burguesía para gan

(4) P. Hazard. La Crise de la pensée européenne, p. 21.

tener el orden establecido, surgían paulatinamente ideas "peligrosas". La nobleza, amenazada por esa rival tan potente, se encargó de reivindicar los derechos del pueblo en contra del rey y de sus secuaces. Ella misma dio el primer grito de la Revolución en 1789.

Los descubrimientos geográficos del siglo XVI no tuvieron verdaderas repercusiones antes del siglo XVIII. Se empezó a comparar las costumbres, la manera de vivir, de pensar, de gobernar y se llegó a una relativización de Europa. Los Persas de Montesquieu, el Tahitiano de Diderot, el Ingenuo de Voltaire traen consigo una cosmovisión totalmente nueva. A partir de este momento, las creencias tradicionales, verdaderos tabúes, fueron objeto de múltiples cuestionamientos intransigentes.

Algunos gobernantes, orgullosos de estar al tanto de las últimas novedades, se acercaron a los filósofos. Este apoyo de "despote éclairé" que, amablemente, se les concedió, no fue siempre justificado. En realidad, ponían en práctica únicamente lo que les convenía y nunca dejaron de ser el blanco de las críticas de sus protegidos. Diderot no elogiaba el gobierno arbitrario de un solo hombre o de una sola mujer que se rehusaba a someterse a las leyes impuestas a todos los demás.

Rousseau, por su parte, alentaba al pueblo a sacudir el yugo de la opresión cada vez que eso fuera posible. Lejos

de llevar a cabo una destrucción total de los valores, los nuevos pensadores se esforzaban en construir un mundo nuevo más -- igualitario. El ejemplo de Jean Meslier ilustra este deseo de edificar un mundo hecho por y para el hombre. Proponía la desaparición de la sociedad privada a favor de la posesión de todo por todos, un trabajo adecuado para cada individuo según los -- requerimientos de la sociedad, un líder que obre para el bien de la comunidad, etc.

Ideas llevadas por el viento y recogidas aquí y allá -- hasta que se concretizarán años más tarde.

I.2 LA CUESTION RELIGIOSA

La posición teocentrista que imperaba en el siglo XVII no perduró en el siguiente siglo. La idea de Dios como fuente de decisión para el menor de nuestros actos al igual que el rey como monarca por derecho divino perdieron su estatuto sagrado. La Providencia divina dejó entonces su lugar al poder relativo, pero real, del hombre en la Tierra.

La crítica no se limitó a la Iglesia, a quien Voltaire llamaba "L'Infâme", sino que se extendió a los textos religiosos. La exégesis ya se practicaba antes pero buscaba más bien la apología de las Escrituras. Spinoza, Richard Simon, Bayle, entre otros, reclamaron el derecho de examinar estos textos, de

analizarlos y criticarlos. Sin la ayuda de la Tradicición, que no era más que una interpretación oficial e instituida de la Biblia, estos pensadores querían llegar, con sus propios instrumentos, a una lectura exacta y objetiva de dichos textos. Una vez más, el hombre se quería independizar de las ataduras con el pasado.

A partir de entonces, dejaron de considerar una creencia buena por el simple hecho de ser tradicional. Además, se proponían la imitación de Inglaterra que, con el cisma anglicano, había permitido la libertad de cultos.

Este camino hacia una mayor tolerancia provocó en Francia el surgimiento de múltiples tendencias. Inspirándose en los Ingleses, unos adoptaron el "deísmo" o "religión razonable" que constituía una posición intermedia cómoda entre el culto tradicional y el ateísmo. Aparecieron a su vez el "teísmo" de Voltaire, el panteísmo, el ateísmo de d'Holbach y Diderot, etc. Aunque distintas, todas estas posiciones tendían a un objetivo común: ser útil al hombre.

Se trataba de fundar la religión en la razón con el fin de servir el bien supremo que consiste en la mayor felicidad del mayor número, como se decía en la época. Más que religión, se buscaba una especie de religiosidad que no tratara de instituirse en dogma. Para eso, tenía que partir lógicamente

de las necesidades del hombre. De ahí que se hablaba de religión "razonable" a la medida del ser humano. Desaparecieron -- para algunos como Diderot, las nociones maniqueas del bien y -- del mal. Las iba a sustituir por las de energía e inercia que son propias de la naturaleza humana:

"L'énergie humaine doit se déployer librement en continuité avec celle de la nature". (5)

Si algunos como Voltaire o Rousseau pensaban en la necesidad de una religión, ya sea como freno para salvaguardar el orden establecido, ya sea como consolación de los pobres, otros se mostraban mucho más categóricos. Dada la impotencia de la Iglesia para resolver los problemas existentes, trataban de encontrar respuestas filosóficas o científicas.

Diderot, con los primeros pasos hacia el materialismo, fue uno de ellos. Viendo a partir de observación y experiencias que el movimiento era inherente a la materia, negó la existencia de un arquitecto o de un relojero divino. Afirmaba que el hombre moldeable podía a su vez moldear la naturaleza. -- La puerta estaba abierta para el desarrollo de todas las potencias humanas en toda su capacidad.

(5) M. Delon. "La Beauté du crime" in Europe, 661, p. 75.

Como se puede pensar muy pocos fueron los discípulos de Diderot. Sin rechazar absolutamente la religión, el siglo acabó por creer en una religiosidad civil que reconocía como primer fundamento la sociabilidad esencial del hombre y cuya función era precisamente el bienestar de éste. De esta manera, la nueva "religión" estaba subordinada a las necesidades del hombre y del Estado.

1.3 LA CUESTION FILOSOFICA

Dumarsais, ateo reconocido, fue el encargado de redactar el artículo "Filósofo" para la Enciclopedia. Este término ya no admitía en el siglo XVIII las definiciones tradicionales. Ni designaba exclusivamente al estudioso de las ciencias, ni se refería al hombre que vive aislado de la sociedad. Un nuevo significado había surgido con el Siglo de las Luces:

"Il se dit quelquefois absolument d'un homme qui, par libertinage d'esprit, se met au-dessus des devoirs et des obligations ordinaires de la vie civile". (6)

Al heredar el espíritu crítico del "Libertino" y el gusto por la sociedad del "Honneste Homme", el "Filósofo" supo adaptarse a las nuevas exigencias de la época: las de la cien-

(6) P. Hazard. op. cit., p. 26.

cia y de la industria.

La razón era el fundamento básico de su postura. Sin aceptar nada a priori, optaba por la "duda metódica" de Descartes. Por lo tanto, todo se volvió objeto de estudio. Una creencia era considerada válida a partir del momento en que presentaba una coherencia interna. Para encontrarla, se procedía a cualquier experiencia que se juzgara necesaria. Era la época del empirismo del que Locke decía en el siglo XVII:

"Si toute science vient de l'expérience, il faut laisser chacun faire ses expériences; il faut prôner la tolérance". (7)

Las "Luces", tradicionalmente reservadas a la gracia divina, se aplicaron a la actividad intelectual y cultural del hombre, oponiéndose así al oscurantismo y a la intolerancia. Ya que el hombre en sí constituía el centro de interés en el siglo XVIII, los filósofos se empeñaron en buscar las condiciones favorables para su felicidad. Rechazaban la concepción de un ser fragmentado, desgarrado entre la razón y el instinto, entre el espíritu y el cuerpo, lo individual y lo social. Querían un hombre completo, armonioso, a la imagen de este orden cósmico cuyo ejemplo serviría para establecer la nueva moral.

(7) P. Hazard. op.cit., p. 19.

"Animal político" ante todo, como lo había dicho Aristóteles, el hombre anhelaba disfrutar de los bienes de este mundo, compartiéndolos con sus semejantes. Se revalorizó la actividad del comerciante. Al contrario del noble, la función del burgués fue tomando cada vez más importancia por su misma utilidad dentro de la sociedad. A la acción comercial se sumaba la acción política. Los filósofos pretendían conquistar la opinión pública por medio de libros, de panfletos o de conversaciones en los salones. De ahí salió la importante participación de editores y libreros en cuanto a la divulgación de nuevas ideas.

Lejos de desear una revolución, los filósofos optaron por una evolución pacífica en la que se respetaría la libertad de todos. Como humanistas, sabían que el "libre pensar" era la clave para una posible armonía social. Lo cultivaron en todos los sectores: en política, se esperaba más participación; en economía, el lema era "Laissez faire, laissez passer"; en religión, preconizaban la tolerancia; en el teatro, Marivaux fue el primero en defender el estatuto social de la mujer; Diderot expresó por primera vez la idea de divorcio; en lingüística, se intentó adaptar la flexibilidad de la lengua inglesa a la francesa; etc.

Dedicaron una atención especial a las ciencias aplicadas a las técnicas para permitir la industrialización. Las

ciencias humanas fueron también desarrolladas, en particular, - la historia y la lingüística. Para Diderot, una lengua exacta - era la condición sine qua non para pretender al entendimiento - de la posteridad. Fue la época del nacimiento de la crítica de arte cuyo primer requisito era la observación directa de las - obras.

Todas estas actividades, todos estos nuevos intereses - llenos de entusiasmo llevaron algunos estudiosos como P. Hazard a afirmar que el hombre como objeto de conocimiento había apare - cido en el siglo XVIII.

I.4 LA CUESTION LITERARIA

La polémica entre los Antiguos y los Modernos ya anun - ciaba un cambio fundamental en la concepción de la literatura a finales del siglo XVII. Dándole la espalda al pasado, liberán - dose de la sumisión servil a los cánones tradicionales, los Mo - dernos del siglo XVIII iban a tomar en cuenta los adelantos de - su época para dirigirse adecuadamente a sus contemporáneos y -- aproximarse de esta manera a la posteridad.

La búsqueda de una verdad libre de prejuicios y supers - ticiones implicaba, por un lado, la desaparición de todas las - prohibiciones, de todos los tabúes y, por otro lado, la libre - expresión de cualquier opinión. Así surgían nuevas ideas y, --

sobre todo, nuevas formas para engañar a la censura. Más que nunca, el autor contaba con la diligencia y la perspicacia de su lector.

Ser social al igual que cualquier otro hombre, el escritor se sentía parte de esta sociedad que se esforzaba por cambiar. Voltaire pensaba que la literatura podía tener una influencia, a largo plazo, sobre los hombres. Diderot, por su parte, se empeñaba en aconsejar políticamente a los burgueses y a los "despotes éclairés" como Catherine II. Pero fueron Montesquieu y Rousseau quienes merecieron verdaderamente el ser considerados como escritores políticos con L'Esprit des Lois y Le Contrat social.

Cambiar la sociedad exigía ante todo una transformación en este ser humano desgarrado desde tiempos inmemoriales entre la ley natural y la ley civil, política o religiosa, pero siempre causa primera de tantas represiones y desdichas.

Rehabilitar las pasiones constituyó uno de los objetivos más preciados de los pensadores de ese momento. Ellos veían en éstas una fuente de energía para la creación artística, para la acción social, para liberarse de una opresión religiosa demasiado coercitiva. A la vez intelectual y sensitiva, la pasión permitía restablecer esta armonía innata entre el espíritu y el cuerpo humano.

Si la poesía fue poco cultivada, en cambio la narrativa conoció un verdadero auge mientras que el teatro inauguraba un género nuevo. Más allá de la comedia y de la tragedia se -- abrió paso el drama burgués en el que Diderot no tenía consideraciones con su público ya que le negaba el sueño fácil y agradable al remitirle a la realidad concreta. En vez de conceder ilusiones complacientes, la ficción revelaba las condiciones -- reales de la vida diaria con el fin de despertar las consciencias y de provocar, a lo mejor, alguna reacción.

A pesar de su desprecio por la novela, los escritores la emplearon más que nunca atribuyéndole formas diversas y complejas.

Al principio del siglo, la novela de aprendizaje ofrecía la descripción de las realidades cotidianas: ascenso social, felicidad mediocre, sentimientos corrientes, etc. Con el éxito rotundo de La Nouvelle Héloïse se inició un nuevo período donde triunfaba la sensibilidad. Novela de amor y de virtud, los lectores vieron en ella una apología de las pasiones a pesar de que trataba problemas de importancia crucial en la época: el matrimonio, el teísmo, la familia como base de la sociedad, la virtud como sublimación del amor sensual, etc. El final anunciaba ya el amor imposible y trágico de los Románticos.

Al mismo tiempo, se desarrollaba la novela de aventu--

ras al estilo de Manon Lescaut en la que venían descritas las - costumbres de la clase media baja de la Regencia donde usureros corruptos y deshonestos se aprovechaban de la sed insaciable de dinero imperante en este momento. La pasión adquiría ahí una - nueva cara ya que, lejos de sumirse en el remordimiento, Des -- Grioux se enfrentaba a sí mismo, conociendo por primera vez su propia naturaleza.

La novela costumbrista con Lesage y Marivaux por ejem- plo, provenía de la novela picaresca española. Sus "héroes" -- alegres vivían muchas aventuras en medios sociales muy distin- tos, siguiendo su camino al azar hasta encontrar la tranquili- dad gracias a cierta sabiduría. En vez de vivirlas en la nove- la, estos héroes mediocres relataban sus aventuras. Al contar- las, las experimentaban de nuevo; lo que dejaba lugar para re- flexiones, digresiones o intervenciones de los interlocutores. Más que una evolución progresiva, la novela presentaba una cons- trucción en " tiroirs ": o sea, en compartimentos: cada personaje podía contar su propia anécdota que formaba por sí sola un todo coherente. De esta estructura resultaba una diversidad muy in- teresante de puntos de vista.

Les liaisons dangereuses dieron nacimiento a la novela experimental, como lo dice P. Hazard. En efecto, el héroe li- bertino que viene representado por una mujer, lleva a cabo una- serie de experimentos para poner a prueba su cuerpo, sus senti-

dos con el fin de dominarse totalmente a sí mismo. Su éxito - escandalizó a los puritanos ya que el objetivo del autor, ser - útil al lector dándole una lección de moral, quedaba rezagado - en un segundo plano a lo largo de una lectura muy placentera. - Por medio de la estructura epistolar, cada protagonista observa ba su propia existencia como en un espejo, gozando al verse ac- tuar a sí mismo.

La clasificación de los textos en novela, cuento, dra- ma, ensayo filosófico, etc, resulta entonces siempre azarosa -- puesto que se manejaba en ellos toda clase de tema y forma. La mezcla estaba de moda para, de nuevo, romper con los esquemas - demasiado estrictos. Como se verá más tarde, Jacques le Fata-- liste es una miscelánea de varias formas y diversos contenidos- que responde claramente a esta tendencia del siglo XVIII a bo- rrar las fronteras entre los géneros literarios.

CAPITULO II
EL CONCEPTO DE REALISMO

Dentro de los distintos tipos de relato, Jacques Le Fataliste pertenece al literario y, dentro de éste, al llamado ficcional. Decir ficción equivale a negar la existencia de todo referente. En este sentido, la novela, el cuento, el poema épico, etc., se oponen a la crónica, al artículo de periódico, al reportaje. El propósito al tratar de realismo en una obra literaria ficticia no es entonces estudiarla como "reflejo" de la realidad sino como "ilusión" de la realidad. Dicho de otra manera, consiste en investigar cuales fueron los medios empleados para lograr verosimilitud en la novela.

Partiendo de la decepción que tuvo Platón al constatar que, en las relaciones humanas, importaba más el hablar bien -- que el obrar bien, T. Todorov concibe la verosimilitud como el concepto que llena el vacío entre la retórica y la realidad (9). En efecto, la palabra no es mero reflejo de la realidad. A través del tiempo, la palabra "verosímil" conoció varias acepciones:

(9) T. Todorov. "Introducción" in Lo Verosímil, p. 11 "... ya no se trata de establecer una verdad (lo que es imposible) sino de aproximársela, de dar la impresión de ella, y esta impresión será tanto más fuerte cuanto más hábil sea el relato. Para ganar el proceso importa menos haber obrado bien que hablar bien".

- La más ingenua es cuando significa una conformidad exacta a la realidad.

- La de Platón y Aristóteles la asimilaba a la opinión pública.

- Y, finalmente, corresponde a la ley genérica a la -- que todo texto se debe someter inevitablemente. En este sentido, abarca todo un sistema de procedimientos retóricos que tienden a evidenciar la sumisión del texto a un supuesto referente. Sin caer en la trampa que nos tiende el novelista, diremos que el texto literario es, en realidad, su propio referente.

Trataremos de descubrir la polisemia de la novela que, como estructura independiente y coherente, es autónoma en el -- sentido que tiene sus propias leyes genéricas, su propio referente y sus sentidos particulares. Su integración en cierta -- época, las alusiones a hechos históricos, a lugares geográficos exactos, a personajes reales, serán vistos como pura ficción -- con el fin de servir al propósito realista del escritor.

El término "realismo" siempre conllevó cierta ambigüedad. Para R. Jakobson, se puede enfocar de dos maneras: (10)

(10) R. Jakobson, "Sobre el realismo artístico" in Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, p. 71-80.

- Desde el punto de vista del emisor o del receptor.-
En los dos casos, dos posturas son factibles para cada uno de ellos:

+ El emisor o el receptor conciben el realismo desde una perspectiva revolucionaria. En tal caso, el texto intenta violar las leyes imperantes en el momento de su producción para aproximarse a la realidad.

+ El emisor o el receptor pueden adoptar una posición conservadora, contraria a la precedente. El texto respeta las leyes tradicionales que sirvan a su objetivo realista.

Esta distinción es interesante ya que Jacques le Fata-
liste ofrece precisamente una dicotomía entre narrador y lector en cuanto al concepto de "realismo". De esta diferenciación resulta que no hay una sola concepción de dicho término en una época dada. Con el fin de llegar a una concepción más amplia y más exacta del texto, conviene hacer a un lado todos los prejuicios que sólo tienden a reducir la polisemia de cada obra. El lector de hoy debe ser doblemente precavido puesto que sería incurrir en un grave anacronismo buscar en esta novela los criterios de la corriente realista del siglo XIX, o del siglo XX.

Por su parte, W. Mignolo distingue ficción y realidad-

en su relación con el autor empírico y con el narrador del texto (11). En un discurso ficticio, el emisor no está obligado a la verdad de su enunciado; se suspende el contrato de veridicción entre los dos interlocutores. De ahí surge el error de atribuir al autor, perteneciente al mundo real, enunciados que corresponden a la ficción. En cambio, el narrador que es tan ficticio como el propio Jacques o el Amo, considera su relato como verdadero por esa necesaria ilusión de verosimilitud que requiere cualquier obra realista. Con este razonamiento, se llega al esquema siguiente:

Ficción: Autor empírico
Relato

Verdad: Narrador
Relato

De esta manera, la batalla de Fontenoy, Conches, Gousse o de Guerchy serán ante todo elementos de la ficción y su visión no se debe atribuir al autor que es Diderot sino al narrador. Así se justifica la decisión de llevar a cabo un análisis intrínseco por lo menos como primer momento de un estudio que pretende ser riguroso. El sentido resultará a fuerza más exacto y menos subjetivo ya que no se trata de inducirlo a partir de elementos extraños al texto como la biografía del autor o la situación política de la época sino, al contrario, de deducirlo a partir de la forma y del contenido de la obra estudiada. Los

(11) W. Mignolo op. cit., p. 102.

elementos extrínsecos de orden histórico, social, literario o filosófico, sólo servirán a comprobar la validez de la interpretación.

Queda entonces muy claro que:

Realidad

el autor ficcionaliza

Ficción

- el narrador.
- el discurso.
- el referente.
- la verosimilitud.

Ahora bien, se podría objetar que el asimilar la novela en su totalidad a la ficción la reduce a una simple mentira, en cuyo caso el problema del realismo quedaría absolutamente fuera de contexto. No es así ya que la ficción se ve ampliamente legitimada si se la considera como medio para llegar a cierta verdad.

San Agustín dijo alguna vez que el objeto es lo ficticio mientras que la verdad consiste en el efecto producido. La mentira oculta la verdad; la función de la ficción es precisamente exponerla. De ahí que sea necesario desconfiar de la transparencia ilusoria: los signos engañan y la verdad se encuentra más allá de la apariencia, de los prejuicios, de las

convenciones. Por esta razón, el narrador de Jacques le Fataliste advierte a su lector:

"Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable". (12)

A lo largo de este análisis, se tratará de descifrar adecuadamente el mensaje por medio del examen minucioso de la estructura profunda escondida para mejor engañar a la censura. Esta novela no pretende plasmar la realidad como lo haría un espejo sino escoger cuidadosamente los elementos más característicos con el fin de revelar, a quien sepa verla, una realidad que, por lo general, se ignora:

"Le réalisme... vise à ... atteindre la réalité en profondeur, à l'expliquer, à lui donner une signification et à la recréer de façon artistique, ce qui implique choix, sélection, présentation organisée des faits, mise en relief de certains éléments au détriment d'autres qui, dans la vie réelle, seraient peut-être apparus au commun des mortels comme essentiels ... En un sens, l'art réaliste est peut-être ce qu'il y a de plus complexe car il demande en plus de dons d'observation aigus, une connaissance du monde, une maîtrise de la langue et des moyens d'expression incomparables". (13)

(12) Denis Diderot. Jacques le Fataliste, p. 25.

(13) J. Smietanski. Le Réalisme dans Jacques le Fataliste, p. 19.

Conviene aclarar que el realismo no excluye ni la fantasía ni la imaginación mientras participan en el descubrimiento de este lado oculto de la realidad. Para llegar a este propósito, la novela se esfuerza en ofrecer a su lector una realidad plural a través del diálogo entre los protagonistas donde cada quien defiende su propio punto de vista y por medio de las intervenciones del narrador. La realidad nunca es una sino múltiple.

El realismo de Jacques le Fataliste no se sitúa entonces a un nivel superficial. Con Richardson, Diderot descubrió una nueva técnica para crear ilusión en la novela. Al sentir que era imposible reconstruir una realidad única ya que cada ser humano tiene una visión personal, el novelista reflexionó sobre la posibilidad de crear un mundo más real que la misma realidad: La Religieuse ilustró esta influencia inglesa: una materia rica en verdad, virtud y patetismo.

En ella, Diderot esbozaba una teoría de la novela concebida como el arte de "mentir vrai" según la palabra de Aragon. Con el fin de provocar el regreso a París de un amigo muy querido, el escritor decidió "mistificarlo" o engañarlo. Se inició entonces una correspondencia entre Suzanne Simonin, víctima del sistema conventual que existía realmente, y el Marqués de Croismare. Claro que Diderot era quien escribía en realidad las cartas.

Esta costumbre de partir de una anécdota vivida constituirá una característica fundamental de la creación literaria - de Diderot. Paul Vernière recalcó que su imaginación no lo llevaba a una invención ex nihilo sino a una "construcción deformante" de sucesos tomados de sus propias vivencias o de las lecturas. (14)

En Jacques le Fataliste, realidad ficcionalizada y pura ficción se unen para compartir la misma búsqueda de una verdad múltiple. Al burlarse del narratorio que siempre exige la exactitud, la precisión del detalle realista, el narrador conserva hasta el final la pluralidad semántica de su relato, rechazando así una respuesta única y definitiva. El estudio de los elementos antes mencionados permitirá determinar la concepción peculiar que se atribuyó al realismo en esta novela.

(14) A. G. Raymond. La genèse de Jacques le Fataliste de Diderot, p. 12.

CAPITULO III
ANALISIS DE JACQUES LE FATALISTE

III. EL ESPACIO

El discurso sitúa a personajes y acontecimientos en -- cierto espacio o ambiente. Como para cualquier otro elemento -- del texto, no es arbitraria la elección de tal o cual lugar pa-- ra que se desarrolle una escena determinada. Cada componente -- cumple dentro del texto una función específica que contribuye a la significación conjunta del relato. Las precisiones espacia-- les forman parte de esta perspectiva que adopta el narrador.

Cuando muchas novelas se complacen en ofrecer un cua-- dro de lo más pintoresco para facilitar la ambientación del lec-- tor que somos, las primeras líneas de Jacques le Fataliste nos dejan atónitos. Dos de las cinco preguntas que abren el diálo-- go entre el narrador y el narratario, o lector ficticio, al mis-- mo tiempo que inician el texto narrativo, conciernen precisamen-- te el espacio:

"D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain.
Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où --
l'on va?". (15)

(15) D. Diderot. op. cit., p. 13.

Por una parte, la respuesta manifiesta una negativa categórica a proporcionar una información tradicional y cómoda. - Por otra parte, exige una reflexión acerca de las convicciones del hombre. La segunda respuesta, que es a su vez una pregunta expresa la voluntad tajante de no contestar y de dejar íntegra la duda. Se frustra entonces esta necesidad de precisión realista que constituye el primer paso hacia la ilusión para el lector de novelas tradicional.

En efecto ¿a qué corresponden estas curiosidades del narratario? Son reflejos de lo que acostumbraban brindarnos -- las primeras páginas de una novela:

- El lugar de procedencia de los protagonistas nos -- permite cruzar este puente que nos separa del mundo novelesco y borrar en ese mismo momento los límites entre ficción y realidad. Situamos a los personajes en su medio ambiente, les imaginamos un pasado, un oficio, unas amistades, etc. En fin, los -- identificamos al asignarles ya cierta personalidad.

- El lugar de su destino nos da acaso alguna idea -- acerca del objetivo que persiguen, dejándonos adivinar un poco el futuro curso de los acontecimientos.

Se rechazan así dos de los diversos procedimientos que sirven tradicionalmente para crear verosimilitud en la novela e

ilusión en el lector. El código geográfico contribuye a la veridicción ya que "lo que es preciso se reputa como real". (16)

Jacques le Fataliste carece de estas precisiones exactas a tal punto que el intento de trazar un itinerario detallado de Jacques y de su amo resultó hasta hoy infructuoso. Sólo se puede hablar de un probable deslizamiento del oeste hacia el este.

Si las escasas referencias geográficas reales y las -- precisiones espaciales en general no sirven para situarnos en el hexágono ¿qué función cumplen entonces dentro de la novela?

III.1. LAS PRECISIONES GEOGRAFICAS REALES

Con el fin de no dejar ninguna duda sobre la época en la que tiene lugar el viaje de los protagonistas, se menciona un hecho histórico real: la batalla de Fontenoy a la que, en seguida, atribuye el lector una fecha: 1745. Un poco más tarde, Jacques precisa que cojea desde hace veinte años; lo que sitúa el viaje en 1765. Tenemos aquí, en cuanto al tiempo, el momento inicial del relato histórico y su momento final. Esta referencia, única de su clase, confirma la necesidad antes menciona

(16) L. Figuerola. "Los códigos de veridicción en El Garabato de Vicente Leñero" in Semiosis 4, p. 35.

da de tomar en cuenta las condiciones políticas, sociales, etc, de la época para realizar una lectura sincrónica. Nadie ignora la importancia que Diderot daba a la posteridad. De ella esperaba un verdadero entendimiento:

"Malheur à l'homme de génie qui franchit les barrières que l'usage et le temps ont prescrites aux productions des arts et qui foule aux pieds le protocole et ses formules! - Il s'écoulera de longues années après sa mort avant que la justice qu'il mérite lui-soit rendue". (17)

De esta manera, se concede al lector la precisión necesaria y suficiente para que, con sus propios conocimientos de la época y del lugar, enriquezca su lectura. Lejos de procurar le una tarea fácil, lo remite a la historia.

De los diez días y nueve noches que dura el viaje de Jacques y de su amo, sólo se habla una vez de la ciudad en que se alojan y aún eso, todavía, a destiempo:

"Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches et qu'ils avaient logé chez le lieutenant général de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas revenu plus tôt. (18)

(17) D. Diderot. Eloge de Richardson, p. 34

(18) D. Diderot. op. cit., p. 41.

Sin lugar a duda, el narrador está jugando con la paciencia del narratario. Cada vez que este último reclama ansiosamente un detalle realista acerca del lugar de estancia o de destino de los personajes, se ve reprendido. Cuando ya se olvida de sus propias curiosidades, cuando se deja sumir en esta dulce ilusión del mundo novelesco, irrumpe el narrador, no tanto para darle gusto al proporcionar finalmente el nombre exacto de la ciudad, sino para negarle esta actitud pasiva.

En lugar de aumentar la verosimilitud del texto, "Conches" no hizo más que despertar al narratario de su cómoda somnolencia, devolviéndolo a la realidad. Siguiendo la idea de Paul Vernière citada anteriormente, J. Catrysse comenta:

"Ses romans et ses contes ne sont pas une copie de la réalité, ils sont le résultat d'une affabulation créée par son imagination qui change continuellement la thèse". (19)

Cuando la realidad de la que parte ya no sirve su objetivo, la modifica a su gusto. De alguna manera, ciertas referencias geográficas más o menos exactas sirven de pista para identificar a los personajes reales que constituyeron puntos de partida para el relato.

(19) J. Catrysse. Diderot et la Mystification, p. 185:

"Richard était un jour chez la dame d'un - -
château situé entre Châlons et Saint-Dizier,
mais plus près de Saint-Dizier que de Châ--
lons, et à une portée de fusil de l'abbaye-
Hudson". (20)

La nota explicativa precisa que Diderot mencionó va-
rias veces, en sus cartas a Sophie Volland, la presencia en el
castillo d'Isle de un sacerdote "Du Moncetz" o "Dumoncet" cono-
cido por su falta de convicción religiosa y por su inclinación
hacia las mujeres. En su estudio Clés pour le Père Hudson, F.-
Pruner traza cierto paralelismo entre el episodio novelesco de
Hudson y el caso Le Moine. Este último quiso revelar la verda-
dera conducta libertina de un monje, el hermano Bruno quien go-
zaba del apoyo de las autoridades eclesiásticas. Después de --
muchas amenazas y privaciones, Le Moine termina por ganar el --
proceso.

Partiendo de un hecho histórico que tuvo un final fe-
liz ya que se hizo justicia, se llega en la novela a un desenla-
ce opuesto: se empeora la corrupción, la injusticia, con el fin
de provocar en el lector una conscientización que la misma rea-
lidad no logra. Esta mezcla sistemática de hechos reales y de-
ficción, procedimiento básico en la novela, lleva el narrador -
a afirmar:

"... lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est
une histoire". (21)

(20) D. Diderot, op. cit., p. 216

(21) D. Diderot, op. cit., p. 247

y el narratario:

"Et votre Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés". (22)

Al narrar la historia del compañero de su capitán, Jacques establece un paralelismo casi perfecto con la aventura de M. de Guerchy, un conde que realmente vivió. Al establecer esta semejanza donde colindan historia y ficción, al mencionar -- las ferias de Saint-Germain y Saint-Laurent en Paris, se realiza una especie de manipulación discursiva parecida a lo que -- Greimas llamó "el disfraz objetivante" (23). El compañero del capitán de Jacques y M. de Guerchy compartieron una aventura similar a causa de su afición a los duelos.

Realidad

Ficción

M. de Guerchy

El compañero del capitán de -- Jacques

"Dans le temps qu'on jouait aux jeux de hasard aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent..." (24)

"...le camarade de mon capitaine ou M. de Guerchy accepte de jouer au passe-dix". (25)

Por una especie de deslizamiento inconsciente, el narratario transpone la realidad de M. de Guerchy al compañero --

(22) D. Diderot. op. cit., p. 248.

(23) A. J. Greimas. "El contrato de veridicción" in Linguística y Literatura. Cuaderno de texto crítico, p. 34.

(24) D. Diderot. op. cit., p. 136.

(25) D. Diderot. op. cit., p. 137.

del capitán, lo que avala el episodio de este último. Le otorga la misma calidad histórica reforzando así la verosimilitud del episodio. En este "hacer-parecer verdadero", el narrador nos invita a firmar con él este contrato de veridicción del que nos privaba al principio: el lector ficticio se compromete a -- creer que el enunciado del narrador es cierto; a su vez, el narrador se empeña en crear esa ilusión de verdad.

Retomando el esquema que se elaboró anteriormente a -- propósito del artículo de W. Mignolo acerca del realismo, puede distinguirse dos niveles:

- Un nivel ficcional que se sitúa fuera de la obra y concierne al autor en relación con el relato.

- Un nivel verdadero que está dentro de la obra y concierne al narrador en relación con el relato que, de manera ficticia, se conforma a la convención de veracidad o contrato de veridicción.

Como si el paralelismo entre el compañero del capitán y M. de Guerchy no fuera todavía suficiente para convencer al narratorio, el narrador insiste esta vez explícitamente:

"Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort. Je vous proteste que telle qu'il l'a racontée à son maître, tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de la Saint-Louis, à table chez un M. de Saint-Etienne, major de l'Hôtel et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison, qui avaient connaissance du fait, était un personnage grave qui n'avait point du tout l'air d'un badin". (26)

En un primer momento, el narratario tiene la impresión de que el narrador accedió finalmente a complacerlo pero, frente a esta parodia, a esta caricatura, a esta burla, se le escapa de nuevo toda ilusión.

Esta exagerada apología en la que se reúnen todos los procedimientos acostumbrados para avalar la verosimilitud; (la presencia de "Je" atestiguando de la veracidad de su discurso, la mención de lugares reales, de fechas exactas, de oradores tan serios y dignos de confianza como puede serlo un historiador), defiende a final de cuentas, un episodio de lo más inverosímil. Dos hombres de honor se enfrentan en un sínfin de duelos, que pertenecen más bien a la Edad Media que al siglo XVIII. Más que cualquier otra anécdota, ésta parece ficticia. El lector se siente sumergido en una de esas novelas de capa y espada que no engaña a nadie pero, sí, satisface: sueña en imposibles-

(26) D. Diderot. op. cit., p. 78.

hazañas heroicas al mismo tiempo que se olvida de la mediocre realidad.

No, este placer no le es concedido en Jacques le Fata-
liste cuyo narrador se burla irónica y despiadadamente de los
deseos infantiles que él mismo atribuye a su narratario. Si --
hay alguna verdad en esta novela, no se encuentra en un primer-
nivel que sería el espejo de nuestro mundo sino en un segundo -
nivel, escondido, que es el de los símbolos como se verá en se-
guida. La ficción nos remite todavía más a la realidad que la
misma realidad.

III.2. LAS REFERENCIAS ESPACIALES IMPRECISAS.

III.2.1. El Escenario y los Personajes.

El escenario se somete a las exigencias de los persona-
jes o bien, condiciona sus comportamientos de tal manera que se
establece una relación de reciprocidad entre los dos. Cuando -
el narrador aconseja a su narratario.

"Entre les différents gîtes possibles ou non-
possibles dont je vous ai fait l'énumération
qui précède, choisissez celui qui convient -
le mieux à la circonstance présente". (27)

(27) D. Diderot. op. cit., p. 37.

es evidente que el ambiente es lo menos importante y que no hace falta para una comprensión exacta del texto. Lo que haría, sería más bien distraer el lector al atraer su atención hacia detalles fútiles. Lejos de cumplir una función poética a la -- que corresponderían largas descripciones pintorescas, el escena rio es esencialmente útil:

"Défini comme utilité, non comme poésie, le-
paysage ne surgit qu'au gré des besoins". -
(28)

En comunión perfecta con la situación de los persona--
jes, está descrito de la manera más escasa y funcional. Una pe
queña puerta demasiado baja para que Jacques pueda pasar monta--
do en su caballo nos revelará la razón del extraño comportamien--
to de dicho caballo. Para que Marguerite y Suzon puedan proce--
der a la instrucción de Jacques se necesita un lugar tranquilo--
en el campo, lejos de cualquier posible observador y propicio a
la intimidad requerida para el asunto. El río que hizo crecer--
la lluvia intensa de los últimos días impide a los dos viajeros
seguir su camino y los obliga a alojarse en la posada donde la--
mesonera se complacerá en contarles el episodio de Mme de La -
Pommeraye y del Marqués des Arcis. Al final de este largo rela
to, bajan las aguas del río y se reanuda el viaje.

(28) R. Kempf. Diderot et le roman, p. 182.

El ambiente ayuda también a la realización de los objetivos particulares de los personajes. Cuando Saint-Quin y el amo disfrutan de un día de campo de lo más agradable, comen en una elegante fonda sólo para que el primero pueda engañar mejor al segundo. Astuta estrategia en la que el vino favorece la victoria del tramposo. Sin embargo, este ambiente bastante sugestivo no inspiró ninguna desconfianza al ingenuo amo. Tampoco lo hizo el aspecto un tanto original y sospechoso de la casa donde trafican los usureros deshonestos, amigos de Saint-Quin:

"...plusieurs rues détournées ... un petit -
escalier sale ... un appartement assez spa-
cieux et singulièrement meublé ... des mar-
chandises de toutes espèces, des chaises - -
assez belles mais toutes différentes ... des
tableaux ... en pile ..." (29).

El amo es quien se encarga de la única descripción minuciosa y detallada de toda la novela. Al final, Jacques, perspicaz, no puede sino exclamarse:

"Cela sent le faiseur d'affaires d'une lieue-
à la ronde". (30)

Esta descripción, que hoy llamaríamos cinematográfica, recalca por contraste la falta total de sagacidad del amo, su-

(29) D. Diderot. op. cit., p. 253.

(30) D. Diderot. op. cit., Idem.

ingenuidad que llega hasta la estupidez. Con este don de observación que no le sirve de nada para comprender la situación, -- intuir el peligro, el lector sabe que, en adelante, será una -- víctima ideal para cualquier aprovechador.

En conclusión a este episodio, cabe preguntarse de qué sirve trazar un ambiente preciso y "realista" si no se sabe interpretar. Esa pregunta parece validar la ausencia voluntaria de descripciones supuestamente realistas. De acuerdo con esa -- posición, el amo suplica a Jacques:

"Fais-moi grâce, je te prie, et de la description de la maison, et du caractère du docteur, et de l'humeur de la doctoresse, et -- des progrès de ta guérison; saute, saute -- par-dessus tout cela. Au fait, allons au -- fait". (31)

III.2.2. El detalle desorientador.

Algunos detalles espaciales parecen carecer de toda -- significación:

"A un bon quart de lieue au moins" (32)

".. à deux lieues de la garnison, il vend son cheval". (33)

(31) D. Diderot. op. cit., p. 94

(32) D. Diderot. op. cit., p. 65

(33) D. Diderot. op. cit., p. 75

"du village que j'habitais au village voisin, il y avait environ deux lieues". (34).

"J'étais à une égale distance des deux villages". (35)

Al examinar estas referencias tan vagas, sólo pensamos en recurrir a la hipótesis de R. Barthes acerca de los detalles "inútiles":

"La carencia misma del significado en provecho del referente llega a ser el significado mismo del realismo". (36)

Durante un instante, estas medidas exactas confieren - verosimilitud al relato para arrebatársela luego de una manera - muy violenta:

"Ils furent accueillis par un orage qui les - contraignit de s'acheminer... -Où? -Où? Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode! Et que diable cela vous fait-il?". (37)

Otras descripciones que, a primera vista, parecen - igualmente inútiles, como la ubicación precisa de las puertas, - ilustran en realidad la verdadera personalidad de los protago--

(34) D. Diderot. op. cit., p. 96.

(35) D. Diderot. op. cit., p. 97.

(36) R. Barthes. "El efecto de realidad" in Lo Verosímil, p. - 100.

(37) D. Diderot. op. cit., p. 35.

nistas. Al describir la casa donde vive Hudson, se enfatiza el lugar exacto de las dos puertas, la primera da a la calle, la segunda al convento. De esta manera, le es fácil recibir a - - cuanta gente quiere al igual que irrumpir en el convento cuando menos se le espera. Las puertas por sí mismas aumentan la libertad de Hudson y limitan la de sus hermanos. Una salida doble que concretiza la duplicidad o hipocresía del Padre Hudson.

La puerta en el taller de Bigre permite a su hijo salir con Justine al amanecer sin que aquél se de cuenta. Estas puertas sinónimas de libertad, de huida y de placer, no le son de ninguna ayuda al amo ya que no supo escapar a tiempo del lecho de Agathe a pesar de su perfecto conocimiento de la casa. La puerta, como posible apertura sobre otro mundo cuya existencia el amo no supo percibir, constituye, de cierta manera, la clave de la novela. El lector también está invitado a descubrir la clave que permitirá encontrar el sentido escondido de la obra.

Otra descripción que no deja de intrigarnos es la siguiente:

"Le maître, à gauche, en bonnet de nuit, en robe de chambre, était étalé nonchalamment dans un grand fauteuil de tapisserie, son mouchoir sur le bras du fauteuil, et sa tabatière à la main. L'hôtesse sur le fond, en face de la porte, proche de la table, -- son verre devant elle. Jacques, sans chapeau, à sa droite, les deux coudes appuyés sur la table, et la tête penchée entre deux bouteilles, deux autres étaient à terre à côté de lui". (38)

Primero, el narrador "Je" interrumpe el relato de la anfitriona en el momento menos oportuno: Mme de La Pommeraye y el Marqués des Arcis van a encontrarse por primera vez juntos con Mlle Duquesnoy y su madre en el jardín del Rey; segundo, saca al lector de su fantasía, rompe el suspenso para mencionar algo sin ninguna relación con lo anterior.

De nuevo se destruye la ilusión del episodio de Mme de La Pommeraye por un lado y, por otro lado, se le recuerda al lector que la mesonera, Jacques y su amo no son más que personajes. De poco interés en cuanto a la ubicación espacial, estas precisiones sobre la posición de los protagonistas conllevan informaciones importantes acerca de su personalidad.

El amo ocupa el mejor lugar, un sillón amplio y muy cómodo, adecuado a su rango. Su inseparable tabaquera es símbolo del hombre meditativo, del filósofo. Al ver la bata de dor-

(38) D. Diderot. op. cit., p. 151.

mir, no podemos sino recordar cierto escrito de Diderot, Regrets sur ma vieille robe de chambre. No bastará eso para hacernos caer en una posible trampa: identificar al amo con el autor.

Esta comodidad, este cuidado de sí mismo, contrasta con la posición de la patrona escasamente descrita, pero estratégica ya que, frente a la puerta, puede cumplir con sus obligaciones de anfitriona.

En cuanto a Jacques, su principal atributo es sin lugar a duda el vino, símbolo de fiestas, de vida alegre, de poco pensar y mucho gozar.

Esta es la lectura que hace el lector de esa descripción cuando utiliza el sentido tradicional que se otorga a signos tales como una botella o varias botellas de vino, una actitud corporal digna de un borracho, una tabaquera, etc.

Extrañamente y como para enredar las pistas una vez más, el meditativo en apariencia resulta ser el que menos piensa cuando el superficial por simple vista será llamado "Sócrates" por su propio amo. Otra vez, las descripciones al igual que la vista engañan si el observador se apresura a juzgar sin reflexionar.

De este modo, el lector se da cuenta de que nada es --

gratuito en Jacques le Fataliste y que todo viene ligado para - servir un objetivo esencial: negarnos todo derecho a la pasividad, a la ilusión placentera, recordarnos que somos ante todo - seres pensantes al obligarnos a buscar constantemente, por medio de precisiones desorientadoras, un sentido escondido.

III.2.3. El Detalle Símbolo.

Jacques y su amo llegan a un castillo en la fachada -- del cual se puede leer:

"Je n'appartiens à personne et j'appartiens - à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer et vous y serez encore quand vous en sortirez". (40)

Francis Pruner vio un símbolo de la Tierra que no pertenece a nadie en particular y, por consiguiente, toda apropiación privada no puede ser más que una usurpación antinatural. - Ahora bien, si es cierto que se condena la propiedad privada como fuente de injusticia y de violencia, el castillo acepta también otra interpretación.

Este buscador impenitente de la verdad que fue Diderot a lo largo de toda su vida, rechazó siempre la existencia de --

(40) D. Diderot. op. cit., p. 35.

una verdad única, válida para todos. De tal manera que nunca se debe imponer tal o cual concepción del mundo. El mismo ser humano es tan cambiante que ni siquiera existe para un hombre una verdad válida en todo momento de su vida. Si la verdad no pertenece a nadie, dejemos entonces que cada quien busque la suya propia. Así la vida se convierte en un caminar hacia una verdad personal nunca adquirida y siempre buscada. El viaje de Jacques y de su amo, la misma novela de Jacques le Fataliste se convierte en una búsqueda filosófica a través del espacio, del tiempo y de su propia existencia.

La felicidad aparece en el relato como otra problemática importante que surge con el episodio del caballo del verdugo:

"Le voilà (le cheval) qui prend tout à coup le mors aux dents et qui se précipite dans une fondrière". (41)

"...Lecteur, qui m'empêcherait de jeter ici le cocher, les chevaux, la voiture, les maîtres et les valets dans une fondrière?". (42)

El pantano espanta al lector que lo asimila con la posterior desgracia de la aventura de Jacques. Como siempre, le gusta atribuir un sentido único y definitivo a los signos. De igual manera, una prisión será un lugar de desdicha para la ma-

(41) D. Diderot. op. cit., p. 56.

(42) D. Diderot. op. cit., p. 284.

yoría. Bicêtre o las Petites Maisons privan al hombre de su libertad. Pero, aún en prisión, Jacques que nunca creyó en el libre albedrío, no se siente tan infeliz. Su fatalismo optimista nunca lo abandona. Más que el lugar donde se encuentra, más -- que el espacio del que se dispone, lo que importa realmente es la interioridad del hombre.

En este largo viaje de trescientas páginas, vivimos -- tres descansos: el primero en el miserable albergue donde Jacques demuestra su valentía, el segundo en la posada y el último a la sombra de unos árboles en pleno campo. Dejando el primer punto para más tarde, nos detendremos por el momento en los dos últimos.

R. Kempf afirma que Diderot aborrecía los viajes:

"Diderot, lui, se passerait de voyager. S'il aime à quitter Paris pour la banlieue ou la proche campagne, il ne se rend jamais en -- province que par devoir". (43)

La posada significa entonces lo contrario: el posible-descanso, el refugio contra toda agresión, la comodidad para un hombre como el amo, el encuentro placentero con gente amable y, finalmente, horrar el tiempo que se desliza imperceptiblemente.

(43) R. Kempf. op. cit., p. 185.

A lo largo de su andar, los peligros acechan a los viajeros des protegidos: el hermano de Jacques y su compañero encuentran la muerte en Lisboa. Jacques le Fataliste ignora esta atracción por el exotismo tan preciada en la época. El viaje espacial se vuelve símbolo de otro viaje que no necesita desplazamiento:

"... l'important est de préserver la conversation dans une oeuvre où le Verbe s'adjuge les circuits les plus insolites". (44)

Antes de desarrollar este interesante tema del viaje mental o filosófico, añadiremos unas cuantas palabras a propósito del descanso de Jacques y de su amo a la sombra de unos árboles. Cansado después de su noche en la posada, Jacques anhela un descanso. A parte de su malestar físico, parece que el relato de los amores de su amo agotaron todo su interés. Al enojarse contra los mosquitos que no lo dejan en paz, provoca en su amo una reacción humanitaria. Ya que existen, deben tener alguna utilidad. Cada elemento de la naturaleza posee su razón de ser:

"Ces cousins, dont tu te plains, sont une nuée de petits chirurgiens ailés qui viennent avec leurs petites lancettes te piquer et te tirer du sang goutte à goutte". (45)

(44) R. Kempf. op. cit., p. 186.

(45) D. Diderot. op. cit., p. 293.

Si bien es cierto que la explicación del amo carece totalmente de lógica y raya en el absurdo, no cabe duda que al -- ver a su compañero triste y desanimado, adopta su propio optimismo contagioso para demostrarle, a su manera, que "Todo estaba escrito allí arriba".

A este intento poco convincente, Jacques opone una reflexión muy acertada. Al constatar la flojera irremediable del caballo ciudadano que pertenece a su amo, Jacques se lamenta de la ceguera del ser humano que parece trabajar con mucho empeño en su propia pérdida. Tomando su propio ejemplo, el hombre del campo que dejó la agricultura para seguir servilmente a su amo ciudadano, se olvidó de la utilidad esencial de la agricultura: el más útil de los oficios se convirtió en el mayor desprecio del ciudadano. En este mundo al revés, en este olvido de los valores básicos, el hombre sensato no deja de sufrir de vez en -- cuando a pesar de su decisivo optimismo.

III.2.4. Viaje espacial. Viaje histórico, Viaje filosófico.

Para tener una idea del recorrido de Jacques y de su amo podemos fijarnos en sus distintos alojamientos.

- La primera noche la pasan bajo las estrellas:

"La nuit les surprit au milieu des champs". (p. 14)

- La segunda noche, en una fonda de lo más lúgubre:

"Ils traversaient une contrée peu sûre en -
tout temps et qui l'était bien moins encore
alors que la mauvaise administration et la-
misère avaient multiplié sans fin le nombre
des malfaiteurs. Ils s'arrêtèrent dans la -
plus misérable des auberges. On leur dressa
deux lits de sangle dans une chambre formée
de cloisons entrouvertes de tous les côtés".
(46)

"On leur apporta de l'eau de mare, du pain -
noir et du vin tourné... tout avait l'air -
sinistre". (47)

- La tercera y la cuarta noche contrastan con las pre-
cedentes: la casa cómoda y segura del magistrado de la ciudad -
de Conches alojan a los dos viajeros. El miedo, la inseguridad
del campo dejan lugar a cierta tranquilidad citadina conseguida
precisamente por el cuerpo legal, policiaco. Tanto es así que,
al descuidarse, Jacques pierde su dinero y el amo su reloj, --
pronto aprovechados por los sirvientes.

- La sexta y séptima noche en la posada corresponden
al máximo bienestar de los dos personajes: compañía agradable, -
comodidad, seguridad, cuidadosa limpieza, buena comida, etc.

- Después de esa culminación, recaemos en la agresivi-
dad, la violencia y la impersonalidad.

(46) D. Diderot. op. cit., p. 19.

(47) D. Diderot. op. cit., p. 20.

En el relato de sus amores, Jacques y su amo siguen un camino paralelo al anteriormente expuesto pero, también, diametralmente opuesto entre sí. Los amores de Jacques se asemejan a la vertiente ascendente de la primera parte del viaje, mientras que las experiencias del amo ocupan la vertiente descendente de la segunda parte.

Espontáneos, naturales, instintivos, los amores de Jacques lo llenan de placer, dicha y felicidad: Justine, Suzon, Marguerite y, finalmente, Denise, comparten esta fortuna. Al contrario, las experiencias del amo, determinadas por las convenciones sociales y morales le traen pura desgracia e injusticia. A la ley de la naturaleza bien entendida se opone una ley civil mal pensada. Cuando esta última es necesaria para que la gente pueda vivir en paz, en armonía y con tranquilidad, no tiene más que consecuencias nefastas al intervenir en asuntos que no le incumben como es el corazón del hombre. Esta contradicción viene claramente expresada en el Supplément au Voyage de Bougainville:

"Parcourez l'histoire des siècles et des nations tant anciennes que modernes, et vous trouverez les hommes assujettis à trois codes, le code de la nature, le code civil et le code religieux, et contraints d'enfreindre alternativement ces trois codes qui n'ont jamais été d'accord". (48)

(48) D. Diderot. Supplément au Voyage de Bougainville, p. 464.

La ley civil se vuelve coerción y fomenta la corrupción. El convento ilustra mejor que cualquier otro ejemplo en qué degradación cae un hombre que se ve privado de sus necesidades naturales.

Lo que resultó ser positivo en un primer momento terminó por dañar profundamente al ser humano. De tal manera que este viaje espacial refleja a su vez el viaje histórico desde los tiempos primitivos de este mundo humano en el que conviven ineludiblemente las contradicciones, las paradojas.

Cuando Jacques, gracias a su mente abierta, a su falta de prejuicios, ha sabido conservar una libertad máxima dentro de lo posible, su amo es y será siempre víctima de sus ataduras por su falta de autonomía y, sobre todo, de confianza en sí mismo y en el género humano. Jacques heredó frescura, e independencia de su origen campesino mientras que el amo, al conocer solamente la ciudad, ignora todo de este estado primitivo, natural, instintivo, que todavía se manifiesta en las placenteras relaciones amorosas de Jacques. Sin propugnar el mito del buen salvaje con la pasión de J-J. Rousseau, Diderot estableció ya la comparación entre el estado primitivo y el estado civilizado a favor del primero en el Supplément au Voyage de Bougainville donde se leía a propósito de la religión:

"Je ne sais ce que c'est que la chose que tu appelles religion; mais je ne puis qu'en penser mal, puisqu'elle t'empêche de goûter un plaisir innocent, auquel nature, la souveraine maîtresse, nous invite tous". (49)

".. ces préceptes singuliers, je les trouve opposés à la nature, et contraires à la raison". (50)

El repetir como en un incansable leitmotiv a lo largo de la novela que nadie sabe a dónde va, tiende a persuadir al lector de la única verdad emitida con tanta certeza en esta novela. La anécdota de Esopo quien pensaba ir a los baños públicos y que, a final de cuentas, se encuentra en la prisión, así como la trampa que le pone Jacques a su amo cuando éste casi se cae del caballo, evidencian el poder limitado del hombre sobre su propia vida.

Ahora bien, al constatar esta cruel realidad, esta penosa suerte, se abren dos caminos distintos en el viaje filosófico que recorren los protagonistas. En el primer caso, Jacques, consciente de su condición de mortal, vive cada momento tratando de buscarle el lado positivo, de sacarle provecho de una manera u otra. Para eso, se requiere de cierto conocimiento de los hombres con el fin de no incurrir en errores, de no perjudicar a nadie ni a sí mismo. En el segundo caso, el amo pasa por la vida a ciegas sufriendo lo que le deparó el destino.

(49) D. Diderot. Supplément au Voyage de Bougainville, p. 431.

(50) D. Diderot. idem., p. 436.

Pero nada es tan sencillo. El hombre es complejo y -- nunca terminará de conocerse a sí mismo siendo la más extraña -- paradoja:

"Je pense d'une façon et je ne saurais m'empêcher de faire d'une autre". (51)

"Chacun apprécie l'injure et le bienfait à sa manière, et peut-être n'en portons-nous pas le même jugement dans deux instants de notre vie". (52)

Unas cuantas páginas antes del final de la novela, el lector conoce por primera vez el objetivo concreto del viaje de Jacques y de su amo: ir a visitar al hijo de Saint-Ouin que vive bajo los cuidados del amo desde hace diez años. Este último tendrá, por fin, la oportunidad de vengarse matando a Saint-Ouin.

A pesar de las enseñanzas de Jacques, el amo conserva el mismo comportamiento: mata por honor y huye. La misma corrupción, la misma injusticia turban al mundo. Inocente, Jacques cae entre las manos de la policía para pagar la deuda de su amo. Fiel a sus convicciones filosóficas, empleará su tiempo, una vez casado con Denise a:

(51) D. Diderot. Jacques le Fataliste, p. 51.

(52) D. Diderot. Idem., p. 52.

"... susciter des disciples à Zénon et à Spinoza". (53)

Al igual que Zenón de Citio, Jacques otorga a la naturaleza un lugar primordial en su concepción del ser humano y del mundo en general. Los instintos, las pasiones, el amor, todo será válido mientras sea para alcanzar una mayor felicidad. Al contrario de su amo, él no cree en la libertad humana sino que, como Spinoza, adopta una posición escéptica cuya sabiduría consiste en buscar la causa de nuestros actos con el fin de conocernos mejor a nosotros mismos. Estas dos doctrinas profundamente humanistas hacen de Jacques un personaje que, según nuestro punto de vista, no carece de interés.

Estos laberintos que confunden, estos caminos en los que se pierde el lector, encuentran su razón de ser en esta justificación tan acertada que les atribuye F. Pruner:

"Un ordre sourd, un entassement quasi pêle-mêle: comment mieux définir ce que Diderot attend d'une oeuvre 'dangereuse' sans le paraître?". (54)

(53) D. Diderot. op. cit., p. 320.

(54) F. Pruner. L'unité secrète de Jacques le Fataliste, p. 6.

CAPITULO IV

EL TIEMPO

El tiempo del discurso, sometido a la subjetividad del narrador, nunca alcanza una igualdad perfecta con el tiempo de la historia, aun en el diálogo. Según su importancia en el texto cada momento diegético tendrá una extensión discursiva más o menos extensa; estará ubicado al principio o al final del relato, o vendrá repetido varias veces.

Por lo tanto, el relato isócrono en el que la proporción entre los dos tiempos fuera constante, no existe. Ningún relato carece de anisocronías, o sea, de divergencias entre la longitud del texto (el número de líneas o de páginas) y la duración de la historia (el número de días, meses, etc.) (55). Ahora bien, los novelistas emplean estos procedimientos discursivos con menor o mayor libertad. En el caso de Jacques le Fataliste, no se puede encontrar materia más válida para poner a prueba las técnicas analíticas que nos proporciona G. Genette con el fin de descubrir una coherencia a través del laberinto

(55) G. Genette, Figures III, "Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements ou le rapport durée d'histoire/longueur de récit resterait toujours constant. Il est sans doute inutile de préciser qu'un tel récit n'existe pas... un récit peut se passer d'anachronies, il ne peut aller sans anisochronies, ou, si l'on préfère (comme c'est probable), sans effets de rythme." (p. 123).

temporal que, con tanto gusto y placer, fue trazando el narrador.

Diderot afirmaba que le era imposible someterse a un método estricto ya que limitaba su imaginación, aminoraba el ritmo de su creación literaria. Lo cierto es que, a lo largo de la elaboración de la Enciclopedia, el filósofo había tenido que respetar todas las obligaciones, todos los apremios de un método científico de lo más riguroso. Al liberarse de esta argolla, el novelista adoptó la sucesión de sus ideas, el decurso de sus reflexiones como único orden a su relato. De ahí surge la sensación de vida, de energía y de naturalidad que experimenta el lector al penetrar en la novela. El seguir un eje cronológico exacto correspondía para Diderot a negar toda semejanza con la realidad, con la vida misma ya que esta última no nos de para más que sorpresas y contratiempos. Esa estructura "libre" exige en el escritor, en el lector y en el ser humano en general, cierta apertura de espíritu que le harán accesibles las riquezas de este mundo.

El lector de Jacques le Fataliste tiene que deshacerse entonces de su apego a los canones novelescos.

IV.1. EL TIEMPO DE LA HISTORIA

No se trata de esquematizar con una precisión matemáti

tica cada uno de los dos tiempos y las relaciones que los unen, sino de evidenciar las características significantes de su manejo específico en esta novela. Para poder proceder a la comparación, hace falta trazar a grandes rasgos el eje cronológico de la historia, tal como lo podemos reconstruir lógicamente.

IV.1.1. Cronología de Jacques

. Jacques pasa doce años de su infancia privado del habla por la mordaza que le ponía su abuelo "Jason".

. Desde muy joven y como buen epicurista, Jacques ha gozado plénamente las aventuras amorosas que se le presentaban a lo largo de su camino.

. Cuando su padre se enoja con él por su falta de responsabilidad, Jacques decide unirse al ejército. Participa en la batalla de Fontenoy donde recibe una herida de bala en la rodilla. En consecuencia, Jacques cojea desde hace veinte años.

. Llevan a Jacques herido a la choza de unos campesinos muy pobres para curarlo. Varios cirujanos intercambian ideas muy diversas acerca de su curación: para uno, es necesario amputar la pierna mientras que para el otro, se le puede salvar.

. Jacques pide su cambio a la casa del cirujano. Ahí tiene que enfrentarse al interés egoísta de una esposa muy codiciosa dándose cuenta de que la ayuda al necesitado está condicionada por la recompensa pecuniaria que se espera.

. Cuando se siente mejor, emprende una caminata hacia el pueblo. Al regresar, presencia un incidente: Jeanne, una pobre empleada del castillo vecino, quiebra su cántaro de aceite. Conmovidó por los llantos y la desesperación de la mujer, Jacques le da generosamente la mayor parte de sus ahorros.

Al presenciar la escena en el pueblo, unos bandidos se imaginan a Jacques muy rico y lo atacan para robarle. Decepcionados, lo dejan medio muerto.

. Con dificultad llega a su destino donde, sin mayor escrúpulo, la esposa del cirujano comparte, con sus hijos la cena que dejó Jacques por estar demasiado preocupado al haberse quedado sin dinero.

. Al día siguiente, un mensajero viene a buscarlo para llevárselo al castillo donde Jeanne halagó su bondad y contó la agresión de los bandidos.

. La llegada al castillo de Desglans es un alivio -- puesto que Jeanne deja a Jacques en manos de su hija Denise, --

una muchacha guapa y bondadosa de la que se enamora. Una segunda operación de la rodilla lo curará definitivamente.

Sin contar con mayor precisión cronológica, debemos deducir que todo ocurrió antes del encuentro con el amo puesto -- que Jacques se lo cuenta todo. Sabemos además que cojea a consecuencia de la herida en la rodilla y que ya conoció a Denise. Lo que ignoramos es porqué Jacques dejó el castillo de Desglands. Por deducción, podemos pensar que decidió ganarse la vida como sirviente.

IV.1.2. Cronología del amo

. Al llegar de la provincia, el amo se deja engañar -- de manera ingenua por unos vividores que no sueñan en otra cosa que no sea dejar al amo sin dinero. Entre ellos, se encuentra el Chevalier de Saint-Quin. A partir de este momento, la historia del amo se reduce a una sucesión de engaños de los que siempre será víctima.

. Después de despilfarrar todo el dinero del amo, -- Saint-Quin se encarga de casarlo con Agathe con el fin de gozar de ella a gusto sin tener que mantenerla económicamente. Respetuoso de las convenciones sociales, el amo ofrece a Agathe cuantos regalos sean necesarios para conquistarla, esperando pacientemente el momento que ella juzgue adecuado para entregarle su-

amor.

. Víctima de la hipocresía de Saint-Quin y Agathe, el amo cae en sus trampas hasta que lo atrapan en la cama de la muchacha. Logra salir de prisión gracias a un conocido de su familia que le abre los ojos acerca de la honestidad de su "amigo" Saint-Quin.

. El amo se niega a casarse y prefiere pagar una pensión vitalicia al hijo que se le atribuyó sin que fuera suyo.

IV.1.3 Cronología común a Jacques y al amo.

En este momento, es decir alrededor de los años 1755-1756, se confunden las dos historias puesto que Jacques tiene diez años al servicio de su amo mientras que el niño, del que éste se responsabilizó a fuerza, tiene también diez años.

Esta historia conjunta abarca también el viaje emprendido por los dos protagonistas. A lo largo de nueve días, reviven sus respectivas experiencias relatándolas cada quien en su momento a la vez que experimentan nuevas vivencias al "azar" de su camino.

. . . Duermen la primera noche a cielo abierto. Al día siguiente se encuentran con un médico brutal que sólo da prueba

de su salvajismo al tirar al suelo a su compañera.

. Después de atravesar una región muy peligrosa, pasan la segunda noche en una fonda miserable donde impera la ley del más fuerte. Jacques demuestra su valentía al vencer a los bandidos mientras que el amo pasa la noche temblando de miedo, cada vez más sorprendido por la tranquilidad de su sirviente.

Al segundo día, llegan al castillo en cuya fachada pueden leer la leyenda simbólica: "Je n' appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer et vous y serez encore quand vous en sortirez." (56)

. La tercera y cuarta noche pasadas tan agradablemente en una fonda en Conches llevan a Jacques a olvidarse de su dinero y al amo de su reloj. Al quinto día del viaje, Jacques emprende su regreso a la ciudad para recuperar sus bienes. En el camino, se encuentra a un vendedor ambulante que, según el mensaje que le manda el cielo, posee el reloj de su amo. Se lo arrebató y llega a la ciudad perseguido por una muchedumbre de campesinos que lo acusan de robo.

Ayudado por la justicia representada por el magistrado,

(56) D. Diderot. op. cit., p. 35.

recupera una parte de su dinero, dejando a una sirvienta cierta cantidad por el placer que, supuestamente, había compartido con ella.

Al regresar con su amo, quien está profundamente dormido, se da cuenta que alguien se robó al caballo de éste. Compran el caballo de un desconocido que, montado por Jacques, exhibe unos comportamientos muy extraños, llevándole de repente - en medio de horcas patibularias.

El caballo de Jacques sigue con sus sustos; lo que lleva al amo a predecir desgracias para Jacques quien se defiende al opinar que su castigo podría ser injusto en caso de pagar -- por otro.

Al precipitarse el caballo de Jacques en una puerta de masiado baja de la ciudad, el jinete se cae, herido en la cabeza.

El amo cuida a su sirvienta durante toda la quinta-noche; lo que le provoca agradecimiento y sorpresa. Al día siguiente, Jacques y su amo se encuentran con el propietario del caballo culpable del accidente. Espontáneamente, Jacques le -- agradece los cuidados recibidos, un poco sorprendido, sin embargo, por la frialdad del hombre. Sin esperar más, el amo le revela la ocupación de éste que consiste en ser el verdugo del --

pueblo.

Los dos viajeros se alojan en una posada muy agradable durante la sexta y séptima noche. Presencian una disputa entre el huésped y su compadre que bien podría ser una adaptación del Bourru bienfaisant de Goldoni.

Gracias a la locuacidad de la mesonera y el buen vino que les brinda con toda generosidad, van a enterarse de la historia de Mme de La Pommeraye ocurrida unos cuatro años antes: - una mujer sincera se ve humillada por la infidelidad de su amante, el Marqués des Arcis. Vengativa, lleva a cabo su minuciosa venganza durante un año completo para que sirva de lección a todos y para siempre. Sin embargo, el amante infiel encuentra finalmente la felicidad con su esposa, anteriormente prostituta.

El clima que impide la partida de los viajeros da tiempo para conocer la historia de Hudson contada por el Marqués des Arcis. Monje corrupto, libertino y ambicioso, Hudson da un ejemplo del estado eclesiástico que imperaba en la época.

Jacques quedó mal de la garganta después de la última noche en la posada donde, poco consciente de sus actos a causa del buen vino, durmió en el suelo o sobre unas sillas. Quiere descansar a la sombra de un árbol.

Al ver que un campesino se enoja con un caballo perezoso, Jacques se compara a sí mismo con este parásito que, seguramente, dejó el campo algún día para malacostumbrarse a la vida ociosa de la ciudad. Este caballo es precisamente el del amo.

. Después de arreglar unos asuntos durante quince días, los dos viajeros llegan a la casa del hijo de Agathe donde el amo mata a Saint-Ouin. Huye mientras que la policía arresta a Jacques, tal como éste lo había previsto.

La historia que aquí suspende el narrador, tiene tres posibles versiones en cuanto al final:

- La primera nos muestra a Jacques con Denise en el momento en que ésta lo cura; después de haber tratado de conseguir que le entregara sus encantos, Jacques la respeta al ver su desesperación.

- La segunda versión que imita a Sterne, muestra a Jacques satisfecho con un simple beso en la mano mientras ocurre una discusión entre el narrador y el lector a propósito de los sobreentendidos del primero.

Pero cabe precisar que estos dos finales son anteriores a la detención de Jacques por la policía que, en este caso, constituiría el desenlace de una novela inconclusa.

- La tercera versión proporciona, en cambio, una verdadera conclusión ya que Jacques y su amo, después de un tiempo indeterminado, se encuentran juntos en el castillo de Desglads. Jacques, al casarse con Denise, tiene muchos hijos que educa como buenos discípulos de Spinoza. Fiel a su doctrina, vive feliz y tranquilo al pensar que, si está escrito en el gran rollo que Denise lo engañaría con el amo, con Desglads, o con cualquier otro, significa que esto era necesario.

Cabe precisar que, a lo largo de su andar, los viajeros tocan temas tan diversos y esenciales como son: la fidelidad antinatural en el matrimonio, la corrupción del clero, la libertad o el determinismo, la justicia arbitraria, las convenciones sociales opuestas al instinto, la miseria, las relaciones entre amo y sirviente, etc. En realidad, cada anécdota sirve para ilustrar un nuevo tema con el fin de enfatizar y aclarar el sentido propuesto. Esta manera de proceder se asemeja a la parábola que aparece como procedimiento básico en la Biblia. En las dos obras se puede decir que la verdad no reside en la imagen ficticia que es la parábola sino en la estructura más profunda que el lector maduro debe empeñarse en descubrir.

Observar conjuntamente estas tres cronologías distintas no equivale a contemplar una simple síntesis de la obra. Aunque esto pudiera parecer un complemento fastidioso y poco útil para quienes conocen la novela, nos resulta indispensable

para sacar las siguientes conclusiones. Además, esta reconstrucción ayuda a borrar la sensación de innumerables episodios sueltos e independientes para evidenciar el hilo conductor.

IV.1.4 Interpretación de la cronología de Jacques

Sin lugar a dudas, la historia de Jacques es la más extensa. La frustración causada por la mordaza durante la infancia justifica su compulsión verbal. Su historia abarca toda su vida desde la infancia hasta el matrimonio. A través de acciones y tendencias, se logra establecer un retrato muy completo de su persona.

Este procedimiento corresponde a las exigencias de Jacques quien prefiere el relato viviente de los hechos a los retratos estáticos.

Congruente, fiel a sí mismo, Jacques, con sus pequeñas debilidades como todo ser humano, termina su propia historia -- tal como la inició. En vez de seguir la tendencia de su abuelo a callar, se desata hablando; al negar la obediencia y la ayuda tradicional a su padre, se une al ejército y luego a varios -- años; goza los placeres que la vida le depara cada vez que éstos se presentan. El tiempo para Jacques tiene un curso normal que le asignó la naturaleza.

Así, lejos de asemejarse a un autómatas y convencido de que no dispone de su destino como quiere, es activo en la medida en que vive intensamente cada momento. Al preguntarle el -- amo si cree en el más allá, contesta:

"Je n'y crois ni décrois, je n'y pense pas. -
Je jouis de mon mieux de celle (la vie) qui-
nous a été accordée en avancement d'hoirie.-
(57)

Por eso, Jacques no ve la necesidad de apresurarse ya- que otorga el mismo valor a cada instante de su vida. Si la -- historia de Jacques es larga tanto desde el punto de vista de -- la diégesis como del discurso, es también porque contiene mu- -- chas enseñanzas y múltiples conocimientos que van comprobando -- a lo largo de toda la novela su postura determinista. Así, -- Jacques restituye al tiempo su verdadera dimensión. El pasar -- de cada minuto se vuelve tanpreciado que, precisamente, uno se olvida de su ineludible flujo.

IV.1.5. Interpretación de la cronología del amo

Quién adquirió la manía de mirar su reloj no es el que vive intensamente, sino el que se aburre mientras afirma, paradójicamente, ser libre y disponer de su tiempo tal como le pare

(57) D. Diderot. op. cit., p. 220.

ce. Las vivencias del amo se reducen a unas cuantas experien--
cias llenas de desgracia que lo muestran víctima de los hombres
y de las mujeres de su misma clase.

¿Qué hace entonces el amo de este tiempo del que dice--
disponer tan libremente? En una palabra, nada. La ceguera con
la que camina por la vida le impide adquirir todo conocimiento.
Pasivo, ingenuo, poco perspicaz, malgasta esta supuesta liber--
tad de la que se enorgullece. La postura de los dos protagonis--
tas podría representarse de la manera siguiente:

- Jacques: fatalista y activo ... existe.
- El amo: "libre" y pasivo ... sufre.

Estas dos posiciones antagónicas se oponen y se comple--
mentan al mismo tiempo, ya que pueden interpretarse como las --
dos caras de un mismo ser humano complejo por naturaleza. En --
una carta a Mme de Meaux, Diderot se quejaba:

"J'enrage d'être empêtré d'une diable de phi--
losophie que mon esprit ne peut s'empêcher --
d'approuver et mon coeur de démentir." (58)

Simple y sencillamente, el amo vive a costa de su ser--

(58) C. Guyot. "L'Homme du dialogue" in Europe 405-406,
p. 154.

vidor. En cuanto éste desaparece, el amo se queda dormido, sin vida. Si Jacques padece de un dolor de garganta tal que lo deja casi mudo, el amo se desespera. Jacques le da vida al borrar para él este paso del tiempo. Existir significa olvidarse del tiempo al igual que el lector cuando tiene entre las manos una buena novela.

Por eso, las precisiones cronológicas precisas no son necesarias para que una novela sea considerada realista. No hacen falta para existir ni para aprender, al contrario. Al confrontar la historia de Jacques con la de los dos personajes reunidos, uno se da cuenta de que siguen un camino parecido. Las etapas de Jacques a través de los años se calcan sobre las etapas de su viaje con el amo que van de lo primitivo hasta la época contemporánea. De esta manera, el presente, que corresponde en la novela a la primera mitad del siglo XVIII aproximadamente, no hace más que confirmar el pasado y negar esta impresión de progreso que tiene el hombre. La decadencia, con sus múltiples facetas, aparece irremediamente: la codicia humana, la corrupción, la ignorancia, la contradicción perniciosa entre las leyes, el desconocimiento de la misma naturaleza humana - ilustran esta época de crisis en la que el hombre emprende una búsqueda desesperada de posibles valores tanto antiguos como nuevos. En esto consiste aparentemente el mejor uso que el hombre puede hacer del tiempo. Además, no debería olvidarse de su posición dentro de esta inmensidad cósmica. Al igual que Micro,

megas relativizó la concepción humana del mundo y del ser humano, Jacques le Fataliste relativiza el concepto del tiempo. Al hombre se le olvida que el tiempo pasa sólo en relación con su propia existencia pero, cuando muere, el tiempo perdura, sigue su curso, tan inmortal como el universo. Como "animalcule" que es y que será, siempre necesitará tener conciencia de su pequeñez y de su verdadero valor dentro del universo y del tiempo -- que se le escapan inexorablemente.

Más allá de la diminuta proporción humana existe la inmensidad totalmente desconocida. Consciente de esta realidad - cruel pero evidente, Jacques opta por la actitud más sensata: - disfrutar de la vida como ser humano y relativo que es y será - siempre. Así es como determinismo y epicurismo conviven de buen grado.

IV.2. EL TIEMPO DEL DISCURSO

Como lo acabamos de ver, la historia que, en un primer momento, parece imposible de reconstruir, aparece luego clara y coherentemente estructurada. ¿De dónde viene entonces esta sensación de laberinto que tenemos al leer la novela? Una de las principales causas reside seguramente en las múltiples intervenciones del narrador que alcanzan el número impresionante de cuarenta. Sin estar repartidas de manera regular, son suficientes para darnos la idea de una presencia constante del narrador que se rehusa a desaparecer detrás de la ficción novelesca.

Muy significativo es el inicio de la novela como ya se dijo. Las primeras líneas no pertenecen al tiempo de la historia sino que son las primeras réplicas entre el narrador y su narratario ansioso de poseer unos cuantos detalles "realistas" que se le niega. Desde el principio queda claro quién es el verdadero manejador del relato. El hecho de que sea la primera voz en escucharse no deja la menor duda sobre su omnipotencia. Las numerosas interrupciones del relato en los momentos más patéticos e interesantes no hacen sino confirmar este poder indiscutible.

Es evidente entonces que el narrador se negó a seguir los pasos acostumbrados pero nos queda por aclarar cual era su objetivo.

IV.2.1. El Orden

Para poder comparar la sucesividad de los dos tiempos, es necesario establecer un punto 0 en el que coincidan. En el caso de Jacques le Fataliste, este momento 0 corresponde al principio del diálogo entre Jacques y su amo que comparten ya el mismo camino. La historia empieza in medias res puesto que el narrador se niega a cualquier información introductora. Claro está que las analepsis posteriores ayudan al lector para alcanzar una comprensión adecuada de la novela.

Las introducciones, tales como la ubicación en el tiempo y en el espacio o la descripción de los personajes, suelen retardar el momento de la acción y aminorar el ritmo del relato. Pero, por otro lado, facilitan el condicionamiento del lector que se prepara poco a poco a la recepción del texto. En nuestro caso, se entra en el meollo, diríamos, sin rodeos. Eso exige del lector un esfuerzo para entender rápidamente y sin previo aviso el tema esencial de la novela que constituye el de terminismo.

+ LAS ANALEPSIS

Por analepsis, se entiende toda anacronía que remite al pasado en relación con este momento O. De ahí que la historia particular de Jacques, así como la del amo constituyen dos analepsis externas ya que se desarrollan por completo antes del encuentro de los dos protagonistas. Ahora bien, si se pueden definir como externas en relación con el tiempo de la historia, tienden a ser mixtas puesto que las vivencias de cada uno de los personajes tienen repercusiones sobre su comportamiento durante el viaje. Como se dijo antes, los dos personajes no cambian a lo largo del viaje. Fieles a sus respectivas posturas, los dos no hacen más que intercambiar sus propias ideas mientras que su comportamiento "presente" confirma sus actitudes pa sadas. Podríamos decir entonces que las analepsis sustentan, - explicitan el por qué de las acciones presentes.

La bala recibida en la rodilla es causa de la desgracia física de Jacques que cojea pero, también, de su felicidad con Denise. El capitán cuyas anécdotas son más fantásticas - unas que otras, justifica su presencia en la obra por dos razones esenciales: primero, fue el maestro en filosofía de Jacques quien se empeña en divulgar su doctrina; segundo, sirve al objetivo teórico de la novela al ilustrar la falsedad de una ficción aun cuando el narrador insiste en su veracidad. La exagrefación del comportamiento del capitán ejemplifica a su vez el anacronismo de ciertas vidas como puede ser la de un filósofo que nadie entiende en su época.

La ingenuidad del amo durante sus aventuras con Saint-Quin y Agathe explica su cándida terquedad al rechazar la evidencia de los hechos. Jacques tendrá que provocar un accidente, la caída del caballo, para que su amo se de cuenta de que, en la vida, uno padece lo que piensa haber decidido conscientemente.

El episodio que da la clave del orden del texto discursivo es, acaso, el más sencillo. Puesto que pertenece al verdugo, es totalmente lógico (dentro de la ficción) que el caballo tenga afición por los lugares siniestros tales como las horcas-patibularias. Pero, al ignorar quién es su dueño, Jacques presiente toda clase de desgracias mientras que su amo encuentra - divertido invitarle a una confesión antes de que sea demasiado

tarde. Por ignorar las causas de los eventos que vive, el hombre incurre en toda una serie de especulaciones absurdas.

Más que a una cronología que no es el orden natural -- del pensamiento, el relato es, sometido a un orden "cronológico" es decir que la causalidad rige el tiempo del discurso:

"J'ai toujours été une cause une, je n'ai - -
 jamais eu qu'un effet à produire, ma durée - -
 n'est donc qu'une suite d'effets nécessai- -
 res". (59)

Esta reflexión que Jacques hace a propósito de su propia existencia, se puede aplicar a la estructura de la novela - en la que todas las analepsis son necesarias y suficientes para probar prácticamente la validez de una tesis sostenida teóricamente.

M. Le Pelletier, cuya presencia en la novela podría parecer inútil a primera vista, demuestra que su actitud cristiana y humilde -ofrece la segunda mejilla al recibir una bofetada lugar a juicios muy controvertidos. Unos lo admiran como -- cristiano ejemplar mientras que otros como el capitán, ven un - cobarde carente de todo sentido del honor.

Lejos de existir una sola verdad para todos, cada ser-

(59) D. Diderot. op. cit., p. 113.

humano posee la suya propia. Al final de la novela, cada lector está igualmente capacitado para elaborar la interpretación que quiera y contestar doblemente a las primeras preguntas. -- Puede atribuir a cada pregunta una respuesta ficticia y una respuesta verdadera conservando así la polisemia constante de la novela.

- "Comment s'étaient-ils rencontrés?" (60)

Hace aproximadamente diez años que Mlle Isselin, amante del amo, aceptó dejar a Jacques para que se fuera con éste. Su encuentro no se debía al azar como ninguna otra cosa que ocurre en la vida. El principio de causalidad rige tanto la existencia de los dos personajes como la estructura de la misma novela.

- "Comment s'appelaient-ils?" (61)

El nombre de Jacques conlleva una connotación peyorativa desde finales del siglo XIV, período de las revueltas campesinas. El mismo personaje brilla por su anticonformismo sistemático. En cuanto al "amo", recordamos la polémica que surge a

(60) D. Diderot. op. cit., p. 13

(61) D. Diderot. op. cit., p. 13

este respecto: El amo posee solamente el título mientras que Jacques detenta el poder; lo que lo lleva a la conclusión siguiente:

"Jacques mène son maître".

- "D'où venaient-ils? ... Où allaient-ils?" (62)

Si logramos deducir que venían del oeste para dirigirse hacia el este, resulta mucho más relevante conocer su pasado respectivo, la progresión de sus ideas que van buscando un sentido a la vida.

Estas preguntas sirven de guía al lector para que vaya investigando él mismo las respuestas durante su lectura. De las posibles contestaciones que se proporcionaron resulta evidente que lo más importante no reside en la ficción ni en el detalle realista sino en la capacidad del lector para sacar sus propias deducciones, para leer entre líneas, para descifrar parábolas.

La analepsis explica, justifica lo que parece en un primer momento, inverosímil e incomprensible. Ordena lo que

(62) D. Diderot. op. cit., p. 13.

aparece revuelto y confuso por la simple falta de conocimiento de las causas. La función de la sucesión analéptica refleja lo que debería ser el andar del pensamiento, de la reflexión humana. Lejos de estar capacitado para juzgar de los hechos en el mismo momento en que ocurren, el hombre tiende sin embargo a enjuiciar.

La digresión del narrador al final de la anécdota de Mme de la Pommeraye ejemplifica esta necesidad de tener cuidado. Jacques y el amo la condenaron, viendo en ella al mismo diablo, pero el narrador interviene para defenderla. Su apología se basa en un mayor conocimiento del caso y en el razonamiento que rechaza toda opinión apresurada y apasionada.

De igual manera, si el lector quiere llegar a un entendimiento adecuado de la novela, no debe dejar ningún detalle -- que se le proporcione. Imitando el paso del narrador, va a recoger cada información con el fin de restablecer la cronología de los hechos, siguiendo así al consejo de Mlle de L'Espinasse:

"En vérité, il faut être bien circonspect --
sur ce qu'on assure et sur ce qu'on nie." --
(63)

+ LAS PROLEPSIS

Mientras que las analepsis narran eventos anteriores - al momento de la historia que se está leyendo, la prolepsis - cuenta hechos que ocurrirán después de este mismo momento. La prolepsis anticipa entonces en el transcurrir cronológico de -- los hechos.

Resulta interesante constatar que Jacques es quien más maneja este procedimiento discursivo que ilustra su capacidad - para adivinar. Como le dice su amo, hubiera sido un buen agure ro. Este poder de adivinación se llamaría, para otros, intui-- ción o, simplemente, sagacidad. Atento a sacar provecho de toda experiencia, conociéndose a sí mismo con el fin de satisfa-- cer sus propios deseos, desarrolló una perspicacia que, a los - ojos de su ingenuo e ignorante amo, se asemeja a un poder divi-- no o diabólico.

Todos hemos experimentado alguna vez este sexto senti-- do que no deja de sorprendernos ya que toca esferas desconoci-- das para nosotros. Jacques presiente, por ejemplo, que el re-- loj ofrecido por el vendedor ambulante es de su amo; también in tuye que podría morir ahorcado a causa de la cobardía de otro. -- La tercera versión propuesta como desenlace comprueba la verdad de este presentimiento.

Existe en la novela una prolepsis muy explícita que no deja de sorprender al lector:

"Il était donc écrit là-haut qu'en un même -
jour je serais appréhendé comme voleur de --
grand chemin, sur le point d'être conduit en
prison, et accusé d'avoir séduit une fille."
(64)

El lector se queda atónito frente a tal procedimiento. - La construcción en abismo deja en general una cierta confusión - acerca del porvenir; lo menciona pero de manera velada dejando - el suspenso intacto. En cambio, esta prolepsis lo revela todo. ¿Por qué? ¿Acaso será para recordar al lector la omnipotencia - del narrador omnisciente que puede acabar, cada vez que lo de- - sea, con la ilusión al narrar en cuatro líneas lo que, luego, desarrollará en varias páginas?

Un caso semejante y a la vez contrario es la introduc- ción al relato de la venganza de Mme de La Pommeraye:

"Elle s'est vengée, elle s'est cruellement -
vengée, sa vengeance a éclaté et n'a corrigé
personne; nous n'en avons pas été depuis - -
moins vilainement séduites et trompées." - -
(65)

(64) D. Diderot. Jacques le Fataliste, p. 39

(65) D. Diderot. op. cit., p. 142.

Aparte de dejar el suspenso íntegro, esta prolepsis emite un juicio anticipado falso puesto que el Marqués des Arcis no sufrió como Mme de La Pommeraye lo hubiera deseado. Encuentra la felicidad mientras que la mujer vengativa se queda frustrada e insatisfecha al no sacar ningún provecho de su venganza.

El hecho de que la novela carezca casi por completo de prolepsis se explica por lo siguiente. El amo, al contar sus desdichados amores, se enoja con Jacques porque siempre quiere adivinar:

"Tu vas anticipant sur le raconteur, et tu -
lui ôtes le plaisir qu'il s'est promis de ta
surprise..." (66)

Uno de los mayores placeres de todo emisor consiste en alargar lo más posible el suspenso para acrecentar el interés de su receptor. ¿No es éste el motivo por el cual se hace una primera alusión a los amores de Jacques al principio de la novela, una segunda como a la mitad y, finalmente, la revelación -- hasta el final? "Los amores de Jacques", leitmotiv de la novela, se asemejan a la zanahoria que cuelga a cinco centímetros de la nariz del asno para hacerlo avanzar. Pero, en realidad,

(66) D. Diderot. op. cit., p. 273

el lector no se siente defraudado puesto que se encuentra con unas anécdotas mucho más escabrosas que la decente relación con Denise: Justine, Suzon, Marguerite son todas dignas descendientes de la tradición rebelaisiana.

+ LAS SILEPSIS

Por silepsis, se entiende el relato único de hechos que se repiten varias veces como si fueran una costumbre como la del amo cuando ve su reloj o saca su tabaquera. Por esta definición, la silepsis no pertenece a ningún momento exacto. Es más bien una especie de generalización atemporal.

Son muchos los temas tratados por los dos viajeros o por el narrador como se verá en el siguiente capítulo. De orden literario, filosófico, político, religioso, moral, todos destacan por su validez hasta nuestros días. Unas cuantas citas bastarán para comprobar lo anteriormente dicho:

Jacques: "On ne fait jamais tant d'enfants - que dans les temps de misère." (67)

El amo: "Tous les jours on couche avec des femmes qu'on n'aime pas et l'on ne couche pas avec des femmes qu'on aime." (68)

(67) D. Diderot, op. cit., p. 33

(68) D. Diderot, op. cit., p. 46

Jacques: "Mon maître, on ne sait de quoi se réjouir ni de quoi s'affliger dans la vie." (69)

Jacques: "C'est l'usage des pères, lorsque leurs enfants partent pour la capitale, de leur faire un petit sermon..." (70)

Des Arcis: "Il vient un temps où presque - - toutes les jeunes filles et tous les jeunes garçons tombent dans la mélancolie..." (71)

A parte de concederle un valor atemporal al texto, estas reflexiones explican acaso, entre otras razones, el porqué de la modernidad de Jacques le Fataliste y del interés creciente que provoca en los críticos.

+ LAS INTERRUPCIONES

La característica más original del tiempo discursivo - consiste, sin lugar a dudas, en estas múltiples intervenciones del narrador que el lector siente como interrupciones bastante inoportunas a la primera lectura.

Pero, poco a poco, el lector va descubriendo su función al ver su estrecha relación con el contexto:

(69) D. Diderot. op. cit., p. 99

(70) D. Diderot. op. cit., p. 261.

(71) D. Diderot. op. cit., p. 204.

"La digression, loi du texte diderotien, ne doit donc plus être conçue négativement comme un détour bavard et inutile, un manque de cohérence, mais comprise comme s'insérant nécessairement dans le déroulement du texte. ... La digression, comme expression, n'est donc pas régression, mais ingression, avancée légitime, révélatrice de relations jusque-là inouïes." (72)

Al rechazar el eje sincrónico, el relato se adapta al ir y venir del pensamiento humano en el que el encadenamiento de ideas no resulta siempre evidente a primera vista puesto que es el producto de una voluntad consciente, por un lado, y por otro lado de un impulso inconsciente. Lo que desorienta al lector es precisamente esta necesidad de encontrar la unión entre los diversos episodios al igual que la causa de cada interrupción.

Esta manera de proceder corresponde también a la afición de Diderot por el diálogo. Les Bijoux indiscrets, Le Neveu de Rameau, La Religieuse como pseudo-memorias, las cartas a Sophie Volland demuestran esa predilección:

"Il semble que pour apercevoir les différentes facettes d'une question, Diderot ait besoin de l'affrontement d'arguments antagonistes et que sa vérité ne puisse se faire jour qu'au -

(72) E.-E. Schmitt. "L'ordre du désordre" in Europe 661, p. 39

travers d'une démarche sinueuse, d'une subtile dialectique qui lui fait adopter successivement des points de vue contradictoires, - - avant d'aboutir à un doute raisonné et profond". (73)

Este procedimiento dialéctico tenía también la ventaja de confrontar varias opiniones al mismo tiempo y de remediar, - así fuera parcialmente, esta carencia de simultaneidad de la escritura, de la forma literaria. Las digresiones causadas por - asociaciones de ideas, la conversación entre "Je" y "Vous", entre Jacques y el amo, el uso del estilo directo hacen de esta - novela un microcosmos en la que el papel del lector es semejante al que tiene todo ser humano en la vida:

"On passe les trois quarts de sa vie à vouloir sans faire et à faire sans vouloir." -- (74)

La novela prueba al lector que no es dueño del orden novelesco. Se debe someter a los caprichos de los personajes - manejados, ellos mismos, por el narrador. Está obligado a una - lectura lineal del texto a causa de las digresiones y analepsis. En el caso contrario, tendría que marcar previamente el principio y el final de cada episodio. Esta falta de libertad que --

(73) J. Smietanski. op. cit., p. 142

(74) D. Diderot. op. cit., p. 296

ilustra, en cierta manera, la falacia del libre albedrío del -- amo, se ve compensada aparentemente por las elecciones que el -- narrador ofrece de vez en cuando a su narratario. Este puede -- escoger entre las tres versiones propuestas como desenlace pero resulta evidente que sólo la última constituye una verdadera -- conclusión. De todos modos, el juicio del lector está cuidado- samente manipulado.

Así, lejos de llevar a una solución como el diálogo so- crático, la reflexión dialéctica de Diderot conduce a la duda - sistemática. Paradójicamente, si Diderot rechazó todo sistema- y no elaboró ninguna doctrina, llegó sin embargo a una certeza- que consistía en esa duda, en esa ausencia de respuesta única y definitiva. Jacques le Fataliste, obra de madurez, confirma es- ta posición filosófica.

IV.2.2. La Duración

Si un relato puede carecer de anacronías y seguir, pa- so a paso, el desarrollo cronológico de los hechos, es, en cam- bio, totalmente imposible que falte de anisocronías o "efectos- de ritmo", como ya lo vimos.

+ LAS PAUSAS

Desde el punto de vista estructural, sí existen las -

pausas en la novela puesto que las digresiones no hacen avanzar la historia. Pero podríamos objetar que, al mismo tiempo, no proporcionan ningún descanso al lector que se ve obligado a encontrarles su función particular dentro del contexto.

La descripción, considerada como una pausa, se opone al diálogo en la medida que suspende la trama. Por su estatismo, carece de vida y de movimiento; eso explica su escasez en la novela. Sin embargo, vale la pena mencionar precisamente la relevancia de lo que puede ser una descripción "viviente":

"C'était une femme grande et replète, ingambe, de bonne mine, pleine d'embompoint, la bouche un peu grande, mais de belles dents, des joues larges, des yeux à fleur de tête, le front carré, la plus belle peau, la physionomie ouverte, vive et gaie, une poitrine à s'y rouler pendant deux jours, les bras un peu forts, mais les mains superbes, des mains à peindre ou à modeler..." (75)

Y como si fuera poco todavía, constatamos inmediatamente el efecto de todos estos encantos sobre Jacques que abraza a su anfitriona amorosamente. Este retrato muy pintoresco ilustra lo que se llamó el realismo sugestivo de Diderot. No se trata de describir fríamente la realidad sino de escoger subjetivamente los detalles más pertinentes para que el lector llegue

(75) D. Diderot. op. cit., p. 139

a representarse mentalmente a la persona descrita o el lugar como si estuviera frente a una pintura.

A este retrato placentero se opone un retrato moral de lo más aburrido y que, por eso mismo, alcanzó su objetivo igual que el precedente. Si la descripción tan acertada de la mesonera logró convencernos de su irresistible atractivo, la pintura del amo consigue desvanecer todo interés que hubieramos tenido en conocerlo más a fondo:

"Il a peu d'idées dans la tête...il a des --
yeux comme vous et moi; mais on ne sait la --
plupart du temps s'il regarde. Il ne dort --
pas, il ne veille pas non plus; il se laisse
exister... L'automate allait devant lui...."
(76)

Después de una página de este estilo tan fastidioso, estamos convencidos de que todo el interés de la novela reside en la persona de Jacques a quien nos urge alcanzar de nuevo. A nivel estructural, esta página ilustra la unión perfecta de la forma y del contenido que se juntan en un mismo esfuerzo para alcanzar mejor su objetivo común. Revela a su vez la gran maestría del escritor en materia literaria.

(76) D. Diderot. op. cit., p. 38

+ LAS ESCENAS

Sin llegar a una isocronía perfecta, la escena tiende a establecer una equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Como ya lo dijimos, ésta es la forma discursiva más frecuente en la novela. Por su mayor apego a la mimesis, le confiere dinamismo al relato. En efecto, el relato mimético, que imita los actos de lenguaje, evita la distancia que implica un relato diegético puesto que carece de toda intervención indirecta. No existe solamente en el relato primero -- que sería el diálogo entre Jacques y su amo sino, también, en el relato segundo como puede serlo el episodio de Mme de La Pommeraye a cargo de la mesonera. En este último caso, no se emplea el discurso indirecto en el que el narrador nunca desaparece detrás de los personajes en tercera persona. Se prefiere el estilo indirecto libre en el que, después de una introducción mínima del narrador, aparecen los protagonistas dialogando entre sí como si estuvieran viviendo la escena en el mismo momento de relatarla.

Esta uniformidad en la forma discursiva adoptada participa de la unidad de la obra:

"...merced a que los narradores dicen sus diálogos en el diálogo (diálogos dispuestos en otros diálogos) la novela como totalidad no es más que una gran, ruidosa conversación."
(77)

(77) M. Kundera. "Las posibilidades del juego" in Novedades 144, p. 6.

El diálogo entre los personajes se ve en efecto interrumpido por otro diálogo: el del narrador con su narratorio. - Pasa lo mismo en la realidad cuando narramos algo a un interlocutor interesado y activo que se empeña en aclarar cualquier duda, en comentar su propia opinión acerca de los hechos relatados. Lejos de constituir un procedimiento literario puramente artificial, esta forma dialéctica se basa en la misma realidad humana:

"Le dialogue... qui permet le bavardage, la digression, la précision et l'humour, est la forme la plus usitée de Diderot... Ainsi, le dynamisme doit-il toujours l'emporter sur le statique, l'improvisé sur le prévu, l'événement sur l'habitude, la nature sur le discours. Tout désordre est donc relatif à une conception de l'ordre, elle-même relative... Seule adéquate, une poétique de la nature, - bavarde, bouillonne, délirante, nous ouvre - une fenêtre sur la nature." (78)

+ LAS ELIPSIS

En Jacques le Fataliste, la elipsis cumple sobre toda una función estética. El narrador la usa a su antojo para rechazar la ficción fácil que acostumbran manejar los cuentistas. También la emplea cuando considera que la narración de unos detalles determinados sale sobrando:

(78) E-E. Schmitt. op. cit., p. 41.

"Je vous fais grâce de toutes ces choses que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société." (79)

¿Una forma de la elipsis sería acaso cuando otorga a su lector ficticio el poder de elegir entre opciones que conciernen detalles totalmente fútiles como saber si Jacques durmió sobre sillas o en el suelo?

Al reconstruir las diferentes historias, nos damos cuenta de la ausencia total de elipsis significativas que impedirían el entendimiento del relato. En efecto, el ignorar lo que pasó entre el encuentro de los dos personajes situado aproximadamente en 1755 y el momento del viaje no afecta en nada la comprensión del texto.

Al nivel de la ficción, la novela ofrece una conclusión. Jacques, como ya lo vimos, se casa con Denise, tiene hijos a los que educa según la doctrina de Spinoza. A nivel de la verdad, las preguntas introductorias carecen completamente de respuesta. Ya que el origen y el destino del ser humano pertenecen al dominio metafísico, la razón, fundamento básico del pensamiento de Diderot, se ve incapacitada para proporcionar una contestación satisfactoria. Esta ausencia de conclusión se

(79) D. Diderot. op. cit., p. 28

asemeja a una elipsis semántica esencial en la novela. Ilustra de nuevo la duda metódica y definitiva de la que ya se habló. Por otra parte comprueba esta opinión tan acertada de Assézat:

"Ce n'était pas sans motifs que ses contemporains appelaient Diderot le philosophe; il n'est pas une de ses pages où l'on ne retrouve l'inspiration du penseur qui ramène tout à un but unique: le progrès de l'esprit humain par la discussion des seules questions vraiment intéressantes: l'homme, sa nature, ses droits et ses devoirs." (80)

A la vez que justifica la inserción de Jacques le Fataliste dentro de las obras filosóficas:

"Par définition, une oeuvre philosophique -- est inachevée, ouverte, désignant l'infini-en-deçà et au-delà d'elle-même." (81)

+ LOS SUMARIOS

El sumario que reduce el tiempo de la historia al resumirla cumple una función similar a la de la escena. En efecto, las oraciones breves, concisas, llenas de verbos de acción se asemejan al estilo oral, como si la historia fuera contada-

(80) D. Diderot. Oeuvres complètes, "Introducción" de Assézat, p. 130.

(81) E-E. Schmitt. op. cit., p. 40.

en voz alta o que presenciáramos los diálogos. El vocabulario sencillo, al alcance de todos impide cualquier obstáculo en la recepción simultánea del enunciado. Siempre se eluden los detalles inoportunos para llegar más rápidamente a los hechos. - Gracias a esto se sustenta la comparación ya hecha con el estilo cinematográfico:

"Jacques se frotta les yeux, bâilla à plusieurs reprises, étendit ses bras, s'habilla -- sans se presser, repoussa le lit, sortit de la chambre, descendit, alla à l'écurie, sella et brida les chevaux..." (82)

Es absolutamente factible reproducir este episodio en una pantalla de cine. En una sucesión tan viva de movimientos sentimos que presenciamos el despertar de Jacques y sus primeros quehaceres cotidianos. Ningún adjetivo, ningún adverbio - entorpece el texto. Estos detalles aparecen como necesarios y suficientes a la verosimilitud del relato. Rechazando el lado extraordinario, maravilloso de algunos cuentos, la novela - se limita en este caso a la banalidad de lo cotidiano. Por esta característica, algunos novelistas vieron en ella los primeros rasgos de la anti-novela. El sumario proporciona entonces los elementos para motivar la imaginación del lector y aproximarse a esa simultaneidad que, en la vida, nos permite alcanzar el ejercicio de nuestros distintos sentidos.

(82) D. Diderot. op. cit., p. 22.

IV.2.3. La frecuencia.

La frecuencia narrativa se refiere a repeticiones que ocurren en el discurso, en la diégesis o historia, o en los -- dos al mismo tiempo. Como lo señala G. Genette, nunca se repi te el mismo hecho de una manera totalmente idéntica por lo que hablar de repetición implica hacer abstracción de las diferen- cias. (83)

+ EL RELATO SINGULATIVO

En su mayor parte, la novela se presenta como un rela to singulativo ya que cuenta una vez lo que ocurrió una sola - vez en la historia. Esta característica viene además sosteni- da por la mania de Jacques de nunca repetir dos veces lo mismo puesto que, al igual que su abuelo, piensa que:

..."les rediseurs sont des sots qui prennent- ceux qui les écoutent pour des sots." (84)

Esta certidumbre lo llevó a dudar de la seriedad de -

(83) G. Genette. op. cit., "...on nommera ici événements iden- tiques", ou 'récurrence du même événement' une série de- plusieurs événements semblables et considérés dans leur seule ressemblance", p. 145.

(84) D. Diderot. op. cit., p. 135.

la Biblia dadas las múltiples repeticiones poco dignas del Espí-
ritu Santo. Al igual que las descripciones, las repeticiones -
tienden también a reducir el ritmo, lo que iría lógicamente en-
contra de las tendencias de la novela previamente estudiadas.

+ EL RELATO ITERATIVO

El contar una sola vez lo que ocurría como una costum-
bre corresponde a las respectivas manías de los protagonistas. -
Sabemos ya que el amo se entretenía con vaciar su tabaquera, --
ver su reloj e interrogar a su servidor:

"...il ne savait que devenir sans sa montre, -
sans sa tabatière et sans Jacques: c'étaient
les trois grandes ressources de sa vie qui se
passait à prendre du tabac, à regarder l'heu-
re qu'il était, à questionner Jacques, et c'e-
la dans toutes les combinaisons." (85)

En cuanto a Jacques, sabemos casi al final de la nove-
la que su manía consistía en la compañía de una cantinflora lle-
na de vino:

"J'ai oublié de vous dire, lecteur, que Jac--
ques n'allait jamais sans une gourde pleine-
du meilleur." (86)

(85) D. Diderot. op. cit., p. 38.

(86) D. Diderot. op. cit., p. 249.

El vino, como diría en otros tiempos Rabelais, es una fuente de inspiración. Este detalle refuerza la imagen epicúrea y simpática que ya teníamos de Jacques. El relato iterativo, basado en la síntesis de costumbres, no puede ser fundamental en Jacques le Fataliste ya que se proyecta eludir toda monotonía y aburrimiento. Esto exige, al contrario, cambios constantes, descubrimientos sucesivos paralelos a este andar de los viajeros a través de distintas etapas históricas y filológicas.

+ EL RELATO REPETITIVO

Es cierto que la novela no carece por completo de repeticiones que podríamos llamar estructurales. Las cuarenta interrupciones del narrador son un ejemplo. Por su misma frecuencia, nos hacen sentir marionetas manipuladas de la misma manera que el ser humano entre las manos del destino o que el amo, títere de Jacques. La novela, una vez más, resulta ser la ilustración convincente de un realismo que pretende revelar de una manera concreta lo que la misma realidad oculta.

CAPITULO V

EL NARRADOR

Gran parte de la complejidad de Jacques le fataliste reside en la alternancia narrativa de varios narradores, en la inserción de diálogos dentro de otros diálogos, en los múltiples ejes paradigmáticos que cortan el hilo sintagmático.

El análisis del modo, en primer lugar, permitirá clasificar estos emisores en relación con el relato diegético que constituye el viaje de Jaques con su amo. El estudio de la voz, en segundo lugar, determinará la posición de cada narrador frente a su propio relato.

V.1. EL MODO

Puesto que, por definición, un relato narra hechos, su modo debería ser el afirmativo. Sin embargo, la distancia del narrador en relación con su enunciado al igual que su focalización desde dentro o desde fuera del relato, regulan el modo.

V.1.1. La distancia.

En la época de Platón y Aristóteles surgió la distinción entre dos tipos de relato en cuanto a la distancia observada por el narrador:

- En el relato "puro", según Platón, o diegético, el narrador no trata de esconderse haciendo creer que alguien habla por él. Se hace responsable de su enunciado emitiéndolo, por lo tanto, en estilo indirecto.

- En el relato mimético, defendido por Aristóteles, se busca, al contrario, imitar la conversación o el curso del pensamiento humano. El narrador pone su propio enunciado en boca de otro que puede ser, a su vez, personaje de la historia contada o no. El estilo es más bien el directo cuya forma predilecta consiste en el diálogo. Trata de reunir todos los "efectos de lo real" como los llama R. Barthes con tal de alcanzar una plena ilusión de realidad. Al mismo tiempo que finge mostrar una realidad "objetiva", el narrador finge callar. Ya que se refiere únicamente la información, el papel del narrador omisiente, que se identifica en este segundo caso con el autor implícito, se encuentra minimizado.

En el caso de Jacques le Fataliste, novela experimental fiel a su complejidad paradójica, están reunidos los dos tipos de relato:

- El diálogo entre "Je", narrador, y "Vous", narratorio, es mimético en la medida en que su única forma es el diálogo. Los dos protagonistas nunca serán introducidos en la novela por otro personaje. El estilo directo es el único que permi

te su intercambio.

- El relato en primer grado, el viaje de Jacques y -- del amo es diegético ya que, a pesar de usar el diálogo como -- forma discursiva, viene relatado por un narrador omnisciente -- usando así la tercera persona.

- El relato en segundo grado viene constituido por va- rios episodios: Jacques narra sus experiencias, el amo hace lo mismo, Jacques cuenta la historia de su capitán, la mesonera se encarga de relatar la venganza de Mme de La Pommeraye, el Mar- qués des Arcis narra el caso Hudson, "Je" recuerda las anécdotas de Gousse, etc.

Todos estos relatos pertenecen al género diegético ya que cada narrador emite su enunciado usando el estilo indirecto.

En el primer caso como ya se dijo, la comunicación entre "Je" y "Vous" nunca adoptará otra forma que no sea el diálo- go. No tendremos ninguna descripción de los interlocutores, no habrá ningún discurso narrado o diferido acerca de ellos: su -- conversación se vive en presente sin una sola intervención por parte de otro narrador entre ellos. Este diálogo mimético cru- za las fronteras del espacio y del tiempo por estas caracterís- ticas. Sin quedarse dentro del mismo texto, tiende a estable- cer una relación con nosotros, los lectores.

El lector se enfrenta aquí con un nuevo ejemplo de deslizamiento inconsciente.

<u>Realidad</u>		<u>Ficción</u>	
Diderot	- Autor	Je	- Narrador
Nosotros	- Lectores	Vous	- Narratorio o lector fic- ticio a quien el mismo na- rrador llama- "lector".

La presencia del término "lector" tanto en la ficción- como en la realidad al igual que el diálogo constante entre el narrador y el lector ficticio, hacen que los dos campos tienden a confundirse. El lector termina por sentirse personalmente involucrado como parte integrante del proceso literario.

A pesar de que la mayor parte de los relatos corresponde al género diegético, no cabe duda que la predilección por la mimesis se deja sentir en toda la novela por la abundancia de diálogos. Lejos de estar desligados el uno del otro, estos dos modos narrativos se entrelazan constantemente, estableciendo estrechas relaciones entre sí. La primera página de la novela revela esta unión y hasta crea confusión. El lector tiene que addivinar quiénes son los respectivos emisores de las cinco preguntas y respuestas ya que ningún encabezado lo precisa. Curiosamente, vienen escritas en forma de discurso narrado, es decir, que constituyen un párrafo compacto mientras que la presenta-

ción tradicional de un diálogo requiere punto y aparte cada vez que ocurre un cambio de interlocutor.

En comparación, el diálogo que sigue entre Jacques y el amo respeta la presentación tradicional anteriormente mencionada. ¿Cómo interpretar esta primera presentación en forma de quiasmo?

	<u>Mímesis</u>	<u>Diégesis</u>
<u>Modo</u>	"Je" y "Vous"	Jacques y el amo
<u>Presentación</u>	Jacques y el amo	"Je" y "Vous"

Primero cabe aclarar una duda en cuanto a la personalidad de "Je" y de "Vous". Al evitar una distinción marcada entre los dos, quizá buscó el narrador establecer una equivalencia en la que los dos serían las dos caras de una misma persona: el narrador se haría a sí mismo las preguntas que atribuiría a su narratario. Es lo que pasa realmente en la novela puesto -- que el lector ficticio no es sino creación del mismo narrador -- de tal manera que el primero queda bajo la autoridad total del segundo sin tener ninguna autonomía. Con eso resulta evidente el poder absoluto del narrador tanto sobre el relato mimético -- como sobre el relato diegético.

V.1.2. La perspectiva o focalización.

Determinar las distintas perspectivas adoptadas en la novela equivale a preguntarse quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa, o bien, quién ve. -- (87). Conviene determinar si los acontecimientos se analizan desde dentro o desde fuera del mismo relato. Tomando en cuenta estas precisiones, distinguiremos tres categorías distintas de narrador al reunir las clasificaciones de Genette y de Pouillon.

I	II	III
.Relato no-focalizado o focalización cero.	.Focalización interna.	.Focalización externa.
.Narrador omnisciente.	.Visión restringida.	.Visión "objetiva"
.El narrador sabe más que el personaje.	.El narrador sabe tanto como el personaje.	.El narrador sabe menos que el personaje.
Relatos intradiegéticos		Relato extradiegético

Antes de atribuir un estatuto particular a cada uno de los narradores, conviene mencionar la distinción que O. Ducrot-

(87) G. Genette. op. cit., p. 204.

y T. Todorov hicieron entre el narrador y el autor implícito:

"Con gran frecuencia la imagen del narrador - está desdoblada: basta que el sujeto de la enunciaci3n sea a su vez enunciado para que surja tras 3l un nuevo sujeto de la enunciaci3n. En otros t3rminos: no bien el narrador est3 representado en el texto, debemos postular la existencia de un autor impl3cito en el texto, el que escribe y que en ning3ncaso debe confundirse con la persona del autor emp3rico: 3nicamente el primero est3 presente en el libro". (88)

Lo que nos lleva al siguiente esquema:

I	II	III
.Narrador:	.Autor impl3cito:	.Autor emp3rico:
"Je" en su di3logo con "Vous"	Organiza toda la novela.	Diderot, novelista, fil3sofo del siglo XVIII.

De esta manera, el narrador resulta personaje de una ficci3n elaborada por el autor impl3cito. M3s adelante se ver3 c3mo estos estatutos llegan a confundirse.

+ El narrador omnisciente.

(88) O. Ducrot y T. Todorov. Diccionario enciclop3dico de las ciencias del lenguaje. (p. 370).

La omniencia equivale al manejo completo y explícito del relato por el narrador. En varias ocasiones, el narrador hace alarde de sus facultades sin límite:

"Vous voyez, lecteur, que je suis en beau - -
chemin et qu'il ne tiendrait qu'à moi de - -
vous faire attendre un an, deux ans, trois-
ans, le récit des amours de Jacques en le sé-
parant de son maître et en leur faisant cou-
rir à chacun tous les hasards qu'il me plai-
rait". (89)

Sus múltiples interrupciones rompen la ilusión tan - -
anhelada por el narratorio, como ya se vió al igual que trans-
greden esta ley genérica que obliga el narrador de una novela -
realista a ocultarse. Como lo nota muy claramente Jean Catrys-
se, la presencia continua del narrador y del lector ficticio es-
totalmente incompatible con la visión "objetiva" que exige un -
relato realista en el que el narrador desaparece detrás de los-
hechos y de los personajes:

"La présence continuelle de l'auteur... est - -
incompatible avec l'attitude objective du con-
teur réaliste, qui se doit d'enregistrer et de
reproduire les faits avec la plus parfaite im-
partialité"., (90).

(89) D. Diderot. op. cit., p. 14.

(90) J. Catrysse. op. cit., p. 198.

El narrador de Jacques le Fataliste optó por una posición diametralmente opuesta. Al repetir incansablemente que su relato no es una novela sino una historia que se atiene a la -- verdad, desvía nuestro interés de la pura ficción hacia un nivel más profundo en el que reside precisamente el verdadero realismo del texto. La ficción que sí concede al lector gratos momentos de diversión como las aventuras amorosas de Jacques, deja -- sin embargo un lugar predominante a múltiples reflexiones de -- mucho interés. El narrador omnisciente no maneja sólo la ficción novelesca a su antojo sino que, en vez de plasmar la realidad, la sustituye por su propia cosmovisión, imponiéndola a -- su lector ficticio de una manera u otra. El mismo justifica esta deducción al invitar a su narratario a distinguir lo falso -- de lo verdadero:

"Je vous le répète donc pour ce moment et -- pour la suite, soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, -- le faux pour le vrai. Vous voilà bien averti et je m'en lave les mains". (91)

Esta incitación a la perspicacia nos recuerda la invitación de Rabelais "à sucer la moelle", a encontrar la verdad -- escondida detrás de las anécdotas jocosas.

(91) D. Diderot. op. cit., p. 79.

Como narrador omnisciente, "Je" ve a los personajes re-
presentados mentalmente. Describe la escena de la mesonera con-
tando a los dos viajeros el episodio de Mme de La Pommeraye; tam-
bién ve a Jacques con su dolor de garganta. Al pintar el cua-
dro del accidente de Hudson bien acompañado, Jacques recibe la
felicitación del amo:

"...ta composition est bien ordonné, riche -
plaisante, variée et pleine de mouvement". (92)

Tenemos aquí reunidas las principales características-
que serían las de un buen cuadro pero también las de un buen --
texto que pretendiera conmover y convencer a su lector no sólo-
por el poder persuasivo de las palabras sino por las imágenes -
que sugeriría. La capacidad de representarse visualmente una -
escena escrita contribuye seguramente a la verosimilitud de --
ésta.

Ahora bien, si el viaje de Jacques y del Amo constitu-
ye el relato diegético de la novela, los comentarios a cargo de
"Je" acerca de este viaje pertenecen a lo que Genette llama el-
nivel "metadiegético":

(92) D. Diderot. op. cit., p. 219

"Nous définirons cette différence de niveau - en disant que tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit". (93)

Se identificará, a su vez, como metalepsis todo fragmento discursivo que marque el paso de un nivel a otro. De ahí que las intervenciones de "Je" se puedan considerar como metalepsis metadiegéticas. Estas cumplen tres funciones distintas en el relato:

- Tienden a convencer al lector de la justeza del punto de vista sostenido por el narrador cuando los personajes defendieron una opinión distinta y errónea según éste. Cuando Jacques y el amo sostienen posiciones diametralmente opuestas en cuanto a las mujeres, el narrador interviene para concederles la razón a los dos ya que la naturaleza femenina es, según éste, esencialmente paradójica.

- Estas metalepsis sirven otras veces para afirmar la verdad de un episodio de lo más increíble. Al introducir las aventuras del capitán, el narrador se adelanta al escepticismo del lector ficticio:

(93) G. Genette. op. cit., p. 238.

"Vous allez prendre l'histoire du capitaine -
de Jacques pour un conte et vous aurez - - -
tort". (94)

En seguida propone una anécdota más increíble todavía. Gousse, protagonista del episodio, será identificado como Gousier por G. Dulac, persona real de la época. Este ejemplo de Gousse un tanto original confiere verosimilitud a una aventura muy dudosa del capitán. De ahí resultan dos enseñanzas para el lector. Primero, es cierto que la verdad no es siempre verosímil de tal manera que lo increíble de una situación no podrá ser un argumento válido para determinar si es verdadera o no. Segundo, la insistencia del narrador sobre la veracidad de su relato constituye la mentira, el engaño más grande que puede decir. Cuanto más insistirá el narrador en este sentido, mayor será la desconfianza de su lector.

- Las metalepsis cumplen también la función de verdaderas apologías. En un panfleto violento y apasionado, el narrador que se identifica con el autor implícito y con el autor empírico, justifica la validez de su novela. Se había propuesto como objetivo esencial el respeto de la verdad y cuando, llegando al final, se da cuenta que lo cumplió, se felicita sin --

(94) D. Diderot. op. cit., p. 78.

preocuparse por lo que dirán los críticos. Al decir "mon Jacques", el narrador borra las fronteras entre el mundo ficticio y el mundo real llevándonos al siguiente "deslizamiento inconsciente" del que ya se habló anteriormente:

<u>Ficción</u>	<u>Realidad</u>
Narrador "Je"	Autor empírico -
Autor implícito	de <u>Jacques le Fata-</u>
del texto discursivo:	<u>liste</u> , Denis --
<u>Jacques</u> ...	Diderot.

¿Consciente de esa asimilación totalmente voluntaria, - D. Diderot quiso responsabilizarse explícitamente de la poética defendida e ilustrada en toda la novela? ¿reivindicar su posición comprometida filosófica y religiosa? Obra de madurez, - - - Jacques le Fataliste destinada a la posteridad ya que Diderot - había decidido publicarla después de su muerte, aparece como un alegato en favor de una integridad y de una autenticidad propias.

- EL NARRADOR CON VISION RESTRINGIDA

Este narrador que no sabe ni más ni menos que los mismos personajes, tiene poca importancia en la novela en comparación con el narrador omnisciente. Al final, se despide de manera poco amable sin haber complacido al narratario con el desen-

lace de los amores de Jacques:

"Et moi, je m'arrête parce que je vous ai dit
de ces personnages tout ce que j'en sais".
(95)

En este preciso momento, el tiempo de la historia se reúne con el tiempo del discurso. Puesto que Jacques está en prisión y que el amo huyó, se terminó el viaje, eje central e hilo conductor de la novela. El viaje espacial llegó a su objetivo ya que el amo quería encontrar al hijo de Saint-Ouin. Paralelamente, el discurso que tenía como fundamento la conversación entre los dos viajeros no puede continuar dada la separación de los dos interlocutores. Lógicamente y por necesidad -- realista, el discurso a cargo de este tipo de narrador debe terminar con el viaje. Es lo que hubiera ocurrido sin la presencia del editor que aparece, a su vez, como otro papel del mismo narrador.

Aparte de no saber más que los personajes, este narrador reviste a veces la misma calidad de personaje. Al sostener un diálogo con "Vous", lector ficticio, el narrador se identifica con el género humano que vive, sufre, crítica o ignora su --

(95) D. Diderot. op. cit., p. 315.

destino. Así, como hombre, resulta incapaz de revelar el destino de los dos viajeros, filosóficamente hablando.

De personaje extradiegético que se sitúa fuera de la diégesis, es decir del viaje de Jacques y del amo, pasa a ser personaje intradiegético ya que llega a dialogar con Jacques. A propósito de la adhesión de éste al determinismo, dice:

"Je l'ai plusieurs fois contredit, mais sans-
avantage et sans fruit". (96)

Además de rechazar toda barrera entre los distintos niveles de la ficción, este enunciado niega la asimilación que el lector hubiera podido establecer entre Jacques y "Je" en cuanto a postura filosófica. Como siempre, se enredan las pistas para impedirnos toda especulación apresurada al igual que toda respuesta definitiva.

Este narrador-personaje se empeña también en explicar y demostrar lo que debería ser el verdadero espíritu crítico. Al igual que Sócrates, siembra la duda en la mente de su lector ficticio pero no le ayuda a encontrar una respuesta personal sino que lo abandona a su confusión e inseguridad para alentarlo-

(96) D. Diderot. op. cit., p. 203

a pensar por sí mismo. Conviene mencionar a este respecto una reflexión que más bien parece sentencia:

"Rien n'est plus triste dans ce monde que - -
d'être un sot". (97)

Unas cuantas líneas antes, el narrador imaginó que algunos eruditos encontrarían tarde o temprano el fragmento discursivo que faltaba en la conversación de los dos viajeros; lo que provocaría la risa irónica de sus respectivos descendientes. A esta anécdota antecede la nostalgia del mismo narrador por -- los tiempos pasados que fueron mejores en cuanto a libertad, -- alegría, goce de la vida y calidad literaria. Ya que el narrador ignora la identidad del autor de la reflexión antes mencionada, el lector tiene campo libre para interpretarla a su manera. Sin lugar a duda, este fingir ignorar alcanzó su propósito. El lector, blanco de numerosas críticas a lo largo de toda la -- novela, ya no se ofende de este trato poco diplomático. Por -- eso mismo, es probable que llegue a pensar en su propia persona como destinatario de este juicio. Lo cierto es que logró despertar su conciencia adormecida al encontrar el punto débil del hombre, el amor propio, el orgullo.

(97) D. Diderot. op. cit., p. 252.

+ EL NARRADOR CON VISION "OBJETIVA"

Este tipo de visión no implica una ausencia de narrador. Significa que un narrador implícito se esconde detrás de los personajes mientras que afirma su impotencia e irresponsabilidad completa en el relato. Cuando la patrona del albergue sube al cuarto de los dos viajeros, el narrador exclama:

"Je vous préviens, lecteur, que'il n'est plus en mon pouvoir de la renvoyer..." (98)

En este momento, ella y Jacques, que no resiste a los encantos de una bella mujer ni a su pasión por el vino, aparecen como los verdaderos responsables de su porvenir inmediato - que será también la continuación del relato.

El narrador concede también a sus personajes conocimientos propios. A propósito de la enésima súplica del narratario que reclama los amores de Jacques, rechaza de nuevo la culpa: él no conoce la historia, Jacques es el único en poder contarla. Así que después de haber reivindicado este relato como suyo, llega al extremo opuesto de sentirse tan víctima, tan marioneta como el lector ficticio. A medida que va avanzando el relato, la presencia del narrador omnisciente disminuye mientras-

(98) D. Diderot. op. cit., p. 139.

que interviene esa visión "objetiva". Pero no cabe duda que su importancia es mínima. Más que un estatuto pertinente para la comprensión de la novela, parece que el narrador con visión - - "objetiva" responde al propósito de hacer de Jacques la Fataliste un compendio de técnicas literarias existentes y posibles.

Lógicamente el narrador ignora el futuro de los personajes:

"D'honneur, je n'en sais rien". (99)

al igual que sus pensamientos:

"Je voudrais bien savoir ce qui se passa au -
fond de son âme..." (100)

A veces, aparece como simple transcriptor de un manuscrito encontrado por casualidad o de un relato oral que él mismo escuchó. De ahí que asegure contar la historia sin añadir nada personal.

Al terminar el relato, el narrador informa a su narratario que se propone consultar, con toda la imparcialidad posible, unos escritos de cuya autenticidad desconfía. Necesita - -

(99) D. Diderot, op. cit., p. 305.

(100) D. Diderot, op. cit., p. 29

ocho días para consultarlos. Al terminarse el plazo fijado, regresa en la persona de un editor. Faltaba sólo este pedacito -- que nos concede el "editor" para concluir con la génesis de una obra literaria. Ya llegamos a su estado final, como producto del mercado. Así se entiende mejor porque algunos adeptos de la crítica sociológica, como Goldmann, vieron en Jacques le Fataliste una obra precursora de la postura filosófica materialista. El productor, es decir el autor, no puede existir sin el consumidor, o sea el lector, que le otorga su validez, su integridad, su plena existencia. En conclusión, el que niega la coherencia de Jacques le Fataliste confiesa sin querer, que no lo ha leído... todavía.

V.2. LA VOZ

Esta segunda parte del análisis del narrador se propone considerar tres puntos distintos pero complementarios:

- El estudio del tiempo de la enunciación permite precisar si la instancia narrativa pasa antes o después de ocurridos los sucesos relatados. Simultaneidad y alternancia constituyen también dos posibles combinaciones.

- El análisis de los niveles narrativos determinará la posición del que habla en relación con los hechos contados: los analiza desde dentro o desde fuera.

- Finalmente, al estudiar la persona, uno se da cuenta de la presencia o ausencia del narrador como personaje dentro de la historia que cuenta. Se hablará entonces del narrador homo o heterodiegético, según el caso.

Seguramente esta clasificación será de gran ayuda para aclarar la situación bastante compleja de los cinco narradores - en Jacques le Fataliste: el narrador representado en la diégesis como "Je", Jacques, el amo, el Marqués Des Arcis, la mesonera.

V.2.1. El tiempo de la Narración.

Conviene distinguir, antes que nada, dos instancias narrativas:

- El diálogo entre "Je" y "Vous" que se desarrolla enteramente en presente a menos que "Je" esté narrando un recuerdo propio o una anécdota que necesita lógicamente el pasado.

Se establece de esta manera una simultaneidad aparente entre la mimesis y el momento de la escritura. El diálogo va más allá del mismo tiempo de la narración para alcanzar el tiempo de la lectura cuando, al dirigirse a su interlocutor, "Je" invita a reflexionar:

"Lecteur, tandis que ces bonnes gens dorment, j'aurais une petite question à vous proposer à discuter sur votre oreiller... Vous me direz cela demain". (101)

Simultaneidad del - tiempo de la lectura
 - tiempo del discurso
 - tiempo de la historia

Las distancias temporales se desvanecen por el presente que aniquila el transcurrir ineludible del tiempo. Este procedimiento imita la capacidad del pensamiento para alcanzar cualquier momento histórico, facultad de la que carece la materia y el cuerpo humano.

- A su vez, la narración del viaje de Jacques y del -
 amo permite una transición hacia los relatos metadieгéticos. -
 En efecto, alternan en ella presente y pasado sin más razón - -
 aparente que la de conceder a ciertos fragmentos más vitalidad -
 que otros:

"A peine Jacques fut-il couché, que'il s'en--
 dormit. ... Son maître passa la nuit..." (102)

"Le maître de Jacques descend, ordonne le dé-
 jeuner, achète un cheval, remonte et trouve-
 Jacques habillé". (103)

(101) D. Diderot. op. cit., p. 220.

(102) D. Diderot. op. cit., p. 86.

(103) D. Diderot. op. cit., p. 87.

Sin embargo, no cabe duda que las dos escenas separadas solamente por una noche y ni siquiera por una página, ocurrieron en un momento anterior a la narración.

- Por fin, los relatos de segundo grado como lo son los amores de Jacques, las aventuras del amo, la venganza de Mme de La Pommeraye contada por la mesonera, el episodio de Hudson a cargo del Marqués Des Arcis, las increíbles anécdotas de Gousse relatadas por el narrador, pertenecen a una época anterior al momento de su narración. En ellos, se puede constatar un uso regular del pasado. De tal manera que los mismos tiempos gramaticales empleados en cada relato establecen cierta analogía entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia. Lo que contribuye a fortalecer la cohesión de la novela.

Tiempo de la Escritura	Tiempo de "Je" y "Vous"	Tiempo del amo y de Jacques	Tiempo de los relatos de 2º grado.
X	Presente	Presente Pasado	Pasado

V.2.2. Los niveles narrativos

Los distintos narradores de Jacques le Fataliste se dividen en dos categorías distintas:

- El narrador extradiegético que analiza los hechos desde fuera.

- El narrador intradiegético que los analiza desde dentro.

1. El autor implícito.
2. Narradores:

Extradiegético

- El narrador con visión objetiva.
- La mesonera.
- El Marqués des Arcis.

Intradiegético

- El narrador con visión restringida.
- El narrador omnisciente.
- Jacques - el amo.

Estos dos últimos son narradores autodiegéticos - ya que son héroes de su propio relato.

Anteriormente, se estudiaron las diferentes transgresiones de las fronteras entre los distintos relatos. Resulta ahora que este cuadro las justifica en cierta manera. Al evidenciar la presencia del autor implícito que no aparece representado en la novela y que, por lo tanto, es menos perceptible por el lector que tiende a olvidarlo, todos los relatos y sus respectivos narradores se encuentran de repente sometidos a su autoridad. Todos se reducen a su existencia ficticia y se vuelven marionetas en las manos de este narrador ausente pero todopoderoso que los lleva a cumplir su propio objetivo. Atribuir esta característica a los narradores equivale a rebajarlos a ni

vel de simples personajes; de ahí la posibilidad de intercambiar opiniones tal como hacen el amo y el narrador omnisciente en la primera página, o el narratario que interrumpe al narrador omnisciente:

"Comme il approchait, au petit pas... du château? non, du lieu de leur dernière couchée.." (104)

Dentro de esta ficción que es la novela, todos los personajes o narradores no son más que títeres entre las manos del autor implícito al igual que el amo lo fue para Jacques, Jacques para su capitán, el narratario para el narrador, y los hombres en este universo ignorado que es el nuestro.

Por otra parte, los numerosos relatos metadieгéticos que equivalen a una variante de la analepsis explicativa, cumplen distintas funciones.

- Una función explicativa: En este caso, el relato metadieгético proporciona la causa, la razón de ser de la diégesis. Las aventuras del amo aclaran la misteriosa reflexión de éste cuando dijo a Jacques que una vez en su vida había sido más infeliz que su servidor al tener que pagar después de pasar

(104) D. Diderot. op. cit., p. 39.

la noche con una muchacha. De igual manera, el Marqués des Arcis empieza su relato con el fin de explicar la presencia a su lado de un exseminarista. La venganza de Mme de La Pommeraye se relata por dos razones: por satisfacer la locuacidad de la mesonera y para ilustrar cuán extraño fue el casamiento del Marqués des Arcis.

- Una función temática: El relato metadiagógico ejemplifica a veces una tesis sostenida en la diégesis. En este sentido, los amores felices de Jacques diametralmente opuestos a los amores frustrados del amo ilustran paradójicamente sus posturas filosóficas.

Jacques, determinista, vive, sin embargo, a su manera en la medida de lo posible y trata de gozar plenamente cada momento de su vida. En cambio el Amo, que asegura decidir libremente, cae en todas las trampas que le tienden sus supuestos "amigos". Con estos ejemplos tan evidentes, la práctica se une a la teoría para convencer al lector del camino a seguir.

- Una función de obstrucción: El relato del hijo natural de Desglonds bastante insoportable surge de nuevo a la memoria ya que impide al amo seguir con su propio relato.

- Una función de distracción: sin lugar a duda, las aventuras amorosas de Jacques convienen a esta categoría puesto

que remedian momentáneamente la ausencia del relato siempre prometido y nunca alcanzado de los amores con Denise.

Son múltiples los ejemplos de relatos metadiegticos. Sería una tarea interminable clasificarlos a todos sin embargo, no cabe duda que cada uno de ellos tiene su razón de ser y su estrecha relación con el relato diegtico. Ningún elemento queda aislado y cada uno logra su sentido pleno gracias al conjunto.

Muy funcionales resultan a su vez las metalepsis de las que ya se habló. Ellas también, al igual que los demás procedimientos literarios, son objeto de experimento. A una ausencia de metalepsis, que consiste en pasar de un nivel diegtico a otro sin más introducción, se contraponen una metalepsis de una extensión exagerada que revela la omnipotencia del narrador. Como se dijo antes, las aprovechó lo más posible para introducir en la novela toda clase de temas, comentarios y preguntas. Al igual que el narrador de Sterne quien llegó a pedir la ayuda del narratario en materia literaria, el narrador de Jacques le Fataliste sostuvo un diálogo de lo más enriquecedor con su interlocutor.

V.2.3. La Persona.

Para definir a los distintos narradores de manera con-

tundente, falta un último detalle: saber si intervinieron en la diégesis como personaje o no.

Modo Voz	Intradiegético	Extradiegético
Homo	Je - 3 Jacques El Amo	La mesonera Marqués des Arcis
Hetero	Je - 1 Je - 2	Je - 4

Je - 1: Narrador omnisciente.

Je - 2: Narrador con visión restringida.

Je - 3: Narrador-personaje.

Je - 4: Narrador con visión objetiva.

De nuevo resulta evidente la omnipotencia del narrador que subraya la atención dedicada a estudiar sus distintos estatutos. Es interesante constatar que todas las combinaciones -- ofrecidas por el cuadro se ven ejemplificadas en la novela.

¿Acaso significa que Diderot agotó las posibilidades -- en lo que concierne al estatuto del narrador?

VI. EL LECTOR

Desde el primer párrafo, el lector ficticio o narratario aparece en la persona de "Vous". Así se establece una verdadera comunicación con sus tres componentes habituales:

"Je"	"Vous"
El Emisor	El Receptor
El Narrador	El Narratario
El Autor	El Lector
+	
"Él" o "ellos"	
El mensaje	
materia del relato	

Este esquema viene calcado sobre las conversaciones-- que cualquiera de nosotros mantiene con sus semejantes. La perspectiva es total ya que no falta ningún elemento. Con mayor o menor insistencia, aparecerá constantemente a lo largo de toda la novela asegurando así la unidad de ésta.

La intrusión del narrador y del lector ficticio en las novelas del siglo XVIII no era tan sorprendente. Prevost, por ejemplo, introduce al narratario pero le otorga la calidad de simple receptor del relato. Lo original de Jacques de Fata-
liste consiste precisamente en este papel importante y completo que se atribuye al lector ficticio. Para algunos, las múlti

tiples intrusiones del narrador revelan un egotismo que a decir verdad, no niega. Reconoce su omnisciencia para manejar el relato a su antojo. Además, como personaje, habla de sí mismo sin menospreciarse, todo lo contrario. Esta faceta de la novela interesaría sin duda alguna a los estudiosos de la crítica biográfica, ávidos de aprovechar cualquier huella atribuible al autor empírico. Estas deducciones apresuradas resultan peligrosas y azarasas con un escritor como Diderot tan experto en el arte de sembrar indicios contradictorios para enredar las pistas.

VI.1 LAS FUNCIONES DEL LECTOR:

Después de haber visto los diferentes estatuos atribuidos al narrador, se estudiarán las diversas funciones que cumple el narratario dentro de la novela. Si bien es cierto que su papel es reducido en relación con la preponderancia del narrador, no cabe duda que su presencia es un elemento indispensable para la existencia del emisor. Así los dos están unidos por una relación de reciprocidad al igual que lo son Jacques y su amo o Don Quijote y Sancho, o las dos caras de una misma moneda. El mismo binomio paradójico que estructuraba a los protagonistas del viaje se repite a nivel de la comunicación. Se establece así un paralelismo entre los distintos niveles del relato.

VI.1.1. El Diálogo

Como ya se dijo, la presencia dentro de la novela del lector ficticio permite establecer un diálogo con el narrador. Este último aprovecha el precioso contacto establecido para -- llevar a su narratorio a una autocrítica severa. Además le -- permite hacer explícito lo que, en caso de no aparecer el lector ficticio en la novela, hubiera sido sólo sugerido. El efecto en tal caso, quedaba muy reducido ya que el lector ficticio carece casi por completo de esta sagacidad tan aconsejada por el emisor. Permite entonces hablar directamente y dejar bien claro lo que debería ser el papel de un lector ideal al leer -- una novela.

Para alentarlo a entrar en el juego, a sentirse parte del diálogo, el narrador lo invita a dar su punto de vista:

"Je voudrais bien que vous me dissiez..."(105)

o bien hace un trato con él:

"Je conviendrai de tout ce qui vous plaira -- mais à condition que..." (106)

reacciona como cualquier narrador molesto por las incésantes interrupciones de su receptor:

(105) D. Diderot. op. cit., p. 23

(106) D. Diderot. op. cit., p. 36

"Homme passionné comme vous, lecteur; homme -
curieux comme vous, lecteur; homme question-
neur comme vous, lecteur; homme importun com-
me vous, lecteur." (107)

o bien cumple con su promesa al contarle una anécdota anterior-
mente prometida:

"Je vais m'acquitter de ma promesse..." (108)

hasta llega a considerarlo como partícipe de su propia vida:

"Si j'allais aussi mettre ma tête sur l'oreil-
ler... qu'en pensez-vous?" (109)

Esta última reflexión se asemeja a la que cualquier --
hombre se hace cuando está muy cansado y trata de persuadirse a
sí mismo que lo que piensa es lo justo. A este propósito, re--
cordamos la pasión de Diderot por las conversaciones con los --
amigos y por el diálogo en general como parte natural de su com-
portamiento. El mismo decía que acostumbraba pensar dialogando.
Lo que, al igual que Montaigne, le permitía enfocar un mismo --
problema desde varias perspectivas. Al poner en práctica es --
ta manera de pensar, el narrador pretende sin duda convencer al

(107) D. Diderot. op. cit., p. 62

(108) D. Diderot. op. cit., p. 109

(109) D. Diderot. op. cit., p. 113

lector ficticio de sus múltiples ventajas. De nuevo se comprueba prácticamente lo que se afirma teóricamente. El proceso de razonamiento está completo: La tesis, la demostración y la deducción a menudo implícita, pero convincente.

VI.1.2. El lector como parte integrante de la producción literaria.

Imprescindible para el diálogo, el lector lo es también para que una obra literaria cobre vida. El narrador no lo ignora cuando declara:

"Il est vrai... que puisqu'on écrit pour vous - il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût..." (110)

La comunidad social es entonces la que determina la suerte de un texto. A través de los siglos, hemos visto cambiar la suerte de las obras literarias: un autor ignorado en su momento era elogiado un siglo después. Tiene por consecuencia dos caminos: o atenerse a las exigencias de su época, o seguir su propio camino sin preocuparse por el éxito. Jacques le Fataliste ofrece una solución intermedia puesto que complace al lector -- con cuentos de amor, historias jocosas y picarescas, aventuras --

(110) D. Diderot, op. cit. p. 204.

un tanto extraordinarias como las del caballo de Jacques. Y por otro lado, lo convida a cuestionar sus propias opiniones acerca de temas tan serios como la religión, la política, el más allá, la filosofía, el género novelesco, el papel del lector, etc.

A decir verdad, más que contrarias, estas dos facetas de la novela son complementarias ya que se ven reflejadas en la vida misma, en la conducta del hombre que gusta divertirse y reflexionar un poco con tal de que lo impulsen a ello.

Por eso, no es acertado decir que el lector de esta novela se queda frustrado al finalizar su lectura. Lo único que se le pide es un esfuerzo para aceptar una nueva forma de relatar donde la ilusión placentera es sólo una parte de la novela. Claro está que el lector no es el único culpable de esta reserva a la novedad. Más que responsable de ella, es víctima de un condicionamiento institucional:

"Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en lassez point. L'on vous tient à ce régime et l'on vous y tiendra longtemps encore..." (111)

(111) D. Diderot, op. cit., p. 204.

Entre mayor sea este poder institucional, mayor será la tendencia de los autores a sujetarse a las leyes vigentes. De lo contrario, la obra literaria escrita no será reconocida como tal en su época sino posteriormente. Esta confianza en el futuro no colmaba seguramente al autor de Jacques le Fataliste, quien prefirió empezar de una vez con la educación de su lector. Hábil en su proceder, supo equilibrar satisfacciones tradicionales y novedades algo sorprendentes con tal de alcanzar su objetivo final: sacudir el polvo de las antiguas herencias en el terreno que fuera y ponerse a pensar.

IV.1.3. Crítica del lector tradicional

El trato reservado al lector deja mucho que desear. De una cortesía irreprochable el narrador llega al insulto:

"Vous n'êtes qu'une bête." (112)

o a la indolencia:

"Que vous importe?" (113)

No existe aparentemente una relación muy amistosa entre los dos interlocutores. Sin más escrúpulos, interrumpe el relato a su antojo, amenaza con dejar episodios inconclusos. --

(112) D. Diderot. op. cit., p. 277

(113) D. Diderot. op. cit., p. 13.

Con esta actitud tan despótica, logra, como se lo había propuesto sin duda, despertar al lector de su acostumbrada apatía. Para conseguir que le dedique toda su atención, el narrador rompe también esta ilusión en la que se complace pasivamente.

A parte de su pasividad, le reprocha sus gustos por la ficción inútil que sólo le hace perder tiempo. Ironizando, le concede unas cuantas migajas de lo que le encanta: relatos de aventuras plagados de peripecias, las unas más increíbles que las otras. Imagina la peor suerte para Jacques en manos de cirujanos asesinos o bien un accidente que provocaría el encuentro fortuito del amo, Saint Quin y Agathe, el triángulo amoroso peligrosamente reunido.

Lo que busca el lector en este tipo de relato es borrar sus problemas cotidianos, evadirse de la monotonía habitual, se siente héroe al penetrar en la ficción, al confundirse con el personaje valiente y todopoderoso que no le teme a nada ni a nadie. Al sumergirse en estos sueños, se olvida de su propia mediocridad por un instante. Se deja engañar, feliz, aunque esto no le deje ningún provecho. Por eso mismo, reclama con insistencia los detalles precisos de orden geográfico, cronológico, onomástico, etc., que le faciliten la penetración en el mundo de la ficción. Son unas especies de claves necesarias para emprender lo que se llamaría hoy día "su viaje".

Es cierto que Jacques le Fataliste le convida también a viajar pero conscientemente sin desintegrarse ni envilecerse - al omitir que es, ante todo, un ser razonable. A este propósito, recordamos que una de las causas por la cual Diderot admiraba tanto a Richardson consistía en esa capacidad para reflejar en sus obras una moral práctica, una moral en acción. Este deseo de restituir al hombre su calidad esencial ilustrada por la educación del lector, queda como un indicio de esta influencia.

La relación entre "Je" y "Vous" se repite, como ya se dijo, en el binomio Jacques y el Amo con unos papeles respectivos similares: "je" y Jacques quieren enseñar, demostrar. Son los poseedores de cierto saber: "Je" en materia de teoría literaria se asemeja a Jacques en el dominio de la vida y de la filosofía. Claro está que a través de sus diferentes estatutos, "Je" toca temas muy diversos de los cuales comparte muchos con Jacques. El alumno, en los dos tandems, es el "otro" cuya presencia es indispensable para una relación verdaderamente didáctica y dialéctica. Conviene añadir que, gracias al diálogo, desaparece el carácter dogmático para dejar lugar a un simple intercambio. "Vous" contribuye a validar la tesis estética de "Je" que no carece de interés. El amo, por su ingenuidad, su ceguera, sus constantes desventuras ratifica, sin querer, la opción de vida adoptada por Jacques. Los dos alumnos comparten la misma ignorancia mientras que los dos maestros ofrecen

su saber a la vez que representan cierta sabiduría. La paradoja, como figura fundamental en la estructura de la novela, sirvió esa vez para demostrar la validez de las distintas tesis sostenidas.

VI.1.4. Características del lector ideal.

A todas estas características negativas, el narrador -- opone las cualidades requeridas para llevar a cabo una lectura inteligente. Al atribuir tantas preguntas a su lector ficticio, no lo menosprecia. Al contrario, le asigna una curiosidad que, a lo mejor, no tiene. Si, dentro de ellas, algunas parecen inoportunas o ingenuas, en cambio otras se revelan muy acertadas e impiden que la novela caiga en la mediocridad moral o estética, como lo señala R. Kempf:

"Le lecteur introduit préserve l'oeuvre de l'insuffisance - esthétique et morale- du commun-
des lecteurs." (114)

Todo autor escribe en efecto para un lector bien definido. Cada emisor maneja en general su discurso según la persona a quien se dirige. En este caso, el lector de Jacques le Fataliste, se compromete a participar intelectualmente o aban-

(114) R. Kempf. op. cit., p. 38.

dona la lectura. De todas maneras no puede permanecer pasivo - y pretender, al mismo tiempo, un entendimiento adecuado.

Lejos de dejarse envolver por la ficción, debe conservar cierta distancia y objetividad. El apasionamiento que equivocó el juicio de Jacques y del Amo acerca de Mme de la Pommera y provoca en el lector la pérdida de todo espíritu crítico. - Una vez enajenado, se deja convencer por el narrador y en lugar de elaborar su propia opinión sobre la novela leída, se une, pasivamente, al punto de vista expuesto en ella. Lo que exige el emisor de Jacques le Fataliste es, al contrario, una duda sistemática que se logra de la siguiente manera:

Ante todo, desconfiar del narrador cuando afirma la veracidad de un episodio, como lo hizo al poner el ejemplo de Gousse para validar la historia extraordinaria del capitán. Los recursos literarios son muchos y, uno de ellos, como se verá -- más adelante, es precisamente el engaño. En vez de recibir pasivamente el mensaje, el lector ideal busca lo que esconden las palabras, escudriña el texto para sacarle todos sus sentidos. - No se queda en lo superficial sino que analiza con el fin de -- distinguir la ficción de la realidad, lo falso de lo verdadero.

¿Cómo proceder a esta distinción? Es en este preciso momento cuando el lector necesita de todas las enseñanzas que le deparó su propia vida, para poder comparar y juzgar con conge

cimiento de causa: sus lecturas, sus reflexiones, sus experiencias, le serán de gran ayuda. Para emitir un juicio propio, - tiene que ser él mismo y no otro. Sin quedarse dentro del texto, tiene la posibilidad de investigar otras fuentes que le -- ayudarán a una interpretación más fundamentada. Cuando el narrador menciona al editor Piron como posible informador, no cabe duda que se dirige a su lector contemporáneo, pero, más - - allá de su época, y hoy en día, unos eruditos de Diderot si - - guen buscando quienes fueron las personas reales que sirvieron de modelo para Hudson, la viuda o el mismo Jacques. Así constatamos que la obra literaria no se entrega tan fácilmente.

El razonamiento ponderado lleva también a una actitud tolerante. Al emitir su propio juicio sobre la venganza de la amante humillada, el narrador invita a una mayor compasión a - la vez que desaconseja la condena categórica sobre todo cuando se ignoran las causas profundas, los motivos oscuros del comportamiento humano. Esta invitación a la moderación rebasa -- los límites de la obra para alcanzar al lector gracias a lo -- que hemos llamado antes el deslizamiento inconsciente:

"Ah! Lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges et bien sévère dans votre blâme." (115)

(115) D. Diderot. op. cit., p. 184.

Conviene admitir que, frecuentemente, uno incurre en el error a causa de su ignorancia de la verdad. Por eso, el narrador no se cansa de abogar por ella con tal de evitar unos juicios apresurados y erróneos. Tanto es así que el lector termina por preguntarse en qué consiste esta verdad de la que se habla. Si no reside en estos relatos divertidos pero ficticios, entonces tendrá que encontrarla en otro nivel o más bien reestructurarla. Si tantos críticos negaron a Jacques le Fataliste su evidente pero escondida hilación, es precisamente porque el desorden más anárquico que pueda imaginarse, parece ser, a primera vista, su única "estructura". El lector ideal de esta novela se afirma entonces como un co-creador puesto que, para leerla, no le queda más remedio que re-escribirla. Lejos de menospreciar el papel de su lector, el autor le otorgó una función primordial: reconoció que Jacques y su amo, "Je" y "Vous", autor y lector, se necesitan tanto el uno al otro para existir verdaderamente. Con Jacques le Fataliste, el lector ya no es este receptáculo vacío y neutro. No tiene que adoptar servilmente un punto de vista que no lo convence.

¿Será por esa libertad concedida que el editor, en vez de imponer un solo final, prepone tres distintas versiones a la elección del lector? Sin desmentir la omnipotencia del narrador dentro de la obra, la voluntad de acabar con esta indolencia tradicional resulta evidente. Al igual que todos los demás contrarios ya examinados, las dos convivirán armónicamente en una-

misma unión paradójica.

VI.2. EL PROBLEMA DE LA MISTIFICACION

VI.2.1. Su origen social.

Como lo señala J. Catrysse, el siglo XVIII no inventó la ironía pero supo cultivarla con un placer tan evidente que se puede considerar como uno de sus medios de expresión preferidos. En los salones de la época, los más astutos gustaban de divertirse a expensas de los más ingenuos. Poinsonet, un joven ambicioso y cándido, fue la primera víctima que dio origen a este neologismo definido de la manera siguiente:

"Tromper quelqu'un en abusant de sa crédulité et s'amuser à ses dépens." (116)

Palissot dijo a Poinsonet que tenía la posibilidad de obtener un empleo al lado del príncipe de Prusia con la condición de que se convirtiera al protestantismo. Sin pensarlo más, Poinsonet abjuró del catolicismo pero, poco tiempo después, Palissot le notificó que la policía lo perseguía por renegado. Desesperado, el joven "mistificado" se decidió a comprar una crema milagrosa que lo volvería invisible. Sin mayor agresividad, la "mistificación" persigue el único objetivo de-

(116) Catrysse, J. op. cit. p. 24

divertirse, de pasar un momento grato. No es un fin en sí - - puesto que el "mistificador" se muere por quitarse la máscara y conseguir así risas y aplausos de su público. En general, - ya que no le hizo ningún daño, el mismo "mistificado" se une a los demás para reírse de sí mismo.

Este juego social procura un intenso placer intelectual ya que el estratega tiene que "mentir vrai", concentrarse en la elaboración de un mundo natural y verosímil para man tener la ilusión. Diderot se volvió experto en este arte del engaño que correspondía más bien a una calidad inherente a su propia personalidad. Todavía muy joven, convence al hermano - Ange de su vocación religiosa con el fin de extraerle dinero - para pagar sus deudas, comprar libros, en fin, vivir a gusto. - Ya adulto y padre de familia, representa, como buen actor que - era, una escena dramática del hombre desesperado que llora al - tener que dejar esposa e hijos para reunirse con su protectora, Catalina II. En medio de esta actuación tan convincente, para Jean Devaines que la presenciaba, irrumpe la esposa que acaba - con la ilusión conmovedora para contraponerle una verdad total mente distinta: Diderot había cenado con unos amigos la noche - anterior sin preocuparse por su propia familia.

Los ejemplos son muchos y de diversa índole. Diderot engañaba por embellecer la realidad, por interés propio, por - puro altruismo prestaba su genio de escritor, por amistad. --

Muy raramente practicó la mentira agresiva sino en defensa -- propia, por ejemplo, en contra de su anteriormente amigo Jean-Jacques Rousseau.

Así la verdad y la ficción constituyen dos componentes inseparables de la vida privada, social y profesional de Diderot.

VI.2.2. La mistificación como procedimiento literario.

Cuando Diderot escribió Jacques le Fataliste, es decir en 1771 aproximadamente, ya habían pasado 10 o 11 años desde el descubrimiento de Richardson. Con el tiempo, Diderot se fue -- desprendiendo poco a poco de esta influencia, y esta novela resume, de alguna manera, su propia concepción del realismo muy particular y bastante alejada de las características realistas de La Religieuse. En su nuevo concepto, la mistificación juega precisamente un papel fundamental. Se divide en las dos fases siguientes:

- LA ILUSION POR MEDIO DE LA MISTIFICACION

Se trata en un primer momento de persuadir al lector -- de la verdad del texto. No consiste tanto en ser verdadero sino en parecerlo. Para lograr esta finalidad existen varios medios. Ante todo, el narrador debe suscitar el interés en su re

ceptor. Lo que salvó a Jacques de los bandidos en el albergue miserable fue, más que su fuerza y su valentía, su tono aparentemente verdadero. El receptor va a creer lo que le cuenta el emisor en la medida en que él mismo parece creérselo. De igual manera, el buen orador fomenta en su público emociones tan fuertes y reales que éste no puede dudar de la veracidad de los personajes, de los eventos que le producen tanto efecto. Cuenta con el apasionamiento de su lector para conoverlo.

La novela corta, incluida en Jacques le Fataliste, es un buen ejemplo de esta mistificación. El relato de la venganza de Mme de La Pommeraye subyuga al lector durante 30 páginas. En todo el transcurso de la narración, el narrador no interviene para no romper la ilusión pero, al final, expone su propio juicio como si fuera el más válido, añadiendo su propia fe a la anécdota que él también parece tomar como verdadera.

A este propósito, Diderot logró su objetivo con Les deux Amis de Bourbonne. El editor Naigeon se enorgullecía de reconocer una sola línea escrita por el filósofo entre mil. Tomando el reto como un juego, Diderot decidió mistificarlo. El autor se presentaba a Naigeon como el transcriptor de una confidencia y añadía al texto la carta de un cura cuyo punto de vista contradecía totalmente la compasión que emanaba del relato ya que condenaba categóricamente el comportamiento de los protagonistas. Naigeon, totalmente mistificado, creyó en-

la historicidad del cuento. Para lograr esta hazaña, el autor había mezclado cuidadosamente la ficción con la realidad, la mentira con la verdad. Al final del relato se adjuntaba una pequeña poética acerca del cuento. Dentro de los tres tipos de cuento: el maravilloso, el placentero, y el histórico, se interesaba sobre todo en el último. Reconocía que su propósito era engañar. Se proponía persuadir al lector de la verdad de su contenido usando para eso la elocuencia y la poesía cuando, paradójicamente, estas dos formas discursivas inspiran pura desconfianza. De ahí que, frente a esta falla del cuento histórico, el autor exprese lo siguiente:

"Je dirai donc à nos conteurs historiques: - Vos figures sont belles, si vous voulez; -- mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez qui les rendraient vrais." (117)

Los detalles realistas son entonces indispensables, no tanto para autentificar el relato sino para impregnarlo de verosimilitud. De esta manera, la mentira y la realidad o apariencia de realidad se reúnen dentro de la novela para crear la ilusión literaria. El narrador siente la necesidad de atribuir a Jacques, su personaje ficticio, un vocabulario adaptado a su condición social:

(117) Diderot. Les Deux Amis de Bourhonne, p. 67.

"Ah! 'hydrophobe' Jacques a dit 'hydrophobe'? Non, lecteur, non; je confesse que le mot - n'est pas de lui; ... en disant autrement - que lui j'ai été moins vrai, mais plus - - court". (118)

El rechazo de los retratos estáticos concurre, a su vez, al mismo objetivo. Más que unas descripciones que interponen entre el lector y el personaje la perspectiva del narrador, los movimientos, los gestos, las mímicas sugieren un dinamismo inherente a la vida que nos rodea.

A estos dos procedimientos, se añaden los leitmotiv - como el lema de Jacques "todo está escrito en el gran rollo", - las fallas de memoria del narrador, las referencias a parronímicos auténticos como Gousse, Prémonval, De Guerchy, el papel del emisor como simple transcriptor, el supuesto conocimiento de -- los personajes, etc., todos estos medios concurren, tradicional

(118) D. Diderot, Jacques le Fataliste, p. 300.

mente, a la elaboración de una novela realista. Ahora bien, al leer Jacques le Fataliste, uno se da cuenta que estos elementos aunque presentes, no logran clasificarla dentro de la misma categoría. Otros factores intervienen en contra de los precedentes para impedir que encaje totalmente en el género novelesco.

- LA DESILUSION POR MEDIO DE LA DESMISTIFICACION

Como ya se dijo, el episodio de Mme de la Pommeraye nos concedió cierta ilusión al igual que la anécdota de Hudson - pero ¿qué pasa con las aventuras del capitán, con los amores -- del amo, con el caballo del verdugo?

Lo primero que salta a la vista son las interrupciones inoportunas y a veces hasta burdas del narrador. Cuando se habla de realismo, se sobreentiende la existencia de cierta objetividad. En esta novela, las constantes intervenciones se -- contraponen absolutamente a esta necesidad. Por otra parte, le niegan al lector toda ilusión perdurable. Este termina por preguntarse en qué consiste entonces lo importante de la novela y emprende su propio viaje a través del relato para tratar de encontrar la estructura coherente de una obra tan extraña y tan desorientadora.

En este momento, el narrador logró su propósito: de-- sengañar al lector, remitirlo a la realidad al rehusarle el sue

ño, el olvido, la sumersión en el universo ficticio. Consciente y lúcido, el lector se reintegra como ser pensante para alcanzar esta verdad que, con sagacidad e inteligencia, sabrá deducir por sí mismo de cada línea de la novela.

Así, la mistificación se justifica por su mismo objetivo: el conocimiento de la verdad. El lector, que experimenta este desengaño, aprende a dudar no sólo de la manipulación literaria sino de los mitos, en general, cuya persistencia no se debe a su comprobación empírica sino a convenciones preestablecidas y nunca cuestionadas por indolencia, superstición o ignorancia.

Crear que las enseñanzas de Jacques le Fataliste, sirven sólo para cuestiones literarias sería quedarse a medio camino. De la desmistificación se pasa claramente a la desmitificación dentro de la misma novela. En esta etapa, el autor se confunde con los pensadores escépticos de su época:

"la 'démystification', qui ne visait qu'à -
détromper la victime, prend dès lors rang -
de 'démystification' et prétend ôter à un -
mot, à une idée, à un événement sa valeur -
trompeuse de mythe." (119)

Por un lado, Jacques le Fataliste nos presenta, por-

(119) Catrysse, J. op. cit. p. 282.

medio de la mistificación literaria, la verdad impuesta, y, -- por otro lado, nos impulsa con la desmistificación y, luego, -- con la demitificación a buscar nuestra propia verdad ya que -- la verdad única no existe. En esto consiste la libertad de -- que disponemos: sustraernos como lectores a las voluntades del narrador omnisciente y como seres humanos a las coerciones de -- las doctrinas y normas institucionalizadas. Antes de Jacques, el sobrino de Rameau ya se había dado cuenta de lo árduo que -- era este camino:

"On avale à pleine gorgée le mensonge qui -- nous flatte, et l'on boit goutte à goutte -- une vérité qui nous est amère." (120)

Sólo nos queda buscar fuerzas, confianza e inspira-- ción en el optimismo ya proverbial de Jacques, sin hacerle mu-- cho caso al gran rollo.

[120] Diderot, D. Le Neveu de Rameau, p. 76.

CONCLUSION

Dos siglos antes de Les Faux-Monnayeurs de André Gide, Denis Diderot incluye dentro de su novela Jacques le Fataliste comentarios sobre el proceso de la escritura. No se satisface con sugerencias literarias puramente teóricas; las pone a prueba, las experimenta en la novela con el fin de comprobar su validez. De esta manera, constituyen una especie de poética que trataremos de sintetizar bajo el nombre de "realismo paradójico".

Ante todo, esta novela pretende extrañarnos en la medida que no plasma la realidad cotidiana que conocemos de sobra sino que la transforma para comunicarnos una visión muy personal. En efecto, su objetivo no es transmitir la opinión común sino una opinión contraria a ésta. Creemos que la voluntad de afirmar la peculiaridad del mensaje constituye una verdad fundamental para la literatura.

En vez de definirse como el portavoz de una generación o de un pueblo, el narrador de Jacques le Fataliste reivindica la plena responsabilidad de su mensaje. Esto implica que el lector no debe compartir a fuerza la misma opinión; tiene que forjarse la suya. El narrador espera la misma actitud comprometida por parte de su receptor. En general, el hombre no

tiene ningún mérito en aceptar lo que se ha consagrado como verdad. El narrador de Jacques le Fataliste le otorga, al contrario, su verdadero estatuto en el mundo como ser pensante con el fin de librarlo de sus cohibiciones debidas a tanta opresión -- del poder político, religioso, económico y moral. Claro que -- dentro de los derechos humanos, la libertad de pensar y de opinar es, sin lugar a duda, el más peligroso para el poder instituido. Diderot lo sabía más que cualquiera al haber experimentado la cárcel después de la publicación de La Lettre sur les Aveugles. Cauteloso, guardó la mayoría de sus textos consigo para que fueran editados después de su muerte. Con Jacques le Fataliste logró dejar a la posteridad un verdadero alegato en favor de la libertad.

"Una novela puede rehusarse a creer lo que el mundo nos ha hecho creer al mismo tiempo que abriga fe en su propia verdad: no necesita tomar al mundo seriamente para ser seria por sí misma." (121)

Así, la función fundamental del realismo paradójico -- consiste en demostrar que, sí, se puede pensar de una manera -- distinta en cuanto a temas tales como la religión, el amor, la organización social, la literatura, etc. y sobre todo cuestio-

(121) Kundera, M. "Las posibilidades del Juego" in Novedades, No. 144, p. 4.

narlos siempre y cuando el hombre se atreve a pensar por sí mismo sin atenerse a las leyes y creencias imperantes. Diderot -- preconiza el espíritu crítico tan de moda en su época. Con eso, llegamos a la conclusión de que ningún texto literario representa la verdad en sí, sino solamente una verdad, la de un escritor en particular que no tiene más validez que la de su lector.

Jacques le Fataliste ilustra, antes que nada, las múltiples formas que puede revestir la novela a condición de que los novelistas no se queden a nivel de una imitación servil. Con ella se abría un nuevo horizonte que hacía posible una evolución que sigue hasta nuestros días sin terminar.

Ahora bien ¿en qué consisten estas innovaciones?

Las novelas, según Diderot, son producciones:

"...bourrées de lieux communs, ... totalement-inutiles, remplies d'éléments interchangeables, mensongers, ridicules; les romans répandent des idées fausses sur tous les sujets..." (122)

No las aprecia si no son de Richardson. Las descripciones contribuyen en buena parte al aburrimiento que adormece al lector a lo largo de su lectura. Recordamos a este propósito la rabia que le dio a Jacques el tener que aguantar el retrá

(122) J. Catrysse, op. cit. p. 125.

to de la viuda encantadora. En seguida interrumpe el relato -- del amo para vengarse con la insípida anécdota del hijo natural de Desglonds. Las descripciones, que pueden ser retratos o no, dicen muy poco acerca de los personajes. Además, como se dijo antes, carecen del movimiento inherente a la vida. En una palabra, se oponen a las exigencias de la verosimilitud, del realismo como los concebía Diderot.

En efecto, en lugar de describir una situación o una persona en su totalidad, conviene mencionar únicamente los detalles pertinentes que facilitarían la comprensión del lector. No se trata de decirlo todo con el pretexto de ser real; el objetivo consiste en motivar la imaginación del lector con unas cuantas precisiones significativas.

Al igual que rechaza las descripciones por aburridas, Jacques le Fataliste rehusa también el exotismo, las aventuras extraordinarias e inverosímiles que atontan al lector al concederle una ilusión demasiado cómoda que lo llevaría al puro sueño sin darle nada en que reflexionar. Al desdeñar este recurso, el teórico reconoce que la literatura puede ser otra cosa que pura diversión. Con eso se une al punto de vista clásico que invitaba a unir lo útil y lo agradable.

Otra característica que nos parece relevante es la ausencia de ubicación exacta en el espacio al igual que la falta-

de precisión en lo que concierne a la apariencia física de los personajes. En vez de presentar unas figuras típicas en un ambiente específico, Jacques le Fataliste nos ofrece comportamientos humanos y búsquedas esenciales que podemos generalizar, y por lo tanto, atribuir a cualquier ser humano. No dependen de un medio social determinado ni de una época especial; son más bien propios del hombre a través de todos los tiempos. En eso reside la modernidad de esta obra donde se despojó a los personajes de sus apariencias singulares para dejarlos con su pura esencia humana. Acaso tenemos aquí la razón de la pervivencia de Jacques le Fataliste ya que lo superficial cambia mientras que la naturaleza humana permanece fiel a sí misma.

El tiempo fue otra de las preocupaciones mayores de Diderot quien hizo todo lo posible para llegar a representar la simultaneidad real dentro de su novela. Lógicamente, el carácter lineal de la literatura y de la lectura implica la alternancia de los diálogos, de las descripciones, de los comentarios y de los acontecimientos. Ahora bien, la obra trata de borrar esta diferencia entre literatura y realidad al mezclar estas distintas instancias. Lo que, en un primer momento, podría parecer un desorden meramente ficticio, es una copia fiel de la realidad en la que nuestros distintos sentidos nos permiten ver y escuchar simultáneamente.

Es así como para Diderot, el relato lineal se oponía

a su concepción del realismo. La inversión de la causalidad - responde también al propósito de plasmar el tiempo real en su novela. En efecto, la causa nos es, muchas veces, revelada después de ocurrido el hecho. De esta manera, se justifican las analepsis que encontramos en la novela. Unicamente con ellas estaremos capacitados para juzgar los comportamientos de los - personajes. Es así como la analepsis, procedimiento literario, pertenece ante todo a nuestra realidad cotidiana.

Para poder revelar lo que la realidad oculta, Diderot recurre a la ficción. Ya vimos como solía partir de un hecho histórico para luego transformarlo según su propósito. Puesto que la realidad misma ya no conmueve a nadie, decide empeorarla con el fin de conscientizar a su público. De esta manera -- ficción y realidad se unen para comunicar un mensaje verdadero según el narrador. Cabe notar como insiste en la verdad de -- los hechos narrados y como, paradójicamente, se queda escéptico en cuanto a la actitud que conviene adoptar frente a ellos.

No transmite ninguna certidumbre. El binomio paradójico estructura la novela, como ya lo vimos, de tal manera que el lector siempre tiene la posibilidad de escoger entre, al menos, dos opciones. Esta falta de respuesta definitiva ilustra la adhesión de Diderot a Montaigne a quien admira y que considera como un modelo digno ya que éste pasó su vida reflexionando sin temerle a la novedad. Al igual que su seguidor, el au-

tor de los Essais nunca decidía nada sin haber pesado pros y contras de una situación. La tolerancia, la apertura de espíritu caracterizan a los dos escritores. Rabelais comparte este mismo afán por buscar la verdad. De un modo peculiar que el filósofo del XVIII no rechaza, se irguió en contra de los tabúes, de los convencionalismos, de la hipocresía imperante en su época. Sin duda alguna, Diderot consiguió crear una novela distinta de las que tanto criticaba por lo siguiente:

"On reconnaît aujourd'hui dans le décousu de cet étrange roman qui défie toutes les lois du récit à la fois une contestation des normes littéraires admises et une exploration critique des tenants et aboutissants de la philosophie matérialiste dont l'auteur n'a jamais cessé de se réclamer: en ces deux sens Jacques le Fataliste est un roman expérimental, une oeuvre aussi libre que concertée et dont l'étincelante désinvolture obéit à cet 'ordre sourd' que Diderot admirait dans 'le grand art de Montaigne' et qu'il regrettait de voir sacrifié par Helvétius à un didactisme trop méthodique." (123)

El enojo del narrador que, al final de un impresionante crescendo llega a esta conclusión:

"...cette histoire intéressera ou n'intéressera pas: c'est le moindre de mes soucis. - Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli." -- (124)

(123) R. Muzi., le XVIII siècle, p. 200.

(124) D. Diderot., Jacques le Fataliste, p. 266.

deja entrever cuan poco confiaba en la comprensión de sus contemporáneos. A pesar de esta desilusión, interviene -- constantemente durante toda la novela para incitar al lector a cuestionar la verdad del mensaje. Lejos de subrayar el aspecto ficticio como se podría creer ya que el concepto de realismo se opone a esta presencia del narrador, las numerosas interrupciones nos remiten a nuestra realidad en la que todo pensamiento debería ser discutido de una manera socrática. Con los comentarios del narrador surgen la polémica, el cuestionamiento, el razonamiento dialéctico. Por medio de estos, "Je" pone énfasis en el diálogo con el narratario. Dirige su mensaje a un receptor ideal exigiéndole ciertas cualidades, como ya lo vimos.

Si el realismo no acostumbra introducir al narrador dentro del texto literario, toma todavía menos en cuenta al lector. Sin embargo, una obra literaria como cualquier obra artística no existe sin el público que la critica, la analiza, la discute. El arte evoluciona también gracias a los intercambios, a las influencias; no nace de la nada. Así, para Denis Diderot, es necesaria una relación dialéctica para que una novela sea reconocida como tal y logre su objetivo. Eminentemente social, el arte muere si no comunica. Jacques le Fataliste lo gró establecer una verdadera comunicación con su destinatario, gracias a esto, perdurar a través del tiempo.

TRADUCCION DE LAS CITAS

1. "Denis Diderot, genio sensual, desordenado y calurosamente humano, corre tras los placeres, concede su tiempo a quien quiera tomarlo, maneja su pluma como el artesano su herramienta y ejerce con ímpetu, indolencia y modestia una influencia difusa y casi anónima sobre su época y sobre los siglos por venir".
2. "... el análisis del discurso tal como yo lo concibo, implica constantemente el estudio de las relaciones entre, por un lado, este discurso y los eventos que relata y, por otro lado, entre este mismo discurso y el acto que lo produce, realmente (Homero) o ficcionalmente (Ulises)".
4. "La historia lo propondrá como el modelo para todos los países y todos los siglos".
5. "La energía humana debe desplegarse libremente en continuidad con la energía de la naturaleza".
6. "Se dice a veces absolutamente de un hombre que, por libertinaje de espíritu, se sitúa más allá de los deberes y de las obligaciones ordinarias de la vida civil".
7. "Si toda ciencia proviene de la experiencia, es necesario dejar cada quien hacer sus experiencias; es necesario preconizar la tolerancia".

12. "Quien tomara lo que escribo como la pura verdad, quizá - estaría menos equivocado que quien la tomara por una fábula". (p. 263)
13. "El realismo ... tiende a ... alcanzar la realidad en profundidad, a explicarla, a darle una significación y a recrearla de manera artística, lo que implica elección, selección, presentación organizada de los hechos, puesta en relieve de ciertos elementos en detrimento de otros que, - en la vida real, hubieran parecido a lo mejor esenciales - para la gente común y corriente... En cierto sentido, el arte realista es quizá lo más complejo puesto que exige, - a parte de dotes de observación agudos, un conocimiento - del mundo, un dominio de la lengua y medios de expresión - incomparables".
15. "¿De dónde venían? Del lugar más cercano. ¿A dónde iban? - ¿Sabemos acaso dónde vamos?". (p. 253)
17. "¡Ay del hombre genial que franquea las barreras prescri - tas por el uso y el tiempo a las producciones artísticas - y que desprecia el protocolo y sus fórmulas! Largos años - pasarán después de su muerte antes de que se le rinda la - justicia que se merece".
18. "Si no os dije antes que Jacques y su amo habían pasado la noche en Conches, y que se alojaron en casa del teniente - general de la ciudad, fue porque no se me ocurrió hasta - este momento". (p. 275)
19. "Sus novelas y sus cuentos no son una copia de la realidad, son el resultado de una afabulación creada por su imaginación que cambia continuamente la tesis".

20. "Un día, estaba Richard invitado en la finca de una castellana, situada entre Châlons y Saint-Dizier, pero más - - próxima a Saint-Dizier que a Châlons, a un tiro de piedra de la abadía de Hudson". (p.411)
21. "... lector, estos no son cuentos, sino historias". (p. -- 436)
22. "En cambio, vuestro Jacques no es más que una insípida rap sodia de hechos reales e imaginarios". (p. 436)
24. "En aquella época, cuando todavía había juegos de azar en las ferias de Saint-Germain y de Saint-Laurent..." (p. -- 350)
25. "...él o M. de Guerchy aceptó la invitación". (p. 350)
26. "Vais a creer que la historia del capitán de Jacques es un cuento y os equivocaréis. Os aseguro que tal como se la contó a su amo, así la oí yo en los Inválidos, no sé qué año, el día de San Luis, en un banquete celebrado por M. de Saint-Etienne, director del lugar. Quien contó la his toria, lo hizo en presencia de varios oficiales de la casa que conocían el suceso, y era un personaje grave desprovisto por completo de toda frivolidad". (p. 304)
27. "De los muchos lugares posibles que os enumeré anteriormente, escoged el que más os convenga para la presente circunstancia". (p. 272)
28. "Definido como utilidad, no como poesía, el paisaje surge sólo con la necesidad".
29. "...múltiples callejas tortuosas hasta una casita lúgubre por cuya escalera subimos hasta el tercer piso, y una vez

ahí penetramos en un espacioso salón, curiosamente amueblado... había toda clase de mercancías ... sillas de buena calidad, pero todas disparejas... cuadros en los muros o amontonados por el suelo". (p. 440)

30. "Eso huele a usurero en una legua a la redonda". (p. 441)
31. "Ahórrame, por favor, la descripción de la casa, el carácter del doctor, el mal genio de su mujer, los progresos de tu curación; sáltalo, sáltate todo eso. ¡Al meollo! - ¡Vamos al meollo!" (p. 317)
32. "Por lo menos a un cuarto de legua". (p. 294)
33. "... a dos leguas de la guarnición vende su caballo". - - (p. 302)
34. "Del pueblo donde vivía al siguiente había un par de leguas aproximadamente". (p. 318)
35. "Estaba a igual distancia de ambos pueblos". (p. 319)
37. "Fueron sorprendidos por una tormenta que les obligó a dirigirse hacia... -¿Dónde, dónde? Señor lector, ¡sois de una curiosidad verdaderamente incómoda! ¿Qué demonios puede importaros?" (p. 270)
38. "El amo, a la izquierda, con gorro de noche y un batín, estaba apoltronado de cualquier manera en un gran sillón - - tapizado; su pañuelo estaba extendido sobre el brazo del sillón, y conservaba la tabaquera en la mano. La posadera, al fondo, frente a la puerta, cerca de la mesa, con un vaso ante sí. Jacques, sin embargo, sin sombrero, a la derecha, los codos sobre la mesa, y la cabeza inclinada entre dos botellas: en el suelo había otras dos". (p. 361)

40. "A nadie pertenezco y soy de todo el mundo. Antes de entrar ya estabáis, y seguiréis cuando salgáis". (p. 270)
41. "De pronto, tascó el freno y se precipitó por una vaguada". (p.287)
42. "¿Qué creéis vos, lector, que podría impedirme ahora arrojar el coche, los caballos, el cochero, los criados y sus amos a un precipicio?" (p.464)
43. "Por su parte, Diderot no es muy afecto a los viajes. Si le gusta dejar París por sus afueras o el campo cercano, nunca se va a la provincia si no es por obligación".
44. "...lo importante es preservar la conversación en una obra en la que la Palabra se adjudica los más extraños circuitos".
45. "Estos mosquitos de quienes te quejas, son una nube de diminutos cirujanos alados que llegan con sus lancetas minúsculas a sacarte la sangre gota a gota". (p. 471)
46. "Atravesaban unos parajes tradicionalmente peligrosos, pero todavía más desde que la mala administración y la miseria habían multiplicado infinitamente el número de malhechores. Se detuvieron en un albergue misérrimo. Les prepararon dos catres en una habitación cerrada por tabiques resquebrajados". (p. 258)
47. "Les sirvieron una sopa aguada, pan negro y vino agrio... todos tenían un aspecto siniestro". (p. 258)
48. "Recorra la historia de los siglos y de las naciones antiguas y modernas, y encontrará a los hombres sometidos a tres códigos, el código de la naturaleza, el código civil

y el código religioso, y obligados a transgredir estos - tres códigos que nunca estuvieron de acuerdo".

49. "No sé lo que sea la cosa que llamas religión; pero no puedo sino pensar mal de ella puesto que te impide gozar de un placer inocente al que la naturaleza, la maestra soberana, nos invitó a todos".
50. "... para mí, estos extraños preceptos se oponen a la naturaleza y son contrarios a la razón".
51. "Yo pienso de un modo y no podría sino actuar de otro". - (p. 325)
52. "...cada cual aprecia la injuria y la buena acción a su manera; y es posible que ni dos veces, a lo largo de la vida, juzguemos algo de igual manera". (p. 299)
53. "... se dedica a crear seguidores de Zenon y Spinoza". -- (p. 492)
54. "Un orden extraño, un amontonamiento casi embrollado: ¿como definir mejor lo que Diderot espera de una obra 'peligrosa' sin que lo parezca?".
55. "El relato isócrono, nuestro hipotético grado cero de referencia, sería entonces un relato de ritmo constante, sin aceleraciones ni disminuciones, en el que la relación entre la duración de la historia y la extensión del relato permanecería siempre constante. Sin duda alguna, es inútil precisar que este relato no existe... un relato puede carecer de anacronías, pero no de anisocronías, o, mejor dicho, sin efectos de ritmo".

56. "A nadie pertenezco y soy de todo el mundo. Antes de entrar ya estabáis, y seguiréis cuando salgáis". (p. 270)
57. "Ni creo ni dejo de creer; jamás me lo he planteado. Disfruto todo lo que puedo de ésta que nos ha sido concedida como herencia adelantada". (p. 415)
58. "Me enfurezco al verme enredado en una filosofía tremenda- que mi espíritu no puede sino aprobar y mi corazón desmen- tir".
59. "Siempre he sido una causa única; así, pues, sólo he podi- do producir un efecto; luego, mi duración no es sino una- serie de efectos necesarios". (p. 401)
60. "¿Cómo se conocieron?" (p. 253)
61. "¿Cómo se llamaban?" (p. 253)
62. "¿De dónde venían?... ¿A dónde iban?" (p. 253)
63. "Verdaderamente, hay que tener mucho cuidado al afirmar o- al negar algo".
62. "¡Estaba escrito allí arriba que en un mismo día me vería- detenido como un salteador de caminos, a punto de ir a -- dar en una prisión, y acusado de haber seducido a una mu- chacha!" (p. 273)
65. "Se vengó, se vengó cruelmente; pero tras el estallido de- su venganza, nadie se enmendó; no hemos sido me- nos cana- llescamente seducidas y engañadas, las mujeres, desde en- tonces". (p. 354)

66. "Te anticipas continuamente al narrador, robándole el placer de sorprenderte;" (p. 456)
67. "Nunca se paren tantos hijos como en época de miseria". (p. 268)
68. "Todos los días nos acostamos con mujeres a quienes no amamos, y dejamos de acostarnos con aquellas a quienes amamos". (p. 279)
69. "En esta vida, señor, nadie sabe de qué debe alegrarse o entristecerse". (p. 320)
70. "Los padres, cuando envían a sus hijos a la capital suelen hacer un sermón..." (p. 446)
71. "En la vida de todos los jóvenes, hombres y mujeres, hay un momento en que son presa de una profunda melancolía". (p. 403)
72. "Como ley del texto diderotiano, la digresión ya no debe entonces concebirse de manera negativa como un desvío verboso e inútil, como una falta de coherencia, sino debe entenderse necesariamente como una parte integrante al desarrollo del texto... la digresión, como expresión, no es entonces regresión sino ingresión, avance legítimo, revelador de relaciones inauditas hasta ese momento".
73. "Parece que, para percibir las distintas facetas de un problema, Diderot necesita el enfrentamiento de argumentos antagónicos y que su verdad sólo puede surgir a través de un camino sinuoso, de una dialéctica sutil que lo lleve a adoptar sucesivamente puntos de vista contradictorios antes de llegar a una duda razonada y profunda".

74. "Nos pasamos tres cuartas partes de la vida queriendo y no haciendo". (p. 473)
75. "Era una mujer corpulenta y repleta, pero de piernas ágiles, aspecto saludable, formas opulentas, la boca algo -- grande, hermosos dientes, mejillas amplias, ojos vivos, -- frente cuadrada, finísimo cutis, fisonomía abierta, viva -- y alegre, brazos algo fuertes; pero soberbias manos, ma -- nos dignas de un pintor o escultor". (p. 352)
76. "Tiene pocas ideas en la cabeza... Tiene ojos como voso -- tros o como yo; pero la mayoría del tiempo no se sabe si -- mira. No duerme pero tampoco está despierto; se deja -- existir... Dicho autómatas seguía adelante..." (p. 272)
78. "El diálogo ... que permite la habladuría, la digresión, -- la precisión y el humor, es la forma más usada por Dide -- rot... De esta manera, lo dinámico siempre debe prevalecer -- sobre lo estático, lo improvisado sobre lo previsto, el -- evento sobre lo acostumbrado, la naturaleza sobre el dis -- curso. Todo desorden es entonces relativo a una concep -- ción del orden que es también relativa ... Unica adecuada -- una poética de la naturaleza, habladora, excitada, deli -- rante, nos abre una ventana a la naturaleza".
79. "Os evito todas estas cosas; las podéis encontrar en las -- novelas, en el teatro y en sociedad". (p. 265)
80. "No era sin motivo que sus contemporáneos llamaban a Dide -- rot el filósofo; no hay una sola página suya donde no se -- encuentre la inspiración del pensador que lleva todo a un -- objetivo único: el progreso del espíritu humano por medio -- de la discusión de las preguntas verdaderamente interesan -- tes: el hombre, su naturaleza, sus derechos y sus debe -- res".

81. "Por definición, una obra filosófica es inconclusa, abierta ya que señala el infinito más acá y más allá de sí misma".
82. "Jacques se restregó los ojos, bostezó repetidas veces, estiró los brazos, se levantó, se vistió sin prisas, trasladó los catres, salió del cuarto, bajó, fue al establo, en silló y aparejó los caballos". (p. 260)
83. "Por 'eventos idénticos' o 'recurrencia del mismo evento', se entiende una serie de varios eventos semejantes y considerados en su única semejanza".
84. "Decía que quienes repiten frases son unos idiotas, que toman por idiotas a los que las escuchan" (p. 348)
85. "No sabía vivir sin reloj, sin su tabaquera y sin Jacques: eran las tres magnas actividades de su vida, la cual se consumía en tomar tabaco, mirar la hora, y preguntarle cosas a Jacques, en todo tipo de combinaciones". (p. 273)
86. "Olvidé decirlo, lector, que Jacques jamás salía sin una cantimplora llena de vino de la mejor calidad". (p. 438)
89. "Como podéis apreciar, querido lector, voy por buen camino, si quisiera podría haceros esperar un año, dos años, tres años, antes de contaros los amores de Jacques, separándolo de su amo y haciéndoles correr a cada uno de ellos las aventuras que me pluguiera". (p. 254)
91. "La presencia constante del autor... es incompatible con la actitud objetiva del narrador realista, que debe memorizar y reproducir los hechos con la mayor imparcialidad".

91. "Os lo repito, pues, ahora y para cuanto resta de relato: - sed cuidadosos si no queréis confundir lo verdadero con lo falso, y lo falso con lo verdadero, en los coloquios de Jacques y de su amo. Ya estáis advertidos, y yo me la vo las manos". (p. 304)
92. "...tu composición es estupenda: bien construida, rica, y divertida, variada y llena de movimiento". (p. 414)
93. "Definiremos esta diferencia de nivel diciendo que todo evento narrado por un relato se sitúa en un nivel diegético inmediatamente superior al nivel en que se ubica el acto narrativo productor de este relato".
94. "Vais a creer que la historia del capitán de Jacques es un cuento, y os equivocaréis". (p. 304)
95. "Y yo termino aquí mi historia, pues ya os he dicho todo cuanto sé sobre estos personajes". (p. 488)
96. "Muchas veces le contradije, pero sin éxito y sin resultados positivos". (p. 401)
97. "En este mundo no hay nada más triste que ser un necio..." (p. 440)
98. "...y os advierto, lector, que ya no puedo despedirla". (p. 351)
99. "Os juro que no lo sé". (p. 480)
100. "... me gustaría mucho saber lo que sintió en su interior" (p. 265)

101. "Lector: mientras esas buenas gentes duermen tranquilamente, tengo una preguntita que proponeros, para discutirla con la almohada... Ya me lo diréis mañana". (p. 414)
102. "Apenas acostado, Jacques se durmió... su amo pasó la noche..." (p. 310)
103. "El amo de Jacques desciende, encarga la comida, compra un caballo, vuelve a subir y encuentra a Jacques vestido". (p. 311)
104. "Cuando se dirigía, sin prisas, al castillo, no..., al lugar donde pasaron la última noche ..." (p. 273)
105. "...me gustaría mucho que me dijerais..." (p. 265)
106. "...me acomodaré a cuanto gustéis..." (p.271)
107. "Humano y apasionado, como vos, lector; y curioso como vos, lector; importuno como vos, lector; preguntón como vos, lector". (p.291)
108. "Voy a cumplir mi promesa..." (p. 328)
109. "Y si yo también apoyara mi cabeza sobre la almohada... ¿qué opinaríais". (p.331)
110. "También es cierto... que escribiendo para vos debo decidir, o bien a no tomar en consideración vuestro aplauso, o a serviros según vuestro apetito..." (p. 402)
111. "Estáis a dieta de historias de amor desde que nacisteis, y todavía no estáis hartos. Van a someteros a este régimen durante mucho tiempo todavía..." (p. 403)

112. "Parecéis un asno..." (p. 459)
113. "¿Qué os importa?" (p. 253)
114. "El lector introducido preserva la obra de la insuficiencia estética y moral del lector común y corriente".
115. "¡Ay, lector, cuán ligero sois en el elogio, y severo en la censura!" (p. 387)
116. "Engañar a alguien abusando de su credulidad y divertirse a expensas suyas".
117. "Entonces diré a nuestros cuentistas históricos: sus figuras son bellas, si usted quiere; pero les falta la verruga en la sien, la cortadura en el labio, la marca de viruelas a un lado de la nariz que las harían verdaderas".
118. "¡Ah!, ¿hidrófobo? ¿Jacques ha dicho hidrófobo? -No, no, lector, confieso que esa palabra no es suya. pues cambiando un poco las cosas, ciertamente era menos verídico, pero más breve". (p. 476)
119. "La 'desmistificación', que sólo pretendía desengañar a la víctima, se vuelve desde entonces 'desmitificación' y pretende quitar a una palabra, a una idea, a un hecho, su valor engañoso de mito".
120. "La mentira que nos halaga se suele tragar glotonamente; pero la amarga verdad no se bebe más que gota a gota". (p. 206)

122. "...llenas de evidencias ... totalmente inútiles, atascadas de elementos intercambiables, mentirosos, ridículos; las novelas difunden falsas ideas acerca de todos los temas..."
123. "En el deshilvanado de `esta extraña novela que reta todas las leyes del relato, reconocemos hoy una oposición a las normas literarias admitidas y una exploración crítica de los pormenores de la filosofía materialista a la que adhiere abiertamente el autor; en estos dos sentidos Jacques le Fataliste es una novela experimental, una obra tan libre como pensada cuya relumbrante desfachatez obedece a este 'orden extraño' que Diderot admiraba tanto en 'el gran arte de Montaigne' y cuya ausencia lamentaba en Helvetius quien lo sustituía por un didactismo demasiado metódico".
124. "... que la historia interese o no, me importa bien poco. Mi intención es decir la verdad, y eso estoy haciendo".-
(p. 450)

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. "El efecto de la realidad" in Lo Verosímil, - Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1968 (175-178).
- CATRYSSÉ, Jean. Diderot et la Mystification, Paris, éd. Ni-- zet, 1970.
- DIDEROT, Denis. - "Eloge de Richardson" in Oeuvres esthétiques, Paris, Garnier, 1959 (23-50). Introd, y no-- tas de Paul Vernière.
- Entretien entre d'Alembert et Diderot, Paris- Gallimard, 1966, (223-246).
- Jacques le Fataliste, Paris, Gallimard. 1970.
- La Religieuse, Paris, Garnier-Flammarion, -- 1968.
- Le Neveu de Rameau, Paris, Gallimard, 1966, - (11-140).
- "Les Bijoux indiscrets" in Oeuvres complètes de Diderot Paris, Garnier Frères, introd. - de J. Assézat, 1875 (130-375).
- Lettres sur les Aveugles, Paris, Gallimard - 1966, (343-410).
- Quatre Contes, Genève, Droz, éd. crítica de - J. Proust, 1964.

- Rêve de d'Alembert, Paris, Gallimard, 1966, - (246-328).
- Suite de l'entretien, Paris, Gallimard, 1966. (329-342).
- Supplément au Voyage de Bougainville, Paris, Gallimard, 1966, (411-478).

DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de de las ciencias del lenguaje, México, Siglo-XXI, 1972.

- Europe, Paris, Messidor, Temps Actuels, 405-406, Janv.- Fév., 1963.
- Europe, Paris, Messidor. Temps Actuels, 661, Mai 1984.

FIGUEROLA, Luciana. "Los Códigos de veridicción en El Garabato de Vicente Leñero" in Semiosis 4, Univ. Ver., enero-junio 1980, (31-59).

GENETTE, Gérard. Figures III, Paris, Seuil, 1972.

GREIMAS, A. J. "El Contrato de Veridicción" in Linguística y Literatura, Cuaderno de Texto Crítico, - - Univ. Ver., 1978, (27-37).

HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y del Arte, II, Barcelona, Guadarrama, 1979.

HAZARD, Paul. La Pensée européenne au XVIII siècle, de Montesquieu à Lessing, Paris, Boivin, 1946.

- JACOBSON, Roman. "Sobre el realismo artístico" in Teoría de la Literatura de los Formalistas rusos, México, - Siglo XXI, 1980, (71-80).
- KEMPF, Roger. Diderot et le Roman, Paris, Seuil, 1976.
- KUNDERA, Milan. Jacques et son Maître, Paris, Gallimard, NRF, 1984.
- "Las Posibilidades del Juego" in Novédades, - Año III, Vol. III, No. 144, 20 de enero 1985, - (4-6).
- MAUZI, Robert y Sylvain Menant. Le XVIII siècle, II, Paris, - - Arthaud, 1977.
- MIGNOLO, Walter. "Sobre las condiciones de la ficción literaria", MLA Convention, Department of romance Languages, Univ. of Michigan, 1980.
- PROUST, Jacques. Lectures de Diderot, Paris, A. Colin, 1974.
- PRUNER, Francis. Clés pour le Père Hudson, Paris, Lettres Modernes 68, 1966.
- L'unité secrète de Jacques le Fataliste, Paris, Lettres Modernes 20, 1970.
- Raymond, A.G. La Genèse de Jacques le Fataliste de Diderot, Paris, Archives de Lettres Modernes 171, 1977.
- SMIETANSKI, Jacques. Le Réalisme de Jacques le Fataliste, Paris, Nizet, 1965.

STERNE, Lawrence. Tristram Shandy, Barcelona, Planeta, 1976.

TODOROV, Tzvetan. "Introducción" y "Lo verosímil que no se podría evitar" in Lo Verosímil, Buenos Aires, -
Tiempo contemporáneo 1968, (9-15), (175-178).