

Chasqui. Espacio de traducción



Presentación

MAGDALENA CÁMPORA (COORDINADORA GENERAL)
Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
magdalenacampora@uca.edu.ar

La sección “Chasqui. Espacio de traducción” de la revista *Letras* es un proyecto colaborativo de las cátedras de Literatura Francesa (Cámpora – de Cabo – Montecchio) y de Literatura Comparada (Cámpora – Caputo) de la Universidad Católica Argentina. Se trata de un trabajo colectivo de selección, traducción e investigación de textos y bibliografía crítica sobre literaturas en lengua francesa y sobre literatura comparada. Se construye desde la Argentina y busca poner los textos en traducción al alcance de todos los lectores. Como los mensajeros del Imperio Inca, “Chasqui. Espacio de traducción” circula, difunde y comparte los saberes.

En esta primera entrega, Mariana de Cabo propone, junto a la breve presentación que sigue, una serie de textos en torno a un clásico de la Ilustración: *Cándido o el Optimismo*, de Voltaire (1759).

En torno a *Cándido o el optimismo*, de Voltaire

MARIANA DE CABO (COORDINADORA)
Universidad Católica Argentina
marianadecabo@uca.edu.ar

Presentación

Algunas palabras sobre los textos traducidos. “Sur le Style Philosophique de *Candide*” de Jean Starobinski fue publicado en 1976 en la revista *Comparative Literature*. Luego, en 1989, una nueva versión del artículo se recopila en *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*. En este *dossier*, María Soledad Herrera (Universidad del Salvador) y Mariana de Cabo (Universidad Católica Argentina) traducen la primera versión de 1976. Sobre las variaciones en el tiempo del texto, en la versión de 1976 Starobinski desliza algunas pistas cuando advierte que su escrito es de orden literario y que en el futuro podría librarse a un “[...] trabajo de carácter más científico”; quizá en la publicación de 1989 se concrete ese proyecto.

“Voltaire et l’histoire par la fiction” fue publicado por Gianni Iotti en 2002 en la *Rivista di Letterature moderne e comparate*. En 2009, Nicholas Cronk tradujo el artículo al inglés y lo incluyó en *The Cambridge Companion to Voltaire*. Al realizar la traducción, Guillermina Caruso, Rafael Santos Agostinho Jorge y Guadalupe Corradi, estudiantes avanzados de la carrera de Licenciatura en Letras de la Universidad Católica Argentina, siguieron la versión de Cronk al inglés.

Los artículos de Voltaire para la *Encyclopédie* sobre los términos “Felicité” y “Heureux, Heureuse, Heureusement” fueron traducidos por Mariana de Cabo a partir de la Édition Numérique Collaborative et Critique de l’*Encyclopédie de Diderot, de D’Alembert et de Jaucourt (1751-1772)*. Esta obra, que se encuentra en línea, se elabora a partir de una edición de la *Encyclopédie* que forma parte del catálogo de la Bibliothèque Mazarine.

Los artículos “Felicité” de 1756 y “Heureux, Heureuse, Heureusement” de 1765 permiten recuperar algunos debates en torno a la felicidad en el siglo XVIII. Estas entradas de la *Encyclopédie* dialogan con el “Poema sobre el desastre de Lisboa” de 1756, los cuentos de *Zadig* (1747) y *Cándido* (1759), y el *Diccionario Filosófico* de 1764. Desde una perspectiva moderna, Voltaire critica las supersticiones y propone una felicidad en la tierra. En este sentido, según Starobinski, Voltaire cuestiona la tradición de los antiguos y sus ilusiones para proponer el conocimiento a partir de la experiencia. El empirismo de Locke se pone a prueba en las aventuras de los personajes de los cuentos filosóficos. Se construye, en palabras de Iotti, una suerte de *Bildungsroman*, pero los héroes en lugar de hacer conquistas realizan descubrimientos y en lugar de conocerse a sí mismos comprenden el caos del universo. Al final, para Starobinski, el antídoto contra el mal que se propone en *Cándido* constituye una sabiduría práctica: “es necesario cultivar nuestro jardín”.

La solución que *Cándido* expone en la escena final del relato se contrapone a la idea de felicidad de Leibniz. La narrativa en el siglo XVIII suele ubicarse entre la literatura y la filosofía y, por consiguiente, la ideología del Iluminismo se corresponde con su representación ficcional.

Esta estrategia adopta Voltaire cuando escribe cuentos filosóficos para demostrar una noción empírica del sujeto. Ahora bien, en los relatos, Voltaire lleva las formas del género narrativo hasta el límite. Starobinski reconoce cómo las aventuras de Cándido conducen formas tradicionales como el cuento, la máxima y la fábula hasta el extremo de lo inverosímil y concluyen con la auto-destrucción de la narración. Las experiencias de Cándido sobre la estupidez, la intolerancia y el abuso de poder se acumulan sin respetar las convenciones del género.

Según Iotti, Voltaire quiere ubicar en un primer plano el caos del mundo y mostrar cómo los personajes se confrontan constantemente con diferentes verdades. Pues para Voltaire la ficción constituye una vía para el conocimiento, una forma de atraer a un público más amplio a las verdades simples y fijarlas en su memoria. Voltaire piensa narrativamente, analiza Iotti, y, de esta manera, construye a partir de la ironía una relación de complicidad con su lector. El autor en cada cuento adopta un pseudónimo, una máscara, que alumbra su figura y subraya el artificio narrativo. Este recurso se une a comentarios que interrumpen la acción y profundizan la complicidad entre el autor y el lector.

STAROBINSKI, Jean, 1976, “Sur le Style Philosophique de *Candide*”, *Comparative Literature*, vol. 28, n° 3, pp. 193-200. Traducción: María Soledad Herrera (Universidad del Salvador) y Mariana de Cabo (Universidad Católica Argentina).

Sobre el estilo filosófico de *Cándido*

Elementos compuestos

¿Un relato? Seguramente. Pero sobre todo un simulacro de relato, es decir su parodia, su reflejo simplificado. Lo novelesco en *Cándido* es la caricatura de lo novelesco, su versión exagerada que desafía todas las convenciones genéricas, ya sean las de la novela de aventura (de origen helenístico), de la picaresca, o aquellas del cuento que son aún más receptivas a lo inverosímil. Cuando cada uno de estos géneros es respetado, estabiliza un nivel del discurso ficcional en cuyo interior los elementos se corresponden de manera congruente. De esta manera, en la irrealidad literaria, se constituye un efecto de homogeneidad que busca sustituir figurativamente la homogeneidad de nuestra experiencia del mundo real y se alcanza una “confianza” estética.¹ Los eventos en la obra y sobre todo la manera en la que se suceden no desafían solamente toda verosimilitud, sino que también por su carácter diverso muestran que no apelan a la confianza del lector y que lo dejan libre: muertes aparentes, reencuentros inesperados, secuencias ultrarrápidas, países fabulosos, riquezas sin límites. Todo nos advierte que no debemos dar nuestra seria atención a estos eventos. En una parábola que enseña a desconfiar de las enseñanzas, todo remite a modelos literarios archiconocidos que son burlados y deformados por turnos.

¿Entonces se trata de un juego? Pero un juego donde a través de la parodia ninguna de las situaciones evocadas se encuentra fuera de la realidad del momento presente: en Alemania se hace la guerra, se masaca, se viola; en Portugal se quema a los heréticos; los salvajes de América comen a sus prisioneros; en París se estafa en el juego o a través de engaños a los viajeros naif. *Cándido*, en muchos aspectos, no es más que el nombre prestado, la identidad mínima que es necesario conferir a un personaje cuya función esencial es la de chocarse con el mundo y de esta manera revelarlo tal cual es.

La fórmula de *Cándido* es entonces lo compuesto y el “pot-pourri”, esto no se refiere solamente a la sucesión caleidoscópica de los episodios: pienso sobre todo en la combinación entre la ficción autodestructiva y la inescusable verdad, en el compuesto inestable formado por la arbitrariedad narrativa y la intrusión de la violencia del medio. La libertad del contenido va a la par con la obsesión del mal omnipresente que, hacia donde el individuo se torna, aplasta toda libertad. Por su inverosímil rapidez, el viaje de *Cándido* se convierte en un examen casi general de los países del mundo; la economía del tiempo narrativo asegura el desplazamiento de un lugar al otro, y así hace posible un cúmulo de experiencias que se relacionan con la estupidez, la intolerancia y el abuso de poder. La irrealidad del relato hace al espacio terrestre factible de ser recorrido en todos los sentidos, y permite sumar realidades horripilantes que no pueden ser puestas en duda o atribuidas a la fantasía del autor.

¹ Si fuera necesario inscribir a *Cándido* en una línea literaria, habría que elegir la que parte de Luciano y pasa por Rabelais.

Por el uso sistemático de la burla, y gracias al carácter invencible de un héroe que escapa por poco a todos los peligros, Voltaire puede multiplicar la evocación de las violencias más atroces, en beneficio de una estrategia de denuncia reiterada. La escritura de Voltaire procede por cortes, elipsis, es decir, por todas las formas de *sustracción*, mientras la expresión de la emoción indignada había inflado la frase, alargado la queja y ocupado el tiempo para permitir que se exhale la “verdad” del sentimiento. De esta manera, se reduce el tiempo afectivo, un efecto de aceleración emotiva. Por su manera deliberada de *desentonar*, Voltaire escapa a los peligros del sentimentalismo y a los “raptos” de elocuencia. La maldad del mundo aparece de manera más clara, más obstinada, en un clima de sequedad que no da lugar ni a la ternura ni a la consolación. En *Cándido*, nada de lo atroz es inventado: Voltaire nos da un documento un poco simplificado y estilizado, pero que constituye una antología de las atrocidades que los boletines de la época llevaban al conocimiento de todo europeo atento. Quizás encontremos en *Cándido*, bajo la forma de la ficción, el ejemplo de una actitud que hoy se volvió común en Occidente a partir del auge de los medios de comunicación: la percepción de todas las heridas de la humanidad a través de una suerte de sensibilidad dolorosa que extiende su red nerviosa a la superficie entera del globo.

Voltaire tiembla con los sufrimientos de la tierra: él conoce o cree conocer todos los lugares donde ocurren injusticias, abusos; los cuenta, los confronta y los opone. Como es demasiado inteligente para denunciar solamente los males de una sola parte, ve cometer los crímenes por los príncipes rivales, las iglesias antagonistas, los pueblos “civilizados” y por los “salvajes”.

Dos características del rococó

Si la línea sinuosa, con lo que tiene de capricho inesperado, es una de las figuras típicas del gusto rococó, los viajes de Cándido, los de la vieja y Cunegunda son su transcripción más clara en el globo terráqueo: el azar, el deseo, las persecuciones provocan desvíos infinitos, a tal punto que nada parece desvío, y que ninguna dirección se mantiene como elegida. Otro rasgo del rococó es el apetito de lo nuevo, de lo “piquant” (lo que pica) que se encuentra presente de manera superlativa.

El juego, la parodia, la sátira, la denuncia de la violencia en el mundo que le es contemporáneo y la investigación filosófica no solamente forman una obra compuesta, sino también un texto *sin precedente*, un texto que sólo puede tener relaciones polémicas con los textos que le preceden en el tiempo. Por su diversidad, por lo imprevisto y escabroso de sus aventuras, por lo imprevisto del itinerario, por la sucesión de sorpresas, por la brevedad eficaz de cada episodio, *Cándido* asocia todas las recetas de lo “piquant” y produce este excitante por excelencia que es la novedad. La visita a la biblioteca de Pococurante (capítulo 25) pasa revista a todos los modelos del pasado, a toda la institución literaria: el amateur prueba y habla con desdén. La literatura parece haber arribado a su fin. *Cándido* es el libro suplementario donde se hace el inventario del pasado, y que viene luego del inventario: el libro *fuera de la literatura*, fuera de la filosofía, que se burla de ambas disciplinas, y que por supuesto no puede hacer otra cosa que proponer a su vez otra literatura y otra filosofía. “C’est un très grand plaisir —dit Cacambo— de voir et de faire des choses nouvelles”.²

² Nota de las traductoras: “Es un gran placer ver y hacer cosas nuevas, dice Cacambo” (*Candide ou l’Optimisme*, edición crítica de André Morize, París, Hachette, 1913, cap. 14, p. 79).

Un arquetipo: la víctima que se constituye en el hazmerreír

Sin embargo, no es difícil llevar a *Cándido* a un tipo inmemorial, aquel de la narración bufa o de la pantomima que despliega los recursos de más alto virtuosismo para mostrar lo contrario: la mala suerte y la torpeza.

Después de tantos comentarios, no es necesario insistir en la alegría de esta escritura sin pesadez y sin sombras, en la agilidad de su maniobra que mide soberanamente las repeticiones, los contrastes, las elipsis, el corte sintáctico que desplaza según su voluntad para producir efectos de equilibrio o de ruptura de equilibrio. Esta dominación que se disimula tan poco y que ostenta tan directamente sus recursos no es en sí misma fuente de comicidad, sino que se vuelve cómica al tomar por objeto la no dominación, es decir, la historia de un joven sin malicia que no puede controlar nada de lo que le pasa y que corre de infortunio en infortunio. Sus aventuras como las de tantos otros comienzan con puntapiés en el trasero, nosotros nos reímos mientras él llora, suspira y se desespera.

La escritura del relato, soberanamente *activa*, calcula y gobierna todos sus efectos; y uno de sus principales efectos es representar a su opuesto, es decir, condenar a Cándido a la *pasividad*³ y al asombro hasta el final de sus aventuras. Cándido, que al principio no habla y sólo actúa bajo la dependencia de otros, ve que sus palabras y sus actos conllevan consecuencias desproporcionadas: constantemente es llevado fuera de lo que había esperado o previsto. La rara malicia que despliega el narrador nos hace asistir a las desventuras de un ser fácil de engañar que no tiene control de su destino, excepto en el instante final, cuando parece comenzar el tiempo de la estabilidad activa. Lo mismo le pasa en el escenario o en el circo a quien sufre fracasos consecutivos, pero regulados como pases de ballet y que siempre terminan con un restablecimiento deslumbrante. El espectador experimenta un vértigo muy placentero al ver tal superioridad técnica empleada para imitar un destino de víctima.⁴

Mejor dicho: un destino donde el deseo no alcanza su objeto, lo pierde, lo reencuentra degradado, para siempre distinto a la imagen viva que se había guardado. Aunque después de visitar Eldorado Cándido escape a las vejaciones, queda condenado a una frustración esencial: extraña a Cunegunda y sólo piensa en reencontrarla. Pero cuando lo logra es para descubrirla tan fea que retrocede “tres pasos tomado por el horror” que experimenta. De esta manera, Gilles o Pierrot son engañados: todo conspira para robarles lo que creen que están a punto de poseer y se quedan con las manos vacías y el corazón pesado. Del primer paraíso westfaliano sólo subsiste para Cándido el recuerdo de una caricia furtiva detrás de un biombo (caricia que prueba por iniciativa de Cunegunda, subrayemos); ese fruto “apetitoso”, que se ofrecía sin resistencia, continuará prohibido; habrá pasado por todas las manos y las más brutales: violada, apuñalada, vendida, mantenida, humillada, profanada de todas las maneras. Antes de ser comprada por Cándido, Cunegunda recibirá en su carne todos los estigmas del “mal físico” y del “mal moral”, la huella de un mundo malsano y del tiempo destructor. Así, el ser femenino, que para Voltaire es la *causa* de todas las peregrinaciones de Cándido —expulsión, errancia y búsqueda—, no es más que un espejismo de frescura y juventud, cualidades que están sujetas a la degradación. Cunegunda será deseable mientras esté ausente y porque está ausente. Pero cuando Cándido la reencuentra fea y de mal carácter, es alguien con quien la vida se volvería intolerable y ya no

³ Sobre la pasividad, ver los comentarios pertinentes de Christopher, en la p. 10 de la introducción a su edición crítica de *Candide* (Ginebra, 1968).

⁴ Describimos algunos aspectos literarios y pictóricos de este “tema” en nuestro *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Ginebra, 1970).

es más la fuente del jardín a cultivar, la huida productiva en el trabajo. Cándido es engañado por el amor: entre los ideales destinados a la destrucción en el relato, el mito de la pasión figura en buen lugar. Cándido, sujeto de la experiencia, es movido por una ilusión que acaba en el instante preciso cuando el ser amado cesa de ser una imagen y un nombre para aparecer como una persona “real”. La bufonería consiste en hacer aquí de la posesión tanto tiempo diferida una doble decepción.

El golpe doble de la ironía

Un escritor clarividente, omnisciente y libre, un héroe naif, torpe y largo tiempo cautivo de la ilusión y víctima de la ley de los violentos. El autor y el héroe se relacionan a través de la ironía. (Desde el principio, está marcada por el recurso frecuente que la retórica clásica denomina, en una definición estricta, ironía: la antífrasis destructiva, el empleo de palabras con el sentido opuesto al que se quiere dar: “un *bello* auto de fe”).

¿Pero cuál es la función de la ironía? No se trata de asegurar al autor (o al lector) una victoria demasiado fácil sobre la ignorancia de un héroe muy esquemático. En lo que respecta al escritor, tampoco se trata de exaltar la libertad de una consciencia que se eleva por encima de toda realidad finita. Voltaire no aspira a esta libertad descomprometida de la ironía “romántica”, a través de la cual el espíritu trata de garantizar su reino separado. En *Cándido*, la ironía funciona como un arma ofensiva, está orientada hacia afuera, conduce el combate de la razón contra todo lo que usurpa la autoridad que el pensamiento racional solamente debería poseer.

Una autoridad usurpada parece ser el discurso teológico y su sucedáneo el discurso metafísico cuando se demuestra la diferencia entre el curso del mundo y el mundo de la teodicea optimista. Así como una crítica de la realidad contemporánea, *Cándido* constituye una crítica de las afirmaciones abstractas que una teoría satisfecha desarrolla sobre la totalidad del mundo. Desmentida tras desmentida, los acontecimientos del viaje, en su singularidad y en el detalle de su sucesión, dañan la lección de Pangloss. No es ni siquiera necesario darles la palabra a las filosofías adversas como la de Jacques el Anabautista o del maniqueo Martín. Los hechos se encargan de la educación de Cándido, y el resultado se reconoce por la diferencia entre el primer capítulo, donde Cándido escucha respetuosamente la perorata de su maestro, y el último, donde le interrumpe el discurso. La ironía del relato volteriano se vuelve cómplice de la represalia del mundo contra la euforia del sistema. La “punta” y el “filo” de la dicción irónica secundan alegremente la crueldad de lo real y le confieren una ferocidad hiperbólica: la refutación es conducida con una energía que se confunde con la violencia malsana que Voltaire al mismo tiempo denuncia. Mutilaciones, castraciones, amputaciones vienen a contradecir en la carne misma de los individuos, todas las afirmaciones que profesan la perfección del Todo. Pangloss pierde un ojo y una oreja, la vieja un glúteo, etc... El daño que producen la enfermedad, la guerra, la inquisición son narrados con un entusiasmo que expresa el placer de destruir la ilusión optimista. El cuerpo de los personajes está librado al corte de la imperfección y de la brutalidad desrazonable. En su estilo (estilo de sustracción, dijimos), *Cándido* imita la disminución física que el mal inflige a todos los seres, por consiguiente, imita la réplica del mundo a lo que el optimismo cree poder decir. Contra una metafísica que postula la presencia eterna (insuficientemente percibida por nosotros) de un sentido global del universo, Voltaire erige una razón que ve por todos lados la falta de claridad requerida, y que en ese defecto, en ese déficit escandaloso de sentido, encuentra lo emocionante de su actividad militante.

Pero una vez que se alió con la ferocidad del mundo para refutar el sistema preconcebido, la ironía se vuelve contra la violencia y la injusticia. A pesar de toda la alegría que pone en demostrar cómo la viruela, la tempestad, los héroes búlgaros, los piratas negros y los inquisidores ganaron fácilmente la causa contra los artículos de fe del leibnizianismo, Voltaire se escandaliza por el sufrimiento infligido. Y a pesar del acento de sadismo que se devela en la manera en la que evoca el triunfo de la crueldad y de la intolerancia, no cree como Sade que el mal en todas sus formas sea la expresión de la ley natural o, mejor dicho, Voltaire no cree que la ley natural deba ser celebrada como bienhechora. El determinismo que producen el cálculo, la viruela o los terremotos de la tierra no supone una preocupación para el hombre. A estos males inevitables que podemos soportar sin gemir, se suman los males superfluos que los individuos se hacen unos a otros: ¿cómo evocarlos sin revelarse? Voltaire no da su consentimiento a las miserias que, al mismo movimiento, hace casi alegremente llover sobre sus personajes.

Sobreoferta de ironía, doble vivacidad activa. Habiendo dado libre curso a las imágenes del mal para contradecir el dogma optimista, Voltaire contradice el mal porque le horroriza la injusticia y el fanatismo. El estilo de Voltaire —calificado generalmente como “espiritual”, “incisivo”, “sarcástico”— debe su carácter específico al doble objetivo agresivo del que está cargado. La mayor parte de los eventos narrados en *Cándido* son *bivalentes*: demuestran alegremente la futilidad del sistema de Pangloss, pero al satisfacer el polémico entusiasmo toman enseguida un aspecto insostenible. Estos eventos que denuncian la ilusión optimista son a la vez denunciados por su atrocidad. Pertenecen a la categoría de hechos en los cuales Voltaire no puede pensar sin “estremecerse de horror” (expresión frecuente en su correspondencia o en sus escritos de historia). El *chirrido* que Flaubert reconoció tan bien en Voltaire es el efecto compuesto producido por la simultaneidad del entusiasmo polémico y el estremecimiento ante el horror; ya que cada una de las “realidades” que ejercen sobre el discurso de Pangloss una acción destructiva es por su parte atacada por una crítica sin indulgencia. El evento atroz que niega el dogma precedente es a su vez objeto de una crítica moral, estética y afectiva.

El epifonema

Para desplegar tales efectos, es necesario que el acto de la escritura haya recibido el privilegio del último recurso: la “burla” volteriana implica el *a posteriori*, toda la experiencia que alcanza su término, la distancia que da el conocimiento de los resultados. Todo está jugado, la ironía se ejerce sobre un mundo retrospectivo. En el pasado remoto, el primer discurso de Pangloss ya es ridículo. En su manera de ser “contado”, ya es estigmatizado por una burla (una sabiduría) superior. Esta burla es el producto de las negaciones infligidas a la metafísica por la realidad, así como a la realidad por la exigencia de la razón práctica. ¿Quién no habrá notado en *Cándido* el rol que juegan, al final de tantos episodios, los comentarios reflexivos del héroe o de sus compañeros? Estos comentarios, separados de la historia misma, son considerados en la terminología retórica como *epifonemas*. Después de una serie de hechos o de sentimientos *particulares*, los epifonemas cumplen la función de imponer una sentencia *general*, de expresar un saber seguro de sí mismo. No dudemos en recurrir aquí a este término de apariencia pedante: el epifonema es la exclamación final que se extrae de una lección y se condensa en una frase o en una “moralidad”. Sabemos que cada vez que esta figura de estilo interviene en la obra cumple la función de una facultad de juicio y un poder racional capaz de tomar distancia y de establecerse en el plano de lo general. La exclamación final de *Cándido*, “pero hay que cultivar nuestro jardín”, a pesar de hacer referencia a una situación particular (la explotación agrícola en el Bósforo), otorga a todo el relato una conclusión epifonémica, una conclusión “sabia”, un descubrimiento de alcance universal, donde se

confirma lo que se había dicho del héroe en las primeras líneas (tenía un juicio bastante “recto”), después de que sus desventuras y tribulaciones hayan igualmente ratificado la afirmación conjunta (“con el espíritu más simple”). La ironía puede ejercerse entonces en dirección retrógrada a partir del conocimiento conquistado y la educación concluida en el punto de llegada: la errancia y las ilusiones del aventurero naif son narradas a partir de la estabilidad y de la seguridad garantizadas finalmente por la conversión al trabajo productivo. Sabemos *a posteriori* (pero, al tomar la pluma, Voltaire *ya* lo sabe) que a pesar de todas las pérdidas, decepciones, mutilaciones, etc. el recurso del trabajo queda asegurado. Por cierto, la observación que hacemos sobre el funcionamiento del epifonema y de la ironía retrospectiva en el texto de *Cándido* puede ser íntegramente retomada para definir la función de *Cándido* en la existencia de Voltaire. Después de la muerte de Madame de Chatelet (cuya doctrina filosófica se inclinaba hacia el sentido del optimismo wolffiano o panglossiano), después del episodio prusiano, después de ser arrestado en Frankfurt, después de la búsqueda de un asilo y la compra de las tierras en Ginebra y Lausanne, *Cándido* tiene el valor de un divertimento recapitulativo: con el mismo impulso, fabula, traviste, caricaturiza, expresa una resolución. De esta manera, Voltaire se libera del pasado a través de la magia de una bufonería que lo convierte en ficción.⁵ Pero lo que no es ficción son los deberes y las satisfacciones del propietario agrícola: tal es la sabiduría que llegó tarde, la máxima general que, piedra de toque definitiva, viene a discriminar lo verdadero de lo falso, lo ilusorio de lo sólido. *Cándido* es el epílogo, el epifonema, la profesión de fe figurada de la sabiduría práctica que se descubre al final. La transposición de los deberes personales en ficción tragicómica es parte de la sabiduría en sí misma y deja el campo libre para la actividad práctica.

Este estudio no concierne a la teoría de la crítica. Se trata de un estudio de estilo, en el cual deliberadamente evité todas las formas técnicas que se usan hoy en día. En este sentido, se trata de una profesión de fe implícita en la posibilidad de conservar el carácter *literario* de la crítica (cuando el deseo nos toma). Esto no impide que la misma pluma o parecida se libre en otros momentos a un trabajo de carácter más *científico*.

⁵ Sobre el movimiento fabulador, sería útil consultar MURRAY, Geoffrey, 1970, *Voltaire's Candide: the Protean Gardener, 1755-1762*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Vol. LXIX, Ginebra, Institut et Musée Voltaire.

IOTTI, Gianni, 2002, “Voltaire et l’histoire par la fiction”, *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. LV, n° 2, pp. 149-162. Traducción: Guillermina Caruso, Rafael Santos Agostinho Jorge y Guadalupe Corradi (estudiantes avanzados de Licenciatura en Letras, Universidad Católica Argentina).

Voltaire como contador de historias

Algunos años atrás, un crítico denunció, acertadamente, como “casi escandaloso” el hecho de que Voltaire haya sido estudiado más como un pensador que como un escritor (Moureaux, 1979: 350). Desde entonces surgieron muchos estudios sobre la escritura de Voltaire; sin embargo, la restrictiva noción de literatura heredera del siglo diecinueve se mantiene en boga. Si sus *contes*¹ o tragedias “naturalmente” son analizados de forma literaria, lo mismo no puede ser dicho de sus otros trabajos, que se continúan estudiando desde una perspectiva esencialmente ideológica, sin casi prestar atención a las cualidades formales de su escritura. El desafío no es tanto estudiar las figuras de lenguaje de acuerdo con alguna noción antigua de “estilo”, sino ampliar la noción de literatura e incluir a la retórica y a la historia, para acercarnos al entendimiento de lo que era considerado literatura en el siglo dieciocho.

Comedia de máscaras

Se ha dicho que Voltaire “piensa narrativamente” (Pearson, 1994: 5). Incluso en el caso de su prosa filosófica o histórica, sus argumentos se resuelven rápidamente en narrativas cortas o admirables anécdotas, a través de las cuales el proceso de razonamiento toma un giro narrativo (y emocional). Con Voltaire, los argumentos son primordialmente *personae* (personajes) o máscaras, y este trazo esencial de su escritura debe ser estudiado en todos los géneros literarios que practicó. De hecho, al estudiar a Voltaire como un “contador de historias” (*conteur*), no debemos limitarnos a los textos tradicionalmente considerados *contes*. Tenemos que mirar más allá, necesitamos analizar la vasta cantidad de textos situados en la frontera de la ficción y la propaganda política: los panfletos, los diálogos cortos, las fábulas, las alegorías, los fragmentos filosóficos —la “porquería” (“rogatons”), como Voltaire los denominaba— que se multiplicaron mucho desde los años 1760, debido a la intensificación de la guerra contra *l’Infâme* (el fanatismo).

El juego de máscaras que forma parte de la estructura de la narrativa existe también en el propio acto de narrar. Aparte de *Micromégas*, Voltaire no publicó ninguno de sus *contes* con su propio nombre: del primero, *Zadig*, atribuido al poeta árabe Sadi; al último, *Histoire de Jenni*, atribuido a “M. Sherloc, traduit par M. de la Caille”; e incluso *Candide* (“traduit de l’allemand de M. le docteur Ralph”); y *L’Ingénu* (“histoire véritable tirée des manuscrits du P. Quesnel”). Este juego no está limitado a sus *contes*: pensemos, por ejemplo, en la colección heterogénea de textos atribuidas a Guillaume Vadé (*Contes de Guillaume Vadé*); o en el *Dîner du comte de Boulainvilliers*, atribuido a Saint-Hyacinthe; o en la *Canonisation de Saint Cacufin, mise en*

¹ Nota de los traductores: Definición de *conte* del diccionario francés Larousse: “récit, en général assez court, de faits imaginaires”, es decir, “un relato, por lo general corto, y de hechos imaginarios”.

lumière par le sieur Aveline, bourgeois de Troyes. Casi todos estos seudónimos son nombres reales, escogidos tanto para generar polémica como por precaución. Pero la creación de tales espejos mágicos (seudónimos) por este “comandante del espectáculo” es también una tentativa para dar énfasis a su propia presencia en el corazón de dicho espectáculo (Pomeau, 1961: 3). Mientras que la tradición clásica requería a un narrador para que el escritor permaneciera discreto, Voltaire pone sus máscaras justamente para proyectarse mejor en el palco. Además, el narrador emplea mecanismos de distanciamiento irónico (usado antes en el mismo siglo por el escritor francés Antoine Hamilton, en obras como *Le Béliet* o *Les Quatre Facardins*), por ejemplo, comentarios que interrumpen la acción, ya de tono humorístico, ya paralelos al tema, etc. Aunque no utilice las técnicas metaficcionales de Laurence Sterne o de Denis Diderot, Voltaire logra —de esta manera— romper la ilusión del espectáculo que crea y obtener la complicidad del lector. Pues, como nos es dicho en el prefacio del *Dictionnaire philosophique*, « les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié » (Voltaire, 1968: vol. 35, 284).²

Al crear sus *contes* y pseudo-ficciones a mitad del camino entre fantasía y sátira, Voltaire siempre insiste en la idea de que la ficción debe tener un argumento central:³ « Une fiction qui annonce des vérités intéressantes et neuves n'est-elle pas une belle chose?... Et si elles (les fictions) sont incohérentes, entassées sans choix, comme il y en a tant, sont-elles autre chose que des rêves? » (Voltaire, 1877-1885: vol. 19, 121).⁴ Voltaire todavía cree en la noción de ficción como un vehículo que nos lleva a verdades intelectuales. Condorcet (1994: 93), al seguir los pasos de su maestro, de manera similar, refuerza las “verdades simples” expresadas por el *conte*:

Le genre humain serait condamné à d'éternelles erreurs si, pour l'en affranchir, il fallait étudier ou méditer les preuves de la vérité. Heureusement la justesse naturelle de l'esprit y peut suppléer pour les vérités simples qui sont aussi les plus nécessaires. Il suffit alors de trouver un moyen de fixer l'attention des hommes inappliqués, et surtout de graver ces vérités dans leur mémoire. Telle est la grande utilité des romans philosophiques, et le mérite de ceux de Voltaire, où il a surpassé également et ses imitateurs et ses modèles.⁵

En el siglo XX, Paul Valéry (1957: vol. 1, p. 527) insiste en la noción del *conte* volteriano como el azúcar de un caramelo ideológico:

Depuis longtemps déjà on savait que la littérature peut s'employer à d'autres fins que le pur plaisir de la lecture . . . sous le couvert de ces prétextes et de ces espèces séduisantes, et par le détour des agréments, et de l'amusement, la critique des mœurs, des lois, des puissants et des puissances s'y glisse, et insinue des venins d'autant plus pernicious qu'ils sont plus délicieux à absorber.⁶

² Nota de los traductores: “Los libros más útiles son aquellos en los cuales los lectores mismos hacen la mitad del trabajo”.

³ Nota de los traductores: “Point”, en inglés, según el diccionario online de Cambridge, puede ser traducido como punto, opinión, argumento, idea...

⁴ Nota de los traductores: “¿Una ficción que anuncia verdades interesantes y nuevas no es algo bello?... Y si ellas (las ficciones) son incoherentes y se juntan al azar, algo que es muy común, ¿son otra cosa que sueños?”

⁵ Nota de los traductores: “La especie humana estaría condenada al eterno error si, con la intención de liberarse a sí misma, fuera obligada a estudiar o meditar las pruebas de la verdad. Felizmente, la natural precisión de la inteligencia es todo lo que es requerido para las verdades simples, que son también las más necesarias. Lo que nos resta, por lo tanto, es encontrar una manera de atraer la atención de los hombres que no se dedican tanto al estudio, y fijar estas verdades en su memoria. Esta es la gran ventaja de la ficción filosófica, y en esto Voltaire supera tanto a sus imitadores como a sus modelos”.

⁶ Nota de los traductores: “Hace ya mucho tiempo que se sabe que la literatura puede ser empleada con otros fines además del puro placer de la lectura... bajo la carcasa de estos pretextos y formas seductoras, es decir, el placer y el divertimento, se halla la crítica de la moral, de las leyes y de los poderosos y de los poderes, y se insinúan venenos tanto más peligrosos cuanto deliciosos”.

La deuda de Voltaire con la tradición antigua de la ironía filosófica es evidente. Sin embargo, todavía es posible cuestionar el saber, heredado de Horacio (1576: versos 333-346), sobre la necesidad de combinar “instrucción” y “deleite”. En vez de identificar los dos factores gemelos del deleite cómico y de las moralejas, debemos examinar más atentamente en estos textos la relación que hay entre la “bufonería” y la “seriedad de una profesión de la fe” (Macary, 1998: 34-35). Seguramente, con su objetivo ideológico en mente, Voltaire, en sus *contes y facéties* (bufonerías), recurrió a técnicas típicamente ficcionales y dramáticas; de esta manera, incluyó conceptos en forma de anécdotas, creó personajes y pintó escenas verdaderamente teatrales. Aun así, cuando miramos atentamente la estructura de estos ensayos cortos en forma de ficción filosófica, vemos en qué medida es difícil separar la ficción de la estricta economía del argumento. Según un crítico, en el *conte* de Voltaire,

la fiction n'est plus un prétexte, elle est la pensée même, rassemblant le pour et le contre auquel [Voltaire] est également attaché, représentant la vie telle qu'il la ressent, d'une diversité irréductible, triste, ridicule, exaltante, décousue... Chez Voltaire le principe d'organisation du conte n'est intellectuel qu'en apparence... en fait, il se situe à un niveau où l'intelligence ne s'articule plus en idées, mais est attitude de l'être, réponse d'un organisme vivant aux questions que pose l'existence du monde et des autres hommes (Coulet, 1967: vol. 1, 396).⁷

En el caso de Voltaire, la máscara ficcional permanece firmemente atada al concepto, por eso sería imposible reducir su ficción al mero argumento, sin sacrificar una parte esencial del significado.⁸ De la misma forma, en la interpretación de una metáfora, el significado no puede ser reducido a una mera “traducción” de los dos elementos en relación de comparación.

La búsqueda de la verdad

Al principio, a Voltaire atraía profundamente la forma del *conte*. Hasta alrededor de los años 1760, sus relatos trataban sobre problemas filosóficos tales como los límites del conocimiento humano (*Micromégas*), destino (*Zadig*), el problema del mal (*Candide*). Después, con un ocasional énfasis en lo exótico y lo sobrenatural, trae a la luz problemas sociales e históricos: la relación entre la naturaleza y la civilización, y la cuestión de la tolerancia en el reinado de Luis XIV (*L'ingénu*), la estructura política y cultural europea (*La Princesse de Babylone*), los debates económicos y científicos en la Francia de Luis XV (*L'Homme aux quarante écus*), cuestiones de crítica bíblica e historia antigua (*Le Taureau blanc*), el problema del ateísmo (*Histoire de Jenni*). Pero en el corazón del *conte* volteriano yace siempre la confrontación entre los personajes y las verdades del mundo, el problema de ejercer la virtud que, en la tradición humanista, debe coincidir con la adquisición de conocimiento. Estamos hablando de conocimiento reducido a su pura esencia. El mundo en el que estos héroes se mueven es un mundo corrupto por el fanatismo, la ignorancia y el egoísmo, un mundo en el que, en la pequeña fábula titulada *Éloge historique de la raison*, “la Raison” (la razón) y su hija “la Vérite” (la verdad) intentan en vano mejorar la humanidad, y son obligadas a esconderse:

⁷ Nota de los traductores: “la ficción no es un pretexto, es el pensamiento mismo, junta los dos lados del argumento (el pro y el contra) a los que Voltaire está igualmente unido, representa la vida como él la siente, de una diversidad irreductible, triste, ridícula, exaltante, incoherente... En Voltaire, el principio organizacional del cuento es aparentemente intelectual... de hecho, se sitúa en un nivel donde la inteligencia no se articula más por ideas, sino como una actitud del ser, la respuesta de un organismo vivo a las cuestiones generadas por la existencia del mundo y de la especie humana”.

⁸ Ver Black, M., 1954, “Metaphor”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55, pp. 25-47; Black, M., 1979, “More about Metaphor”, *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, pp.19-43.

Elles [la Raison et la Vérité] parurent, elles parlèrent ; mais elles trouvèrent tant de méchants intéressés à les contredire, tant d'imbéciles aux gages de ces méchants, tant d'indifférents uniquement occupés d'eux-mêmes et du moment présent, qui ne s'embarrassaient pas d'elles ni de leurs ennemis, qu'elles regagnèrent sagement leur asile (Voltaire, 1979: 569).⁹

Cuando la narración asume la forma de un viaje, como suele suceder, el protagonista volteriano, si no es ya un *philosophe* antes de su partida (como Micromégas o Zadig), adquiere un estado de duda o sabiduría al final de sus aventuras, después de sufrir en alma y cuerpo —una variación racionalista del motivo barroco y picaresco del desengaño (“disillusion”). Así, tras haber tontamente adoptado « le projet insensé d'être parfaitement sage »¹⁰ (Voltaire, 1979: 125), y después de haber pasado por una serie de terribles obstáculos, incluyendo la pérdida de un ojo, Memnón, nombre de un héroe del *conte*, termina sospechando « que notre petit globe terraque ne soit précisément les petites-maisons de l'univers »¹¹ (Voltaire, 1979: 129). Al genio que lo exhorta a considerar, desde las alturas, « l'arrangement de l'univers entier »¹², le responde en un tono afligido: « Ah ! je ne croirai cela... que quand je ne serai plus borgne » (Voltaire, 1979: 130).¹³ Encontramos una forma similar de desencantamiento en la conclusión de la *Histoire des voyage de Scarmentado*, cuando el protagonista, después de haber vivido una vida de prejuicios, tontería y violencia, se encuentra a sí mismo preso en una vida tan poco interesante cuanto degradante:

J'allai labourer le champ d'une vieille négresse pour conserver mes oreilles et mon nez. On me racheta au bout d'un an. J'avais vu tout ce qu'il y a de beau, de bon et d'admirable sur la terre : je résolu de ne plus voir que mes pénates. Je me mariaï chez moi ; je fus cocu, et je vis que c'était l'état le plus doux de la vie (Voltaire, 1979: 142).¹⁴

Es fácil ver en este final una anticipación de la ética desilusionada de *Candide*: « Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin » (Voltaire, 1979: 233).¹⁵ Es verdad que otras historias volterianas terminan en una nota más optimista, por ejemplo, *L'Ingénu*, la *Histoire de Jenni* o *L'Homme aux quarante écus*, en la cual un hombre que al principio no tiene nada sufre una metamorfosis y se convierte en el rico y cultivado Monsieur André:

Comme le bon sens de M. André s'est fortifié depuis qu'il a une bibliothèque ! Il vit avec les livres comme avec les hommes ; il choisit ; et il n'est jamais la dupe des noms. Quel plaisir de s'instruire et d'agrandir son âme pour un écu, sans sortir de chez soi ! Il se félicite d'être né dans un temps où la raison humaine commence à se perfectionner... La misère avait affaibli les ressorts de l'âme de M. André, le bien-être leur a rendu leur élasticité. Il y a mille Andrés dans le monde auxquels il n'a manqué qu'un tour de roue de la fortune pour en faire des hommes d'un vrai mérite. Il est aujourd'hui au fait de toutes les affaires de l'Europe, et surtout des progrès de l'esprit humain (Voltaire, 1979: 469).¹⁶

⁹ Nota de los traductores: “Ellas [La Razón y la Verdad] aparecieron y hablaron; pero encontraron tanta gente mala que las contradecía, tantos tontos que servían ciegamente a los malos, tantos indiferentes ocupados solamente con ellos mismos y con el momento presente, que no se interesaban en ellos ni en sus enemigos, que decidieron volver sigilosamente a su asilo para esconderse”.

¹⁰ Nota de los traductores: “el ridículo proyecto de ser perfectamente sabio”.

¹¹ Nota de los traductores: “que nuestro pequeño globo terráqueo es precisamente el manicomio del universo”.

¹² Nota de los traductores: “el orden de todo el universo”.

¹³ Nota de los traductores: “Ah, sólo creeré en esto... cuando ya no sea más ciego de un ojo”.

¹⁴ Nota de los traductores: “Yo iba a arar el campo de una vieja mujer negra para conservar mis orejas y mi nariz. Fui comprado después de un año. Yo había visto todo lo que hay de lindo, de bueno y de admirable sobre la tierra: decidí quedarme en casa. Me casé en mi casa; fui traicionado, y vi que era el estado más dulce de la vida”.

¹⁵ Nota de los traductores: “Esto está bien dicho, respondió Candide, pero es necesario cultivar nuestro jardín”.

¹⁶ Nota de los traductores: “¡Cómo el M. Andrés se volvió un hombre mucho más cuerdo desde que adquirió una biblioteca! Él vive con los libros como con los hombres; elige; y nunca es engañado por los nombres. ¡Qué placer es instruirse y perfeccionar su propia alma por un écu (una moneda), sin salir de casa! Él se regocija de haber nacido en un tiempo en que la razón humana comienza a perfeccionarse... La miseria había debilitado los resortes del

Pero incluso en narraciones donde el protagonista mejora su situación y progresa en su comprensión, Voltaire sigue ubicando en el primer plano el caos del mundo, la confusión de lo irracional, la debilidad del hombre; excepto cuando exige una inesperada venganza a través de la risa.

Esta aproximación fomenta una plétora de caricaturas y figuras grotescas en la que la fuerza cómica del escritor está en su punto máximo, así como su gusto por crear ficciones. En vez del puro conocimiento de las cosas como Adán habría conocido (para citar a Malebranche), el siglo XVIII prefiere el modelo de conocimiento por aproximación (Gay, 1995: 141). En el contexto del empirismo de Locke, el relato filosófico del siglo XVIII usa la narrativa como una progresiva búsqueda de la verdad. El universo ideal alcanzado por la evitación del vicio (el universo que Fénelon pinta en su novela *Télémaque*) es reemplazado, en autores como Jonathan Swift, Voltaire, o Samuel Johnson, por un universo de lento progreso y de un conocimiento adquirido con dificultad (Keener, 1983: 28-31). Por supuesto, existe una unión cercana entre las formas ficticias que emergen en el siglo XVIII y la noción empírica del sujeto que se desarrolla en base a la experiencia: la forma narrativa está “en movimiento” (como las ideas de Locke), y así lo refleja el proceso de evolución, en el corazón y en la mente, que el héroe experimenta en el curso de sus aventuras. Se reconoce una clara relación entre la ideología del Iluminismo y su representación ficcional:

A railler les systèmes —l’optimisme de Leibniz, le fatalisme imputé à Spinoza— on luttera pour une meilleure harmonie entre les hommes. On exposera au lecteur l’expérience formatrice des personnages. L’argument sera remplacé par l’exemple. Le conte philosophique est un petit Bildungsroman (Belaval, 1967: 310).¹⁷

La noción de transformación en el sentido del *Bildungsroman* (alemán o inglés) implica una identidad que no estaba previamente presente y que emerge sólo después de una verdadera iniciación ética y social. En la ficción volteriana, es cuestión de hacer visible y consciente lo que está presente en un estado virtual antes del comienzo de la narrativa, es decir una razón inconsciente de sí misma. Los héroes volterianos hacen descubrimientos en vez de conquistas, experimentan más que pelean. Por eso, para Voltaire, el tiempo tiende a ser identificado con un espacio, lo narrativo con una demostración, la aventura con un repertorio de preguntas ideológicas (Belaval, 1967: 130). Para ser preciso, en las narraciones volterianas, existe una constante tensión entre modelos narrativos y filosóficos: Hércules en *L’Ingénu* o M. André en *L’Homme aux quarante écus* evolucionan en el curso de la narrativa más que Micromégas, Zadig o Candide, pero esta evolución es parte de un patrón recurrente. Esto nos lleva a un problema fundamental que concierne al *conte philosophique* como género. En un universo narrativo, todo está determinado por el crecimiento del personaje en el conocimiento de sí mismo. Sin embargo, en la narrativa volteriana, la progresión entre experiencia y (auto)conocimiento es reducida a una repetición mecánica del reconocimiento del desorden del mundo. De esta manera, el héroe aprende a aplicar el sentido común o al menos a cuestionar su ingenuidad inicial.

alma de M. André, el bien vivir les devolvió su elasticidad. Hay miles de Andrés en el mundo, a los cuales sólo les faltó una vuelta en la rueda de la fortuna para hacerlos hombres de un verdadero mérito. Hoy él está interesado en los negocios de Europa, y principalmente en el progreso del espíritu humano”.

¹⁷ Nota de los traductores: “Al burlar los sistemas —el optimismo de Leibniz, el fatalismo atribuido a Spinoza— se luchará por una mejor armonía entre los hombres. Se expondrá al lector la experiencia formadora de los personajes. El argumento será reemplazado por el ejemplo. El cuento filosófico es un corto *Bildungsroman*”.

Razón y Sinrazón

Esta síntesis entre experiencia y conocimiento es altamente problemática. Una fuente principal de lo cómico en Voltaire radica en el cambio de las experiencias extraordinarias de los personajes en experiencias ordinarias, así se reduce —siempre con ironía— lo excepcional a lo banal, lo inaceptable a lo normal. Voltaire se deleita en la repetición de conexiones inapropiadas entre términos dispares y, por consiguiente, demuestra, como narrador, una indiferencia absoluta por las absurdidades resultantes:

Rien n'est plus heureux, disait-il, qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux. Les vérités qu'il découvre sont à lui : il nourrit et il élève son âme, il vit tranquille ; il ne craint rien des hommes, et sa tendre épouse ne vient point lui couper le nez (Voltaire, 1979: 62 [*Zadig*]).¹⁸

On chanta dévotement de très belles prières, après quoi on brûla à petit feu tous les coupables ; de quoi toute la famille royale parut extrêmement édifiée (Voltaire, 1979: 137 [*Historie des voyages de Scarmantado*]).¹⁹

Ma belle demoiselle, répondit Candide, quand on est amoureux, jaloux, et fouetté par l'Inquisition, on ne se connaît plus... (Voltaire, 1979: 164 [*Candide*]).²⁰

Il fut doux, bienfaisant, modeste ; et fut rôti à Valladolid, l'an de grâce 1631. Priez pour l'âme de frère Zapata (Voltaire, 1961: 948 [*Les questions de Zapata*]).²¹

Vous sentez qu'une fille qui craint de voir avaler son amant par un gros poisson, et d'avoir elle-même le cou coupé par son propre père, a besoin d'être amusée ; mais tâchez de m'amuser selon mon goût (Voltaire, 1979: 554 [*Le Taureau blanc*]).²²

Se podrían multiplicar estos pasajes en los cuales las maldades del hombre y los bizarros, pero familiares horrores, son presentados como parte de un orden natural: verdades morales desequilibradas creadas para hacernos sonreír. Pero en realidad esos episodios tienen un propósito serio: expresan en su incongruidad la dislocación de un mundo donde la Providencia está ausente, donde los humanos son crédulos, traicionados por sus prójimos, quemados a muerte por fanáticos, y amenazados por quienes están en el poder. Dice el escéptico Martin en *Candide* : « J'ai tant vu de choses extraordinaires qu'il n'y a plus rien d'extraordinaire » (Voltaire, 1979: 200).²³ En un universo en el cual la distinción entre lo extraordinario y lo ordinario es borrada, en donde cualquier cosa puede pasar de la forma más normal, el conocimiento en su sentido clásico ya no es posible. La prestigiosa forma clásica de la máxima que encapsula una moral general verdadera se desintegra en las manos de Voltaire para convertirse en una caricatura grotesca que se opone por completo a la realidad. Y no hace falta decir que Voltaire no tiene tiempo para esa elaborada

¹⁸ Nota de los traductores: “Nada presenta una imagen más feliz, solía decir, que un filósofo que lee en ese gran libro que Dios puso ante nuestros ojos. Las verdades que descubre son sólo para él: él nutre y eleva su alma, él vive en paz; no tiene miedo de su prójimo, y su amada esposa no aparece y le corta la nariz”.

¹⁹ Nota de los traductores: “Cantaron devotamente hermosos rezos, y luego quemaron a todos los hombres culpables en una lenta llama; y toda la familia real parecía extremadamente edificada”.

²⁰ Nota de los traductores: “Mi querida joven mujer, dijo Candide, cuando uno está enamorado, es celoso y lo azota la Inquisición, uno se olvida de uno mismo...”

²¹ Nota de los traductores: “Era gentil, caritativo, modesto; y fue asado en Valladolid, en el año de la gracia de 1631. Recen por el alma del hermano Zapata”.

²² Nota de los traductores: “Puedes ver que una chica que tiene miedo de ver a su amor ser tragado por un gran pez y que su padre le corte (a ella) la garganta necesita ser entretenida; pero trata de entretenerme de una manera que a mí me guste”.

²³ Nota de los traductores: “He visto tantas cosas extraordinarias que ya no hay nada extraordinario”.

forma del absurdo que provoca horror en el lector: la actitud consciente y casual del narrador es una pista para la postura del autor mismo.

Como Voltaire considera la razón como algo natural, sus personajes son, desde el principio, buenos razonadores, aunque sean ingenuos y su desarrollo sea, como ya dijimos, menos un aprendizaje en el mundo que una confrontación tragicómica con el desorden del mundo. Los protagonistas de las ficciones cortas de Voltaire siguen cambiando sus puntos de vista a medida que la narración progresa, y, por encima de todo, la escena está llena de símbolos de tradiciones despreciadas y descartadas. Voltaire, el autoproclamado “grand démolisseur”²⁴ (“Voltaire, 1968-1977: carta n° I6372), sostiene que la construcción del futuro es predicada a través de la destrucción del pasado; o, para ponerlo de otra manera, la afirmación de la verdad se convierte en la incesante refutación del error. « *La vérité se pose en s’opposant* : dire la vérité, c’est d’abord –et toujours– pour Voltaire, critiquer l’erreur, feuilleter les chapitres bouffons du roman de l’esprit » (Goldzink, 1971: 20).²⁵ Como Bayle, pero usa una narrativa grotesca en vez de comentarios filosóficos, Voltaire examina constantemente lo falso para encontrar lo verdadero. Ya sea para ridiculizar la tradición, tiene que representarla, prestarle vida y discurso. La caricaturización del adversario y la representación del error son dos factores esenciales de la ficción volteriana. Sin esta insistencia agresiva, no habría fabulación literaria: Voltaire es un narrador en la medida que constantemente trae el pasado de nuevo a la vida —para poder destruirlo—. La literatura siempre ha tenido la tendencia de recrear las cosas que la razón y la convención han dejado atrás, para burlarse o para lamentar su pérdida o (dada la ambivalencia de cualquier negación irónica) para burlarse y lamentarse al mismo tiempo.

En un panfleto como *Conformez-vous aux temps*, en el cual celebra la irresistible marcha de los tiempos modernos, Voltaire comienza con una anécdota breve acerca de una representación de los tiempos pasados. El hombre en cuestión es M. de Montampui, rector de la Sorbona, quien, dado que tiene miedo a ser visto yendo al teatro, se viste de mujer y termina en prisión (Voltaire, 1961: 709). Para nuestro deleite, la verdad es afirmada mediante la sistemática exposición de la anti-verdad. Además, la historia despierta simpatía por el patético viejo que carecía del buen sentido necesario para disfrutar de su pasión por el teatro. Es aquí donde Voltaire se revela como gran comediante, en la tradición de Molière y de las *Lettres provinciales* de Pascal (escritas para satirizar a los jesuitas). Está más en deuda con Pascal como polemista de lo que podríamos darnos cuenta con sólo leer la vigésimoquinta de las *Lettres philosophiques*. Podemos, por ejemplo, asombrarnos con la moral relajada de Sanchez citada en la novena *Provinciale*: « On peut jurer... qu’on n’a pas fait une chose, quoiqu’on l’ait faite effectivement, en entendant en soi-même qu’on ne l’a pas faite un certain jour, ou avant qu’on fût né, ou en sousentendant quelque autre circonstance pareille » (Pascal, 1954: 760).²⁶ De todas maneras, no es fácil no impresionarse con el narcisismo imperturbable mostrado por los jesuitas de Pascal. Esta es la paradoja de cualquier discurso paródico: termina confiriendo al objeto de la parodia un poder ambiguo y un poder oculto.

Voltaire no se limita a ficcionalizar ideas, sino que también se desvía de su camino para enfatizar lo contrario de lo que cree y quiere que nosotros creamos. Al encontrar razón donde no existe, al darles voz a fanáticos, imbéciles, obtusos e inteligentes clérigos, termina dándole al adversario

²⁴ Nota de los traductores: “gran demoledor”.

²⁵ Nota de los traductores: “La verdad se encuentra en la oposición: hablar de verdad es primero y siempre, para Voltaire, criticar el error, pasar a través de los capítulos cómicos de la novela de la mente humana”.

²⁶ Nota de los traductores: “Uno puede jurar... que no ha hecho algo, aunque en realidad lo haya hecho, si en la mente sabe que no lo hizo un cierto día, o antes de que naciera, o en otra circunstancia similar”.

una cierta importancia en la mente del lector, y aquí es donde se presenta como un gran escritor. Como lectores de estos escritos breves, no sólo tomamos un mensaje ideológico. Al contrario, nuestra atención se enfoca en los detalles, los tics, las absurdidades de estos personajes ridículos. Incluso nos puede fascinar su estupidez. En otras palabras, los chistes acompañan la ironía, y el militante uso de des-familiarización es en parte mitigado por el mero virtuosismo lingüístico. Si nos quedamos con la teoría del uso del chiste de Freud, somos inducidos, a pesar nuestro, a entender las motivaciones de estos personajes grotescos, a admirar la astucia y energía con la cual persiguen sus metas, y ocasionalmente, a sentir pena por ellos. Debemos reconocer que los escritos volterianos explotan los límites de la pura demostración (Suleiman, 1983: 206). ¿Cómo podría uno definir a Pangloss como una simple caricatura de optimismo leibniziano? ¿Cómo podría uno reducir las aventuras del Ingénu en Bretaña a una mera serie de enfrentamientos entre el sentido común y el prejuicio cristiano? ¿Y en el diálogo entre Freing y Birton en la *Histoire de Jenni*, cómo podríamos sólo enfocarnos en la defensa del deísmo e ignorar el acto de seducción?

No tiene sentido hablar de estas narraciones como más “filosóficas” o “ficciones”. (Un vínculo cercano entre narración e ideas se encuentra en toda la ficción francesa del siglo XVIII, en novelas como *Marivaux La Vie de Marianne*, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit* de Crébillon, o la *Justine* de Sade, como también en novelas filosóficas como *Lettres persanes* de Montesquieu, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau o *Jacques le fataliste* de Diderot). Más allá de los contenidos ideológicos de los escritos de Voltaire, como lectores tendemos a identificarnos con personajes y situaciones, aunque el autor vaya en contra de la moda de la ficción francesa contemporánea de rechazar la descripción realista del comportamiento social y de la psicología (como encontramos en las novelas de Prévost, Marivaux y Rousseau). Su altamente estilizado universo ficcional —creado a través de la parodia, lo grotesco, lo absurdo, lo maravilloso, lo sentimental— apunta a construir una imagen paradójica de la civilización y la vida humana que constantemente nos reta a dar sentido a la ficción. Por supuesto que es difícil “crear” en el mundo ficcional de Voltaire del modo en el que uno cree en los mundos ficcionales de Stendhal o Flaubert. Hasta un punto, sus filósofos divagantes, sus estúpidos y malos clérigos, sus legendarios héroes “no son más que signos. Como en álgebra, los signos pueden ser positivos o negativos” (Scherer, 1979: 117-142). De todas maneras, estaría mal indagar en este punto y reducir a los personajes volterianos puramente a sus funciones demostrativas y satíricas, al estatus de “marionetas”, y así ignorar su sustancia ficcional (Bonneville, 1976: 13-18). La ficción no puede ser confinada a los límites de la mimesis.

La dramatización de ideas

Desde esta perspectiva, el problema no consiste en reclamar una cualidad ficcional (¿cuál?) a la prosa volteriana, sino en reconocer sus preferencias fundamentales por la narración y la realización concreta de ideas éticas e intelectuales. Este proceso de ficcionalización depende de la representación lúdica de ideas mucho más que de la imitación de acciones y emociones para fines paródicos y polémicos. En la *Relation du jésuite Berthier*, la influencia malvada del (jesuita) *Journal de Trévoux* es transmutada en vapores tóxicos, curados con la aplicación de « une page de l'*Encyclopédie* dans du vin blanc, pour remettre en mouvement les humeurs de la bile épaisse » (Voltaire, 1961: 334).²⁷ O en el breve panfleto *De l'horrible danger de la lecture* (*Sobre el espantoso peligro de leer*), está la amenaza que el mufti Jousouf-Chéríbi dirige en

²⁷ Nota de los traductores: “una página de la *Encyclopédie* en vino blanco, para purgar los humores de la pesada bilis”.

contra de « toute idée qui se présenterait par écrit ou de bouche aux portes de la ville... »²⁸ y la orden de que « ladite idée pieds et poings liés... pour lui être infligé par nous tel châtiment qu'il nous plaira » (Voltaire, 1961: 714).²⁹ Este pasaje es deliciosamente ambivalente. En principio, la imagen con la cual la locura del fanático es expresada transmite una denuncia racional al fanatismo. Pero, al mismo tiempo, inclina a los lectores hacia el placer secreto de una momentánea regresión a una lógica infantil (irracional) que, en otras circunstancias, tanto el autor como sus lectores burlarían.

Algunos géneros literarios fueron identificados en este periodo con la ignorancia de los años primitivos; el irónico “préstamo” de los *philosophes* (filósofos) de esos modelos como una historia fantástica u oriental y otras formas paródicas de narración contribuyeron, paradójicamente, a la supervivencia de esas formas literarias. Más que los otros *philosophes* (en particular Fontenelle), Voltaire (1968: 99-104) tiende a ver en las fábulas de los Antiguos una ingenua forma de verdad, y disfruta el discurso “alegórico”. Roger Pearson escribe: “los *contes philosophiques* de Voltaire son alegorías modernas que, al nunca buscar engañarnos, promueven la causa de la razón y la clarividencia” (Pearson, 1993: 14). La alegoría permanece en todo caso sospechosa en el siglo XVIII. Los *philosophes* la entienden como una peligrosa distorsión del significado claro, un modo de discurso que remite a un pensamiento religioso (Dumarsais, 1988: 150). Como historiador, Voltaire también desconfía de la alegorización, muy atada a la interpretación bíblica (Voltaire, 1963: 173-174). Pero como escritor, apoya el uso estratégico de la alegoría. Como Huron en *L'Ingénu* remarca: « Ah ! S'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité ! J'aime les fables des philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais celles des imposteurs » (Voltaire, 1979: 318).³⁰ La princesa Amaside en *Le Taureau blanc* tiene el mismo punto de vista:

Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance, et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. Je suis lasse du soleil et de la lune dont une vieille dispose à son gré, et des montagnes qui dansent et des fleuves qui remontent à leur source, et des morts qui ressuscitent ; mais surtout, quand ces fadaïses sont écrites d'un style ampoulé et inintelligible, cela me dégoûte horriblement (Voltaire, 1979: 553-554).³¹

Voltaire usa “el velo de la fábula” solamente con la condición de que contenga “algunas verdades sutiles”. Su incursión en el mundo irracional de la alegoría no constituye un ejercicio de sátira, sino una demostración lúdica.

Finalmente, esta demostración lúdica de materiales narrativos trabaja tanto por acumulación como por concentración. La prosa de Voltaire está construida a partir de la desequilibrada multiplicación de sujetos y estilos: mitología pagana y bíblica, exotismo oriental y aventura

²⁸ Nota de los traductores: “cualquier idea que pueda presentarse a sí misma por escrito u oralmente en las puertas de la ciudad...”

²⁹ Nota de los traductores: “dicha idea, atada de pies y manos” debe ser llevada ante él “para que podamos infligirle el castigo que queramos”.

³⁰ Nota de los traductores: “Ah! ¡Si necesitamos fábulas, que al menos sean el emblema de la verdad! Yo amo las fábulas de los *philosophes*, me río de la de los niños y odio la de los impostores”.

³¹ Nota de los traductores: “Quiero que un cuento se base en la verosimilitud, y que no siempre se parezca a un sueño. Prefiero que no sea ni trivial ni descabellado. Particularmente me gustan los que, debajo del velo de la trama, revelan al ojo experimentado una sutil verdad que se escaparía a los ojos comunes. Estoy cansada de soles y lunas que son usados por ancianas como les place, de montañas que bailan y de ríos que fluyen de nuevo a su origen y de gente muerta que vuelve a la vida. Pero, lo peor de todo es cuando esta suerte de tonterías es escrita de manera incomprensible, me resulta verdaderamente agotador”.

ficcional, realismo burgués y reconstrucciones históricas, conocimiento científico y polémicas literarias, modernas y antiguas, sátira y celebración, lo ordinario y lo extraordinario —en la escritura de Voltaire todo está patas para arriba—. Esta extravagante confusión polémica necesita ser vista en el contexto del mundo ordenado de los teólogos e historiadores (Lanson, 1996: 207). La narrativa volteriana también funciona a través de la concisión, la vertiginosa eliminación de conjunciones causales y otras palabras que sugieren una inflexión subjetiva del hablante (Schwarzbach, 1971: 176). Voltaire parodia constantemente los modelos filosóficos anteriores, deforma mitos y cuentos antiguos, cuenta nuevas historias usando irónicamente la expresión del pasado —esta reutilización de lenguas anteriores es quizás uno de sus rasgos estilísticos más típicos—. Voltaire, un admirador de las formas literarias tradicionales, se las apropia inapropiadamente, socavándolas con excesiva concisión. Este “dispositivo reflector”, como lo llamó Erich Auerbach (1953: 404), es una constante de la prosa volteriana: “consiste en iluminar al máximo una pequeña parte de un complejo extenso, mientras todo lo demás que puede explicar, derivar y posiblemente contrapesar la cosa enfatizada queda en un segundo plano; entonces aparentemente la verdad está establecida, ya que lo que se dice no puede ser negado; y sin embargo todo es tergiversado”.

Conclusión

En otras palabras, Voltaire es un gran parásito. Su lenguaje se alimenta del lenguaje de su enemigo, así como también lo devora. Encontramos en la narrativa volteriana una interconexión entre razón e insensatez, ironía y encantamiento, que ha perseguido a la literatura europea por mucho tiempo. Hacia fines del siglo XIX, Anatole France, descendiente de Voltaire, escribió: « On a beau être raisonnable et n’aimer que le vrai, il y a des heures où la réalité commune ne nous contente plus et où l’on voudrait sortir de la nature. Nous savons bien que c’est impossible, mais nous ne le souhaitons pas moins » (France, 1889: 117).³² En el siglo XVIII, las cosas se presentaban de distinta manera. Aunque lo niega, Fontenelle se refiere a la misma inclinación cuando sugiere que « l’esprit humain et le faux sympathisent extrêmement » (Fontenelle, 1752: 26).³³ En las tramas de Voltaire irónicamente construidas, lo irracional está propuesto para ser negado. El racionalismo iluminado no rechaza simplemente el pasado; se deleita al contar nuevamente los cuentos y por eso entra en contacto con el pasado. Para citar a Jean Goldsink (1982: 39-40):

Le cœur du conte voltairien, c’est précisément la prise en charge et la mise en forme de cette contradiction entre le conte raconté aux quadrisaïeules de nos grand’mères et le conte d’après Locke, c’est la coexistence ironique et grinçante de la fable et de la raison, des superstitions et des lumières. Soyons clair : les romans voltairiens semblent refléter, dans leur structure la plus intime la contradiction centrale du XVIIIème siècle, travaillée par l’affrontement du passé et de l’avenir. La fable n’y est nullement le voile de la vérité, mais l’un des deux termes de la contradiction qui fait vivre le roman voltairien.³⁴

Traducido por Nicholas Cronk

³² Nota de los traductores: “En vano tratamos de ser razonables y amar solamente la verdad, hay momentos donde la realidad ordinaria ya no nos satisface y esperamos escapar de lo normal. Sabemos perfectamente que es imposible, pero no lo deseamos menos por eso”.

³³ Nota de los traductores: “la mente humana y lo falso están en simpatía”.

³⁴ Nota de los traductores: “Precisamente, en el corazón de los escritos volterianos, están la elaboración y la apropiación de esta contradicción entre las historias contadas por nuestras bisabuelas y la historia según Locke, la coexistencia irónica entre fábula y razón, superstición e iluminación. Seamos claros: las novelas de Voltaire reflejan en su estructura más íntima la contradicción fundamental del siglo XVIII, generada por la oposición de futuro y pasado. La fábula no es de ninguna manera el velo de la verdad, sino una mitad de esa contradicción que energiza la ficción volteriana”.

Referencias bibliográficas

- AUERBACH, Erich, 1953, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. W. R. Trask, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- BELAVAL, Yvon, 1967, “Le conte philosophique”, en *The Age of Enlightenment: Studies Presented to Theodore Besterman*, Edimburgo, Oliver and Boyd.
- BONNEVILLE, Douglas A., 1976, *Voltaire and the Form of the Novel*, en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. 158.
- CONDORCET, Nicholas, 1994, *Vie de Voltaire*, París, Quai Voltaire.
- COULET, Henri, 1967, *Le Roman jusqu’à la Révolution*, París, Colin, vol.1.
- DAGEN, Jean, 1977, *L’Histoire de l’esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, París, Klincksieck.
- DUMARSAIS, 1988, *Des Tropes ou des différents sens et autres écrits*, París, Flammarion.
- FONTENELLE, 1752, *Nouveaux Dialogues des morts*, en *Œuvres*, París, Brunet, 1752, vol.1.
- FRANCE, Anatole, 1889, *La Vie littéraire, 1ère série*, París, Calmann Lévy.
- GAY, Peter, 1995, *The Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, Nueva York, Norton.
- GOLDZINK, Roman, 1971, *Roman et idéologie dans ‘Candide’*, París, Centre d’études et de recherches marxistes.
- HORACIO, 1576, *In Q. Horatii Flacci ... librum de Arte Poetica ... commentarius*, ed. Manutius, Aldus, Venecia, apud Aldum.
- KEENER, Frederick M., 1983, *The Chain of Becoming: The Philosophical Tale, the Novel, and a Neglected Realism of the Enlightenment, Swift, Montesquieu, Voltaire, Johnson, and Austen*, Nueva York, Columbia University Press.
- LANSON, Gustave, 1996, *L’Art de la prose*, París, Éditions de la Table ronde.
- MACARY, Jean, 1998, “Introducción”, en VOLTAIRE, *Facéties*, ed. J. Macary, París, L’Harmattan.
- MOUREAUX, José-Michel, 1979, “Voltaire : l’écrivain”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° 79, pp. 331-350.
- PASCAL, 1954, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard.
- PEARSON, Roger, 1993, *The Fables of Reason: A Study of Voltaire’s ‘contes philosophiques’*, Oxford, Clarendon Press.
- POMEAU, René, 1961, “Voltaire conteur: masques et visages”, *L’Information littéraire*, n° 13.
- SCHERER, Jacques, 1979, “‘L’univers en raccourci’: quelques ambitions du roman voltairien”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, The Voltaire Foundation, vol. 179, 117–142.
- SCHWARZBACH, Bertram Eugène, 1971, *Voltaire’s Old Testament Criticism*, Ginebra, Droz.
- SULEIMAN, Susan, 1983, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Nueva York, Columbia University Press.
- VALÉRY, Paul, 1957, *Variété*, en *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, vol. 1.
- VOLTAIRE, 1877-1885, “Fiction”, *Questions sur l’Encyclopédie*, Moland, vol. 19.
- , 1961, *Mélanges*, Pléiade, ed. J. Van den Heuvel, París, Gallimard.
- , 1963, *Essai sur les mœurs*, ed. R. Pomeau, París, Garnier, vol. 1.
- , 1968, *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Fondation.
- , 1968-1977, ‘Fables’, *Dictionnaire philosophique*, en *Œuvres complètes de Voltaire*, Reino Unido, Theodore Besterman, vol. 36.
- , 1979, *Romans et contes*, Pléiade, ed. F. Deloffre y J. Van den Heuvel, París, Gallimard.
- , 1990, *Candide and Other Stories*, trad. R. Pearson, Oxford, Oxford University Press.

VOLTAIRE, 1756, « Félicité », en *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 6, pp. 465b–466a. Selección de notas de Alain Sager (2020). Disponible en: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-670-0/>. Traducción: Mariana de Cabo.

Félicité (Felicidad), s. f. (*Gramática & Moral*) es el estado permanente, al menos durante algún tiempo, de un alma satisfecha, y este estado es muy raro. *Le bonheur* (la felicidad) viene de afuera, es originalmente *une bonne heure* (una buena hora). *Un bonheur* viene, se tiene *bonheur*; pero no se puede decir *me vino una félicité* (felicidad), *tuve una félicité*; y cuando se dice *este hombre goza de una félicité perfecta*, entonces *una* no alude a un sentido numérico, y sólo significa que se cree que su *félicité* es perfecta. Se puede tener *bonheur* sin ser *heureux* (feliz). Un hombre ha tenido *le bonheur* (felicidad/suerte) de escapar de una trampa, y a veces es más *malheureux* (infeliz) por ello; no se puede decir que haya experimentado la *félicité*. Todavía se diferencia *un bonheur* de *le bonheur*, una distinción que la palabra *félicité* no admite. *Un bonheur* es un acontecimiento *heureux*. *Le bonheur* indefinido significa una *sucesión* de este tipo de eventos. El placer es un sentimiento agradable y fugaz, *le bonheur* considerado como un sentimiento es una sucesión de placeres, la prosperidad una sucesión de acontecimientos *heureux*, la *félicité* un goce íntimo de la prosperidad. El autor de los *sinónimos*¹ dice que *le bonheur es para los ricos, la félicité para los sabios y la beatitud para los pobres de espíritu*; pero *le bonheur* parece que se encuentra más entre los ricos que entre los pobres de lo que es en realidad, y *la félicité* es un estado del que se habla más que se experimenta. En prosa, esta palabra apenas se utiliza en plural porque es un estado del alma, como la tranquilidad, la sabiduría, el descanso; sin embargo, la poesía, que se eleva por encima de la prosa, nos permite decir en Polieucte²:

Ou leurs félicités doivent être infinies.
Que vos félicités, s'il se peut, soient parfaites.³

Las palabras, al pasar del sustantivo al verbo, rara vez tienen el mismo significado. *Féliciter* (felicitar), que se utiliza en lugar de *congratuler* (congratular), no significa *rendre heureux* (hacer feliz) a alguien, ni siquiera significa *regocijarse* con alguien por su felicidad, simplemente significa *hacer un cumplido* por un éxito, un acontecimiento agradable. *Féliciter* reemplazó a *congratuler* porque tiene una pronunciación más suave y sonora. Artículo de *M. de Voltaire*.⁴

¹ GIRARD, Gabriel, 1718, *Synonymes français, leurs différentes significations, et le choix qu'il faut faire pour parler avec justesse* [bajo el título: *La justesse de la langue française, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*], París, Laurent d'Houry, 1718.

² CORNEILLE, Pierre, 1764, *Théâtre de Corneille avec des commentaires, etc, etc, etc.*, Ginebra, Cramer.

³ El primer verso se encuentra en *Polyeucte martyr* (acto IV, escena V, verso 1324) de Corneille. Ver *Théâtre de Corneille avec des commentaires, etc, etc, etc.*, Ginebra, Cramer, 1764. El segundo verso fue extraído de *Zaire*, una obra de Voltaire (acto I, escena I, verso 77). Ver VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 8, p. 434 (Nota de la traductora: "Sus felicidades deben ser infinitas. / Que sus felicidades, si es posible, sean perfectas").

⁴ No se encontraron documentos o referencias, en especial en las diversas correspondencias, que aportarían un testimonio suplementario a esta atribución. Pero su autenticidad es cierta porque Voltaire retomó este artículo en sucesivos volúmenes de sus obras completas que aparecieron en vida.

VOLTAIRE, 1765, « **Heureux, Heureuse, Heureusement** », en *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8, pp. 194b–196a. Selección de las notas de Alain Sager (2020). Disponible en: <http://encore.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-802-0/>. Traducción: Mariana de Cabo.

Heureux, Heureuse, Heureusement (Feliz, Felizmente), (*Gramática, Moral*) esta palabra proviene obviamente de *heur* (buena fortuna), cuyo origen es *heure* (hora). De ahí estas expresiones antiguas, *à la bonne heure* (a buena hora), *à la mal'heure* (a mala hora), pues nuestros padres, que no tenían por filosofía más que algunos prejuicios de naciones más antiguas, admitían *heures* (horas) favorables y funestas.

Al ver que el *bonheur* (felicidad) era antiguamente sólo *une heure fortunée* (una hora favorable), se podría honrar a los antiguos más de lo que lo merecen y concluir que consideraban el *bonheur* como algo pasajero, como de hecho lo es.

Lo que se llama *bonheur* es una idea abstracta, compuesta por algunas ideas de placer; pues quien sólo tiene un momento de placer no es un hombre *heureux* (feliz); así como un momento de dolor no hace *malheureux* (infeliz) a un hombre. El placer es más rápido que el *bonheur* y el *bonheur* más fugaz que la *félicité*. Cuando se dice *soy heureux* en este momento, se abusa de la palabra y no significa *tengo placer* (estoy complacido); cuando se tiene placeres un poco recurrentes, se puede en ese espacio de tiempo llamarse *heureux*; cuando *ce bonheur* (esta felicidad) dura un poco más, es un estado de *félicité*; a veces se está lejos de ser *heureux* (feliz) en la prosperidad, como un enfermo que está asqueado no come nada de un gran festín preparado para él.

El viejo adagio¹ de que *nadie debe ser llamado heureux antes de su muerte* parece estar basado en principios muy falsos; se podría decir a partir de esta máxima que el nombre *heureux* sólo debería darse a un hombre que lo fuera constantemente desde su nacimiento hasta su última hora. Esta serie continua de momentos agradables es imposible por la constitución de nuestros órganos, por los elementos de los que dependemos y por los hombres de los que más dependemos. Pretender ser siempre *heureux* es la piedra filosofal del alma; es mucho para nosotros no estar mucho tiempo en un estado triste; pero se supondría que aquel que siempre gozó de una vida *heureuse* (feliz) y que pereció miserablemente habría merecido ciertamente el nombre *heureux* hasta la muerte y con audacia se podría decir que fue el más *heureux* de los hombres. Es muy posible que Sócrates haya sido el más *heureux* de los griegos, aunque jueces supersticiosos y absurdos, o injustos, o todo eso junto, lo hayan envenenado legalmente a la edad de setenta años, bajo la sospecha de que creía en un solo Dios.²

¹ Se trata de un verso de la Fábula II del libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, fábula latina titulada *Acteón es metamorfoseado en ciervo*: “[...] pero sin duda hay que aguardar siempre el último día del hombre, y ninguno debe ser considerado dichoso antes de su muerte y de las últimas honras” (traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorc, editorial Gredos, tomo I, versos 135-137).

Recuerden que Acteón cometió la imprudencia de contemplar a la diosa Diosa que se bañaba desnuda en una fuente. Como castigo, la diosa metamorfosea a Acteón en ciervo y lo hace ser devorado por sus perros.

En la Biblioteca de Voltaire, conservada en San Petersburgo, se encuentra un ejemplar de las *Metamorfosis* en latín (BV 2629).

² En la historia del teatro, Voltaire es el primero en poner en escena al personaje del filósofo ateniense en su obra *Socrate, ouvrage dramatique* (1759-1761). En la primera escena del Acto III, durante el famoso juicio en su contra, Sócrates debe responder a Meleto, que lo acusa de negar la pluralidad de los dioses. En la *Enciclopedia* Voltaire

Esta máxima filosófica tan discutida, *nemo ante obitum felix*,³ pareciera ser absolutamente falsa en todo sentido; y si significa que un hombre *heureux* puede morir una muerte *malheureuse* (infeliz), sólo significa algo trivial. El proverbio del pueblo, *heureux como un rey*, es aún más falso; cualquiera que haya leído, cualquiera que haya vivido debe saber cuánto se equivoca el vulgo.

Nos preguntamos si hay una condición más *heureuse* que otra, si el hombre en general es más *heureux* que la mujer; sería necesario haber sido hombre y mujer como Tiresias e Ifis⁴, para decidir esta cuestión; incluso sería necesario haber vivido en todas las condiciones con un espíritu igualmente propio de cada una; y sería necesario haber pasado por todos los estados posibles del hombre y de la mujer para juzgar.

También nos preguntamos, entre dos hombres, cuál es más *heureux* que el otro; está bastante claro que el que tiene la piedra (cálculos) y la gota (artritis), que pierde su propiedad, su honor, su esposa e hijos, y que es condenado a la horca inmediatamente después de ser operado, es menos *heureux* en este mundo, teniendo en cuenta lo bueno y lo malo, que un joven y vigoroso sultán, o el zapatero de la Fontaine.⁵

Pero si queremos saber cuál es el más *heureux* de dos hombres igualmente sanos, igualmente ricos y de igual condición, está claro que es su estado de ánimo el que decide. El más moderado, el menos ansioso y al mismo tiempo el más sensible es el más *heureux*; pero *malheureusement* (desgraciadamente) el más sensible es siempre el menos moderado: no es nuestra condición, es el temperamento de nuestra alma lo que nos hace *heureux*. Esta disposición de nuestra alma depende de nuestros órganos, y nuestros órganos fueron dispuestos sin que tuviéramos la menor participación en ello; corresponde al lector hacer sus reflexiones sobre esto; hay muchos artículos con los que puede pensar por sí mismo más que con lo que nosotros podemos decirle; en materia de arte, hay que instruir al lector, en materia de moral, hay que dejarlo pensar.

Hay perros que son acariciados, peinados, alimentados con galletas, y a los que se les da perras bonitas; hay otros que están cubiertos de sarna, que se mueren de hambre, que son cazados y golpeados, y que un joven cirujano luego disecciona lentamente, después de haberles clavado cuatro grandes clavos en las patas; ¿dependía de estos pobres perros ser *heureux* o *malheureux*?⁶

hace responder a Sócrates con el mismo espíritu que en la obra de teatro.

No se menciona la profesión de fe monoteísta de Sócrates en el juicio relatado por Platón en su *Apología de Sócrates*. En el intercambio con su acusador Meleto, Sócrates se defiende vehementemente de la acusación de no creer en la existencia de ningún Dios. Según su razonamiento, Sócrates cree en los Demonios, hijos bastardos de los Dioses, y por consiguiente, cree en los dioses. Pero también reconoce que escucha en sí mismo una voz que hoy en día diríamos que se trata de la voz íntima de la consciencia. Meleto lo ridiculiza por esto.

³ Voltaire tradujo esta frase al comienzo del párrafo anterior: no se puede llamar *heureux* a alguien antes de que haya muerto.

⁴ Se encuentran estos dos personajes en las *Metamorfosis* de Ovidio. Su destino común consiste, como indica Ovidio, en haber experimentado la condición de cada sexo. Respecto a Tiresias, ver la Fábula V del Libro III. Para Ifis, ver la Fábula X del Libro IX, donde Ifis se transforma en un muchacho.

⁵ Voltaire evoca acá “El zapatero y el financista”, la Fábula II del octavo Libro de las *Fábulas, cuentos o nouvelles* de La Fontaine. El salinero “cantaba desde la mañana hasta la noche”, mientras que su vecino “todo cosido de oro/cantaba poco, dormía aun menos”.

⁶ En el artículo “Bestias” del *Diccionario filosófico* de Voltaire, el perro *malheureux* es tomado como ejemplo de la condición humana. Con prudencia, Descartes había comparado la fisiología de lo vivo con el funcionamiento de la máquina. Algunas disciplinas, en particular las médicas, radicalizaron o desmintieron esta tesis (Géraldine Caps, 2010) y concluyeron que el animal era completamente insensible.

Nicolas Fontaine en sus *Memorias de Port Royal* dice: “no nos preocupaba golpear a un perro. Con indiferencia, le pegábamos fuerte con un palo [...]. Clavábamos a los pobres animales en tablas por las cuatro patas, para abrirlos

Decimos *pensée heureuse* (pensamiento inspirador), *trait heureux* (rasgo agradable), *repartie heureuse* (réplica o respuesta ingeniosa), *physionomie heureuse* (rostro agradable), *climat heureux* (clima agradable); estos pensamientos, estos rasgos *heureux*, que nos vienen como inspiraciones súbitas, y que llamamos *des bonnes fortunes d'hommes d'esprit* (los talentos naturales de los hombres ingeniosos), se nos dan como la luz entra en nuestros ojos, sin esfuerzo, sin que la busquemos; no están más en nuestro poder que la *physionomie heureuse* (rostro agradable); es decir, suave, noble, tan independiente de nosotros, y tan a menudo engañosa.

El clima *heureux* es el que la naturaleza favorece, así son las imaginaciones *heureux* (vivas, creativas), así es el genio *heureux* (inspirado), es decir, el gran talento; y ¿quién puede atribuirse el genio? ¿Quién puede, cuando recibió unos pocos rayos de esta llama, mantenerla siempre brillante? Puesto que la palabra *heureux* proviene de *bonne heure* (buena hora o buena suerte), y *malheureux* (infeliz) del *mal'heure* (mala hora o mala suerte), podríamos decir que aquellos que piensan, que escriben con genio, que tienen éxito en las obras de gusto, escriben en la *bonne heure*; la mayoría escribe en la *mal'heure*.

En las artes, se dice *genio heureux* y nunca *genio malheureux*; la razón es palpable, quien no tiene éxito carece absolutamente de genio.

El genio sólo es más o menos *heureux*; el de Virgilio estuvo más *heureux* en el episodio de Dido que en la fábula de Lavinia; en la descripción de la toma de Troya que en la guerra de Turno; Homero estuvo más *heureux* en la invención del cinturón de Venus que en la de los vientos encerrados en un odre.⁷

Decimos invención *heureuse* (afortunada) o *malheureuse* (desafortunada); pero es en el sentido moral, es al considerar los males que produce una invención: la invención *malheureuse* de la pólvora; la invención *heureuse* de la brújula, el astrolabio, el compás de proporción, etc.

vivos y ver la circulación de la sangre que era un tema de gran interés” (Utrecht, *Aux dépens de la Compagnie*, 1736, tomo segundo, p. 52-53). Para Voltaire, por el contrario, se trata de mostrar que la bestia es susceptible de sentir como el hombre, gracias a la similitud de los órganos que ambos poseen.

En su artículo “Bestiario” (Goulemot et al. éd., 1995), André Magnan muestra la variedad y la frecuencia con la que Voltaire usa referencias animales. Por un lado, la imagen del “buey-tigre” sirve para estigmatizar la barbarie del fanatismo infame. Pero se trata más bien de una aterradora quimera. Por otro lado, la atención que le da a la condición animal sirve para mostrar su extrema proximidad con el hombre, a la vez para rebajar su orgullo y recordarle el destino común que une a todo el mundo viviente.

⁷ Virgilio. – *El episodio de Dido*. El libro IV de la *Eneida* cuenta los amores infortunados de Eneas y Dido, reina de Cartago. Eneas la deja para dirigirse a Italia y cumplir el destino querido por los dioses. Al final de escenas desgarradoras, Dido desesperada se mata. – *La toma de Troya*. En el libro II de la *Eneida*, Eneas relata a Dido la toma de Troya, sitiada desde hace diez años por los griegos. Es un momento de escenas a la vez grandiosas y conmovedoras. – *La fábula de Lavinia* y la guerra de Turno: Libros VII y XII de la *Eneida*.

Homero. – *El cinturón de Venus*. Se trata en la *Iliada* de un episodio de la guerra de Troya (en el libro XIV). Juno, que apoya a los sitiadores griegos, teme que Júpiter favorezca a los troyanos sitiados. Para cambiar el curso de las cosas, pide a Venus que le preste su cinturón. Voltaire poseía esta obra en su biblioteca (edición de 1741, BV 1670).

– *Vientos encerrados en un odre*: -Se trata de un episodio de la *Odisea* (al principio del Libro X). Ulises llega a la isla Eolia, donde reina Eolo, guardián de los vientos. Eolo le confía a Ulises el céfiro para que lo conduzca, así como todos los otros vientos encerrados en un odre. Desafortunadamente, los acompañantes de Ulises abren el odre y los vientos se desatan. Voltaire poseía esta obra en su biblioteca (edición de 1741, BV 1675).

El cardenal Mazarino pidió un general *houroux*, *heureux* (afortunado); quería decir, o debería de haber querido decir, un *general hábil*; porque cuando se tuvieron éxitos repetidos, la *habilidad* y *bonheur* (buena suerte) suelen ser sinónimos.⁸

Cuando decimos *heureux* villano, nos referimos con esta palabra sólo a sus éxitos, *felix Sylla*, *heureux Sylla*; un Alejandro VI, un duque de Borgia, saquearon, traicionaron, envenenaron, asolaron, masacraron *heureusement* (éxitosamente); es probable que fueran *très-malheureux* (muy infelices) aunque no hubieran temido a sus semejantes.⁹

Es posible que un villano mal educado, un gran turco, por ejemplo, al que se le hubiera dicho que le es lícito descreer de los cristianos, atar un cordón de seda al cuello de sus visires cuando son ricos, arrojar a sus hermanos estrangulados o masacrados al canal del Mar Negro y arrasarlo cien leguas de país para su propia gloria; podría ser, digo, a todas luces, que este hombre no tuviera más remordimientos que su muftí, y fuera muy *heureux*. Sobre esto el lector puede seguir pensando; todo lo que podemos decir aquí es desear que este sultán sea el más *malheureux* (infeliz) de los hombres.

Quizá el libro mejor escrito sobre los medios para ser *heureux* sea el de Séneca, *de vita beata*;¹⁰ pero este libro no ha hecho *heureux* ni a su autor ni a sus lectores. Veán, además, si lo desean, los artículos Bien, & Bienheureux de este *Diccionario*.

En el pasado hubo planetas *heureux* y otros *malheureux*; afortunadamente ya no los hay.

Quisieron privar al público de este útil *Diccionario*, *heureusement* (felizmente) no lo consiguieron.

⁸ *El cardenal Mazarino*. - *Houroux*: los italianos pronuncian *ou* el diptongo *eu*. El cardenal Mazarino (1602-1661) había declarado que la pregunta que debía hacerse a un general no era ¿es hábil? sino ¿es *heureux* en el sentido de la suerte. Morellet, en su artículo “FATALITÉ”, (*Metafísica*) (t. VI, 1756, p. 422a-429a) de la *Enciclopedia* había extraído las siguientes consideraciones:

La palabra que se le presta al cardenal Mazarino cuando elige a un general, *es feliz*, me parece poco justa porque, como los éxitos pasados de este general no fueron por su habilidad (se supone), no podían responder por sus éxitos futuros y había siempre que preguntar: ¿es hábil?

En general, Voltaire tiene al cardenal Mazarino en poca estima. Suele usar sus buenas palabras –reales o supuestas– de manera irónica.

Al emitir un juicio de gusto, escribe por ejemplo al conde de Argental el 2 de marzo de 1766: M. de Chabanon me hizo leer *Virginie* y *Eponine*, él es superior a sus obras. Quiere hacer una tercera, pero necesita un tema *heureux*, como Manzarino un general *hourhous* [sic]; sin eso no se tiene nada (*Correspondance de Voltaire*, D 13193).

⁹ *Felix Sylla*, *heureux Sylla*: en el 82 antes de Jesús Cristo, este general se apodera de Roma y comete todo tipo de abusos y persecuciones. La *lex Valeria* lo convierte en dictador a perpetuidad. Entonces se atribuye a sí mismo el título de *felix* para testimoniar el favor que los dioses se suponía que le concedían. ¿Se mereció este título? En julio 79, abandona espontáneamente todos sus privilegios y se retira a Cumas, donde muere al año siguiente.

Rodrigo Borgia (1431-1503) fue papa bajo el nombre de *Alejandro VI* (de 1492 hasta su muerte). Su ascensión y su reino estuvieron marcados por escándalos. ¿Fue *heureux*? Se supone que murió envenenado.

- *El duque Borgia*, llamado César, y su hijo (1476-1507). Se convirtió en duque de Romagné en 1501. Hombre de guerra, fue denunciado por sus métodos brutales y expeditivos. Terminó muriendo durante una expedición en España. Su figura acecha *Le Prince de Machiavel*, de la cual Voltaire poseía una copia en italiano (ver *Opere* y *Bibliothèque de Voltaire*, BV 2242).

¹⁰ *De vita beata*, o *De la vie heureuse*. Nos faltan las últimas páginas de este corto diálogo de Séneca, marcado a la vez por el estoicismo y el epicureísmo ortodoxo. Su tesis esencial consiste en decir que *le bonheur* reside en la práctica de la virtud. Entonces Voltaire cuestiona este punto de vista. Por otro lado, es conocido el triste final del virtuoso Séneca, que fue obligado a suicidarse por el vicioso Nerón. Pero es verdad que Séneca, en su diálogo, rechaza que se le exija al filósofo una perfecta conformidad entre su experiencia y sus teorías...

Almas sucias, fanáticos absurdos, advierten cada día a los poderosos, a los ignorantes, sobre los Filósofos; si *malheureusement* (desgraciadamente) se les hiciera caso, volveríamos a caer en la barbarie, de la que sólo los Filósofos nos sacaron. Este artículo es de *M. de Voltaire*.¹¹

¹¹ En sus cartas, Voltaire asume dos veces la paternidad del artículo “Heureux”. La primera vez cuando escribe a d’Alembert el 19 de enero de 1758 “Le envié *Hémistiche* y *Heureux* que me había pedido” (*Correspondance de Voltaire*, D 7592). Después, alrededor del 7 de junio de 1758, Voltaire se dirige al conde de Argental (*Correspondance de Voltaire*, D 7751): “mi ángel divino este paquete contiene simples artículos para este diccionario enciclopédico. El artículo *heureux* tiene sin embargo alguna cosa interesante, aunque sólo sea por el tema. No corresponde a un hombre alejado de usted tratar esta materia”. El conde de Argental sirve aquí de intermediario con los editores de la *Encyclopedie*, por eso Voltaire agrega: “Diderot no me escribió. Es un hombre del que es más fácil conseguir un libro que una carta. Es verdad que no tiene mucho tiempo y que se le puede perdonar”.