

Sobre *Julia*, o la nueva *Eloísa*, de Rousseau. La ficción novelesca como figuración sensible

CAYETANO ARANDA TORRES¹

«Si tengo una pasión dominante, es la de la observación. Me gusta leer en el corazón del hombre; como mi corazón me engaña poco, y como observo fríamente y sin apasionamiento, y como además mi larga experiencia me ha proporcionado la sagacidad suficiente, apenas me equivoco en mis juicios; también en ello va toda la recompensa del amor propio por mis continuos estudios, ya que no me gusta desempeñar ningún papel sino ver cómo lo desempeñan los demás; la sociedad me es grata para contemplarla, no para tomar parte en ella. Si pudiera cambiar la naturaleza de mi ser, con mucho gusto me convertiría en un ojo viviente. Pero así, mi indiferencia por los hombres no me hace independiente de ellos. Sin preocuparme de ser visto, necesito verlos; y sin quererlos, me son necesarios»².

Sufre el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau el injusto régimen distorsionador que lo considera, junto o por separado, bien como el autor de escritos políticos inspirados por un cierto utopismo que disimula la secreta intención destructora del mundo revolucionario, o bien como el escritor sentimental del idilio amoroso entre ridículos personajes literarios *au dessus* de la historia y sus avatares. Ni lo uno ni lo otro; ni fue un jacobino *avant la lettre*, ni su más famosa novela, ahora traducida al español, puede ser rebajada a la categoría de ensoñación prerromántica. Duras son las palabras de Schiller cuando sostiene que «en general es más visible [en Rousseau] una necesidad natural de *descanso* físico que de *coincidencia* moral»³. La imagen hasta cierto punto ramplona y extravagante del solitario entregado al ensueño que, a manera del fantaseo diurno, no conduce a nada, no hace justicia a la rica y llena de matices textualidad de la obra del ginebrino. En ella, ni el sentimiento

Fecha de recepción: 7 noviembre 2009. Fecha de aceptación: 16 diciembre 2009.

- 1 Departamento de Ciencias Humanas y Sociales. Universidad de Almería. 04071 ALMERÍA. E-mail: caranda@ual.es
- 2 Rousseau: *Œuvres complètes*, II [en adelante, citado como *ŒC*], París, Gallimard, 1964, 491; *Julia, o la nueva Eloísa* (en adelante *J*), Madrid, Akal, 2007, 533-534.
- 3 Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung / Sobre poesía ingenua y sentimental*, *Sämtliche Werke*, München, Dtv, 2004, v, 731. Si de coincidencia hablamos, en el sentido de la *Übereinstimmung* alemana, no puede negarse el sentido intelectual, de simpatía moral entre varios sujetos, que encontramos de modo frecuente en numerosos pasajes de Rousseau, y que compartieron autores tan reaccionarios como Chateaubriand.

se opone a la inteligencia, ni la esfera afectiva y sentimental se alza como un valladar ajeno o extraño a la razón. Todo lo contrario, su obra apuntala, sostiene y fundamenta la racionalidad humana unida a un componente inseparable e indisoluble, que es la tonalidad o coloración afectiva, que Kant consideró lastre e impedimento para el razonar y para la acción moral. En nuestro autor, la carga y el peso de los impulsos y emociones forma un todo único, cuando nos aprestamos a conocer el mundo. La conciencia rusoniana no es mera conciencia del objeto o conciencia cósmica, sino que, emanando como fuerza del fuero interno, sólo repara en los objetos que son capaces de devolver la lucidez a la conciencia de sí, trata de tomar partido por las cosas intramundanas sintiéndolas desde dentro, y cancela la percepción del mundo que no es autopercepción e investidura sentimental o emotiva de cosas y personas. Hasta tal punto, que la acción resulta más efectiva cuando una conciencia afectiva incide sobre y transforma el objeto externo. La publicación en español de esta novela nada común debe contribuir entre nosotros al movimiento que lucha contra las múltiples desfiguraciones de la obra del ciudadano de Ginebra, mayor si cabe en la cultura hispana, tendencia recuperadora que se inicia a finales de los sesenta y comienzos de los setenta de la centuria pasada⁴.

Por otro lado, Rousseau es tal vez el ejemplo más prolífico de un escritor polifónico. En cada una de sus obras, como registros diversos y tesituras musicales diferentes, es capaz de parecer un personaje de ficción y un punto de vista distinto en relación con lo dicho en ellas y con el lector al que se destinan. Es el narrador de su vida que busca la complicidad y compasión del lector dispuesto a comprender, en *Las confesiones*, el observador natural de la vida del niño y el adolescente que sostiene con vehemencia que otra educación es posible, en *El Emilio*, y el fino tratadista de la contraposición entre el ser humano natural y la civil incivilidad, en los diferentes tratados salidos de su pluma, tanto en *El contrato social* como en los discursos, pero en todos los casos a la busca de cómplices que se dejen persuadir por el orden de las razones unidas a los sentimientos.

Pero, ¿qué voz asume el filósofo de Ginebra y a qué tipo de público va dirigida, y qué actitud demanda de éste, *Julia o la nueva Eloísa*? ¿Se trata tan sólo de la otra cara de Emilio? ¿Qué expresión de ideas se encubre tras los personajes de esta singular narración, fuente y cuna del Romanticismo europeo? ¿Quiénes son Julia, Saint-Preux, el señor de Wolmar, y los interlocutores difuminados tras ese triángulo? La singular fortuna literaria y filosófica del ginebrino tiene en esta larga novela una de sus piedras de toque. En ella, el lector apenas encuentra referencias a doctrinas o filósofos, sino que sólo halla un ejercicio de introspección, de rastreo de nuestro fuero interno, de exploración de la mente enamorada, que lleva a su autor a inventar una *ficción apacible, simpática e imaginativa que trata de urbanizar en todo momento la pasión del amor*. Con sus propias palabras, «*tout doit devenir Julie autor d' elle*»⁵, incluido el destinatario de la novela. Pues en esto estriba, en cierto sentido,

4 Tres hitos marcan, a mi parecer, ese movimiento de recuperación, digamos, de la literalidad del pensamiento rusoniano. El primero lo constituye Gouhier: *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, París, Vrin, 1970; el segundo Derrida: *De la gramatología* (1967), trad. esp. México, Siglo XXI, 1971), y el tercero Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo* (1971²), trad. esp. Madrid, Taurus, 1983.

5 *ŒC*, II, 28; J, 806. Dado que la traducción española, aún siendo correcta en líneas generales, no se ajusta del todo a la literalidad del texto, me he permitido corregirla puntualmente.

el filosofar como elemento esencial de la cultura, en idear una ficción sociable y pacífica que vehicule la emotividad propia de la naturaleza humana en la dura refriega del convivir. Así pues, apenas encontramos argumentos o razones sobre el bien o la felicidad, sino sólo el intento de sacar del fondo del corazón, compartido por autor y lector, un testimonio existencial, una experiencia íntima común, un fundamento para seguir pensando. De esta manera, le dice Sofía d'Houdetot, lectora imaginaria, a su pretendiente, de corazón a corazón: «os diré lo que pasa en el mío, y si vos experimentáis algo similar, los mismos principios deben convenirnos, la misma senda debe conducirnos en la búsqueda de la verdadera felicidad»⁶. En definitiva, sólo mediante la imaginación y la fantasía, guiada por la razón cordial como principio metódico, que lleva a cabo el traslado, la metamorfosis y la corrección de la pasión amorosa y del amor-pasión al ámbito de lo intersubjetivo, es posible explorar y cartografiar la esfera sentimental o emocional. Así las cosas, comprobamos que la salida natural de las teorías ilustradas de la pasión, entre ellas las dos más importantes –Hume y Rousseau– las encontramos en la novela romántica tanto en lengua inglesa⁷ como en lengua alemana⁸. Por todo ello cobra importancia la fecha de 1760, momento de la publicación de la novela y de su increíble éxito epocal⁹. El estilo epistolar elegido por el autor ginebrino tiene el inconveniente de la manera personal como escribe las misivas, de modo que, en numerosas ocasiones, los inicios parecen inopinados y los finales abruptos. El hilo argumental que enlaza unas con otras puede considerarse demasiado tenue, pues no es otro que la relación amorosa, carente de cualquier contacto físico, entre Julia y Saint-Preux, que no produce la impresión de un tratamiento exhaustivo, ni el espesor de un análisis en profundidad, siguiendo las pautas de planteamiento, nudo y desenlace. Pero el estilo novelesco tiene una gran ventaja, consistente en poner en práctica un género filosófico caracterizado por la jovialidad, la urbanidad y la cortesía, que valora los buenos modos y modales por encima de las asperezas de trato social

6 *EC*, iv, 1102; *Cartas morales y otra correspondencia filosófica*, Madrid, Plaza y Valdés, 2006, 145-146.

7 Además de recoger la opinión de Rousseau, según la cual «no se ha hecho en ningún lugar novela igual a Clarisse, ni siguiera de cerca» (*Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, 102, nota), de entre los numerosos ejemplos posibles de «dos corazones en uno» –Jane Austen, las hermanas Brontë, Mary Shelley, etcétera– reparo en un ejemplo más, si bien tardío. Se trata de la obra *El profesor* (1845-46), de Charlotte Brontë, en la que podemos leer afirmaciones tan contundentes como: «mejor no tener lógica que carecer de sentimientos» (Barcelona, Debolsillo, 2005, 267), o tan russonianas como este diálogo: «–¿Ha encontrado su punto débil? –¿Cuál es mi punto débil?– Pues el sentimental. Cualquiera mujer que hunda su saeta a suficiente profundidad llegará finalmente a un insondable manantial de sensibilidad en tu pecho...» (Ibidem, 104-105).

8 De lo muy por debajo, en lo que se refiere a interés literario y filosófico, en que se encuentran las influencias literarias de Rousseau en Alemania, da buena muestra la *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, publicada en 1799, desvaído e insulso intento de divulgar *Julia* en lengua alemana. Por lo demás, ya Marcuse, en una obra apenas citada, su tesis doctoral de 1922, *Die deutsche Künstlerroman / La novela de artista alemana (Schriften 1*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, 7-343) ha mostrado la profunda influencia rusoniana en este ensayo frustrado de «transfiguración ética y estética de las formas de vida», tratando inútilmente de superar la «escisión entre espíritu y sensibilidad» (Ibidem, 105).

9 Me gustaría llamar la atención del lector de esta nota crítica, sobre la obra en lengua francesa más directamente influida por *Julia*, a pesar de tratarse de una temática en apariencia bien distinta. *Les liaisons dangereuses / Las amistades peligrosas, o cartas recopiladas en una sociedad y publicadas para la instrucción de otras sociedades* (1782), de Chordelos Laclos, es una novela rusoniana en el sentido no sólo epistolar, sino en el tono genérico de los sentimientos en juego, para el que la pareja Julia/Saint-Preux es el modelo a imitar, a no ser que consideremos la introducción de la figura de Valmont, el libertino, como la contra imagen de propio Saint-Preux.

competitivo, de las querellas y confrontaciones, propias de las malintencionadas relaciones peligrosas, de las suspicacias, rencillas y rencores que caracterizan la Francia de la segunda mitad de la centuria del setecientos. El estilo filosófico rusioniano persuade y convence por su belleza, por la delicadeza y finura de su prosa, por la insinuación constante de que la ley del corazón no es el territorio extramuros de la razón filosófica, ni el pozo sin fondo de la irracionalidad de las pasiones humanas, sino uno de sus componentes esenciales¹⁰. Para el lector actual, no se trata de leer al ginebrino con anteojos optimistas o dispuestos a la lágrima fácil, sino de dejarse persuadir por un presupuesto que viene de lejos: no hay verdad filosófica si ésta no atiende a las razones cordiales¹¹. Si la ficción, a la que no es ajeno la propia noción de estado de naturaleza, es una de las piezas fundamentales del universo mental del ginebrino, cabe preguntarse qué relación guarda *Julia*, que vive asilvestrada y retirada en un paisaje ideal, con el mundo empírico, qué papel juega este personaje ficticio en la economía de la filosofía rusioniana, y de qué modo contribuye a apuntalar sus ideas sociales y políticas. Ya Althusser, en un trabajo de 1970¹², nos pone sobre la pista, al sostener que lo imposible de la teoría, la brecha que abre respecto a la práctica, sufre un desplazamiento o transferencia hacia lo otro de la teoría, es decir, hacia el discurso literario. De este modo, se abre camino la tesis desarrollada por la crítica más reciente, según la cual toda la obra de Rousseau puede leerse como una colosal ficción, un gigantesco relato que busca persuadirnos, no convencernos, de que el mundo ha de ser de otro modo, y de que la manera de lograr la transformación de la sociedad tiene que ver con la acción de individuos seducidos por la belleza de, por ejemplo, una buena novela¹³.

La pregunta esencial, por lo que se refiere a la nueva concepción de la naturaleza humana, de la tan cacareada antropología rusioniana, salta a la vista. ¿Se trata de vencer la pasión, de dominarla hasta extinguirla, de subordinarla, en cualquier caso, hasta someterla a los dictados de la virtud razonable? ¿Es la represión de la pasión amorosa no sólo el más adecuado medio para incrementarla, sino el único para que no se extinga? Me temo que, más bien, estamos ante la sublimación de lo pasional, ante la pasión desviada de su fin primordial para obtener el goce del sujeto autor/lector, el plus de placer, la satisfacción deleitable del ejercicio de la razón filosófica que busca corporizar la fantasía para, haciéndola más creíble, inspire la acción transformadora. Desde este punto de vista, el ciudadano de Ginebra ha ensayado con *Julia* encontrar el placer verdadero que pueda proporcionar la actividad reflexiva, relacionarlo con el disfrute de la bondad interior, del alma bella que todo lo juzga

10 Tal vez sólo sea posible encontrar un estilo y talante semejante en la obra ensayística de Hume. Sobre la filosofía moral del escocés esperamos la publicación inminente de la excelente investigación del profesor Antonio José Cano López, leída como tesis doctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia, bajo la dirección del profesor Eduardo Bello Reguera.

11 Cfr. López Hernández: *La ley del corazón. Un estudio sobre Rousseau*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

12 Althusser: «Sur le Contrat Social (Les décalages)», *Cahiers pour l'Analyse*, 8. *L'impensé de J. J. Rousseau*, 1970, 5-42.

13 «El contrato social no es en absoluto la expresión de una ley trascendental: es una estrategia verbal compleja y puramente defensiva por medio de la que se entrega al mundo literal algo de la consistencia que posee la ficción, un conjunto intrincado de artilugios y artimañas que sirven para postergar durante un tiempo el momento en que las seducciones ficcionales ya no sean capaces de resistir ser transformadas en actos literales» (Paul de Man: «Rousseau», *Alegorías de la lectura* (1979), Barcelona, Lumen, 1990, 183).

por las buenas intenciones, de la intimidad que se cree incontaminada e impoluta, todo ello contemplado desde la particular óptica del imperecedero y eterno objeto de deseo. Porque la belleza interior resplandece en el exterior, siguiendo la lección platónica del *ágalma*. Si hoy no estamos persuadidos, como lo estaba Rousseau y la ilustración dieciochesca de que, supuesta la sencillez de la naturaleza humana, dotada de facultades intelectuales simples y limitadas, pero de un alcance incalculable, los problemas sociales y políticos tienen fácil solución, eso no invalida, en modo alguno, el diagnóstico rusioniano sobre la bondad natural de nuestros sentimientos, la necesidad de no obviar el carácter pasional de nuestra actividad intelectual y, en definitiva, la incondicional necesidad de amar y ser amados, para, soñando con y en un nuevo orden erótico, ser capaz de revolucionar el mundo revolucionado. Esa es la gran lección de la novela: el amor hace que nos creamos mejores y esta creencia es el más auténtico impulso –¿tal vez único?– de transformación de la realidad, el único *factum* del sujeto revolucionario.

Pero aún hay otra interrogación a la que nos lleva los varios centenares de páginas de *Julia*. ¿Qué verdad, en materia de pensamiento, puede contener el idilio entre los amantes suizos? ¿No daremos la razón a Schiller cuando descalifica este romance de Rousseau como inútil y fracasado¹⁴? Me atrevo a plantear, siquiera sucintamente, que la novela, libérrimo apéndice literario del sistema rusioniano, adelanta la crítica, en sentido prekantiano, a la percepción sensorial desde la rehabilitación y la exigencia de la inclusión en la misma de *le sentiment de l'existence*, que ejerce de condición de posibilidad para la percepción de los objetos externos. No estamos ante un descubrimiento *ab ovo* en la historia de la filosofía; se puede rastrear desde Aristóteles a Hume. Pero nunca anteriormente ha sido indagado y formulado como relato ficcional, de manera que quede revaluado el mundo externo en la medida que el conocimiento pasivo va acompañado de un activo sentimiento interno, mediante el que los humanos podemos alcanzar la dicha y la felicidad. No se devalúa el mundo externo sino, antes bien, se otorga un plus de sentido y significado a lo que emociona, gratifica y congratula, máxime si esos sentimientos íntimos son compartidos. La novela termina siendo la descripción del mundo irreal que produce, en sentido subjetivo y objetivo, un alma bella, para adecuarlo a la bondad de su intención, lo immaculado de su carácter y la pureza de sus pretensiones, en resumen para ser consecuente con la piedad como virtud fundamental de su alma, aunque derivada del amor de sí¹⁵. De manera que el concepto de naturaleza se convierte en el más logrado producto de la imaginación constre-

14 Sobre la relación entre Schiller y Rousseau, puede ser interesante considerar el poema «Rousseau», en el que leemos: «Puentes de los instintos al pensamiento / recompone los límites de la humanidad, / donde soplan aires brutales. / Enclavado en el abismo de los seres, / donde el mono huye del reino animal, / y la humanidad se levanta erguida» (Schiller: *Sämtliche Werke, 1, Gedichte. Dramen 1*, Múnich, dtv, 2004, 48). Todo el poema resulta un bello panegírico no exento de cierta injusta incomprensión.

15 Ni hay que confundir *amour de soi* y *amour-propre*. El primero, ligado al instinto de conservación se extiende desde el individuo a la especie tomando el nombre de piedad (Cfr. las voces *amour* y *pitié* en el *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, dir. R. Trousson – F. S. Eigeldinger, París, Honoré Champion, 2006, 32-33 y 722-725. Por otra parte, cómo no recordar las palabras de la carta a la señora d' Houdetot, de 17 de diciembre de 1757: «El amor de sí mismo, así como la amistad que lo comparte, no tiene otra ley que el sentimiento que lo inspira; por un amigo se hace todo como por uno, no por deber sino por placer; todos los favores que se le prestan son bienes que uno se hace a sí mismo» (Rousseau: *Cartas morales y otra correspondencia filosófica*, ed. cit. 108).

ñida a su uso virtual o ficcional. Me aventuro a sostener, con otras voces más autorizadas¹⁶, que *Julie* es uno de los productos más conspicuos del uso filosófico de la imaginación y, por ende, un tratado de la visibilidad del mundo, de lo visible en sí mismo por y para la mente, digamos, imbuida por pensamiento del sujeto que, como adánico habitante del Edén, sintiera la necesidad de dar nombre a las cosas, que es la forma como nuestro autor se apiada de ellas.

El autor de esta recensión propone como texto nodal y nuclear, prueba de fuego reflexiva, para pensar la *Julia*, y anudarla indisolublemente al sistema rusoniano, las páginas dedicadas a la descripción del jardín de la señora de Wolmar en su villa de Clarens, complemento y colofón de un compendio de economía agrícola¹⁷. Dado que la protagonista ama y cultiva los árboles y las plantas como esforzada jardinera, su acción la hace si cabe más amable a los ojos de su apasionado amante, que se inflama cuando la contempla en el escenario jardineril. Porque la acción de intervenir en la naturaleza sin que se note la mano humana, propia del arte de la jardinería paisajista, en contraste con la agricultura, ennoblece a la criatura hasta hacerla la más digna de ser amada. La imagen del personaje novelesco está mediada por la de su jardín inglés, y el botánico autor de la obra atribuye la belleza vegetal al talento y el bien hacer de su hermosa jardinera¹⁸. Julia no sería tan encantadora si no apareciera, insinuándose y casi sin verse, en la agradable y placentera sensación que pro-voca su jardín, que hace exclamar al visitante que está viendo el otro extremo del mundo –las islas Tinián o Juan Fernández, visitadas en la ficción por Saint-Preux–, lo que, sin duda, constituye una *reverie*, un ensueño o un imaginar despierto lo nunca visto, lo que nunca será posible ver, porque no se deja, pero que aquí sí resulta visible, al menos, a los ojos del lector, dada la riqueza de los detalles, propia de un botánico. Julia conduce la mirada a una serie de formas y colores vegetales para que los sentidos sean «el vehículo de sentimientos más nobles»¹⁹. La prosa adquiere en estos pasajes su función más original y fundante: hacernos ver la configuración sensible de un mundo nuevo, a medio camino entre lo razonable y lo agradable, un universo que representa el entrelazo de lo intelectual y lo sensible, la figuración sensorial de lo racional. Sólo lo que aparece como verdad, es decir, Julia en su esplendoroso jardín, libera al lector no sólo del sinsentido del mundo realmente existente, sino también del intrin-

16 Entre ellas y muy especialmente Derrida, que define la imaginación como el devenir humano de la piedad (Cfr. *De la gramatología*, 234). «Si deseamos más allá de nuestro poder de satisfacción, el origen de ese excedente y de esa diferencia se denomina imaginación» (Ibídem, 235). No afectada por lo real, la imaginación rusoniana es libre de poder ver lo real de otra manera, de pensarlo como el lugar y el tiempo posible de la felicidad.

17 La carta sobre el jardín de Julia, la número XI de la cuarta parte (*EC*, II, 470-488; *J*, 515-531), viene precedida de otra, la X (Ibídem, 440-470; 488-514), de cuya relación anota el autor, en el margen del borrador de la obra, lo siguiente: «después de haberle escrito una larga carta sobre un asunto importante, me regalo una larga recreación sobre un asunto frívolo» (*EC*, II, 1607). En la carta X, ejemplo de apacible fantasía sobre economía doméstica, el autor ha visibilizado una explotación rural en la que la experta dirección del agrónomo Wolmar consigue un rendimiento óptimo de las tierras, en función de los brazos que la cultivan. A pesar de que «nadie es un héroe para su ayuda de cámara», el juicio de los domésticos evidencia la virtud de sus amos, que más que tales parecen padres. Por su parte Julia, la dueña del predio, cumple un papel fundamental: «sus cantos y discursos hacen mucho; su dulzura y virtudes tienen ventaja»...: «el adorable y potente imperio de la belleza bienhechora» (*EC*, 444; *J*, 491).

18 Cfr. Matthey: «La última pasión de Jean-Jacques Rousseau», *NEXO. Revista de filosofía*, 2 (2004), 177-205.

19 *EC*, II, 340; *J*, 382. Como si la mirada del botánico ennobleciera la cubierta vegetal, cuando la nobleza está en su ánimo.

cado laberinto conceptual que lo destituye, proporcionando, por el contrario, una ligereza y levedad para entender que la tarea de cambiarlo no debe ser una proeza heroica. Así las cosas, cambiar el mundo es semejante a la labor de construir un jardín inglés. El Elíseo, la más importante obra de la protagonista, es a la vez el más agradable vergel y «el lugar más salvaje y más solitario de la naturaleza», sin perder la connotación clásica de morada de almas dichosas. Algo o alguien ha conseguido que se produzca la magia de unir lo agreste y salvaje con lo encantador, sin que se vea el pragmático trabajo humano. Como no podemos imaginar a la superintendente Julia con el rastrillo y el azadón, sólo queda atribuir su autoría a la poderosa naturaleza, pero bajo una determinada dirección. La paradoja consiste simple y llanamente en que la obra de la naturaleza ha obedecido, no sin cierto misterio, a las rigurosas órdenes de la dueña. Estamos ante el hechizo del ilusionista, del prestidigitador, del artífice que deja obrar a la naturaleza sin oponerle resistencia. Este *désert artificiel*, que no paraíso terrenal, es el adecuado marco escénico de la contemplación, pues es preferible quedarse encantado con la visión que asumir el penoso esfuerzo de pensar. La naturaleza, cual *deus absconditus*, oculta a la mirada de los humanos, huye de los lugares frecuentados y comunes, pero aparece y se muestra, sin desfiguraciones, en su más verdadera configuración: la pintura del lugar de acogida, abrigo y amparo de la desvalida criatura humana. El secreto de ésta, figurada y emplazada en el Elíseo, no es mirar a lo lejos, desear estar en donde no se está, soñar con un viaje a lo ignoto, sino pasear por el ameno jardín para verse por dentro, para encontrar en el interior de nosotros mismos el espíritu del lugar, «las manos de la virtud» que plantan árboles con «más cuidado que esfuerzo» (*plus de soin que de peine*). Saint-Preux, transportado por «este lugar solitario donde el dulce aspecto de la naturaleza debe expulsar del recuerdo todo este orden social ficticio que tan desgraciado lo ha hecho», quiere encontrar a Julia en su jardín como ella es «en el fondo de su corazón». Si el «gozo de la virtud es interior» y sólo accesible para el que la ve con los ojos del espíritu, ¿puede la virtud transformar el mundo?

Como decíamos al comienzo, nuestro autor tiene colgado el sambenito de pensador político fracasado y de practicar un escapismo ahistórico y trasnochado. En consecuencia, pudiera no parecer exagerado sostener que el ciudadano de Ginebra concibe la historia como una meditación solitaria que brota del reposo y la inacción del abstencionista, pero a toda luces este diagnóstico es cuando menos inexacto. Más allá del rotundo fracaso de su intervención directa en asuntos políticos [escritos sobre Córcega y Polonia²⁰], Rousseau no ha abjurado ni declinado su responsabilidad ante la eficacia práctica del pensamiento. De hecho, la sociedad doméstica del matrimonio Wolmar no deja de ser una propuesta eutópica, de indudable valor crítico y pedagógico, tomada como espejo deformante de las enfrentadas relaciones existentes entre señores y siervos en el Antiguo Régimen, que son claramente denunciadas por la brutalidad que producen en el pueblo llano. La apuesta rusioniana por apuntalar el papel de la interioridad cordial en el conocimiento y experiencia mundanos, no puede tomarse como descabellada, ni como fuente de toda la sinrazón, atribuida interesadamente a la ideología romántica. ¿Qué impide a la voluntad general estar teñida,

20 Cfr. Rousseau: *Proyecto de constitución de Córcega. Consideraciones sobre el gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*, ed. A. Hermosa Andújar, Madrid, Tecnos, 1988.

contaminada si queremos, en todo caso condicionada, por un sentimiento íntimo de afecto y amor cosmopolita? ¿No es más cierto que toda forma de autoconciencia y, en especial, la política, se despierta y deriva a partir de un retiro o refugio, en el que creemos estar seguros y a resguardo de toda eventualidad o contingencia histórica? En definitiva, ¿no estamos, en toda y cualquiera instancia reflexiva, ante el producto tardío del sempiterno empuje que la acción del lenguaje y el trabajo opera en nosotros, para lograr lo que la *Fenomenología* hegeliana llama «la comunidad de conciencias cumplidas»? En definitiva, parece a todas luces un desatino imputar a Rousseau la responsabilidad de un ahistoricismo que haga de su política algo inviable e inactual. Como apunta Starobinski, en Clarens sólo «la imagen de la inocencia y el *sentimiento* de la igualdad vienen a encantar a las almas sensibles»²¹. Toda la imaginaria que la novela despliega ante los ojos del lector, no es sino la propuesta de una penetración intelectual en su alma para encontrar el fondo sensible imaginado. El ojo vivo rusioniano finge una realidad visible cuando el alma se ha transformado y, volviéndose a sí misma, ve allí el proyecto de la felicidad.

Abusando de la paciencia del lector de esta recensión, no me resisto a aludir brevemente al tópico de la «muerte socrática de Julia» (Carta XI, sexta parte). Más allá de la pertenencia del episodio a la «idealidad generalizada de la ficción»²², acto supremo de retomar el sentido y la significación de una vida, manifestación del *daímon* que a todo lo humano afecta y de todo lo humano se posesiona, el mensaje, si de tal cabe hablar, no deja lugar a dudas. La moribunda declara haber tenido siempre una «intención pura» y «creído en lo que decía creer»²³, pues era lo único que estaba en su mano. El autor aspira a que el alma de Julia entre en «*comunicación inmediata*» con la del lector, semejante «a aquella por la que Dios lee nuestros pensamientos en esta vida». En definitiva, estamos en presencia de la «heroicidad estoica» cuya única justificación en el instante supremo es ser alma bella, preparada para cautivar a un nuevo lector que se vuelva como un niño, dispuesto a tragar sólo la medicina endulzada. ¿Es este nuestro destino como seres póstumos de Rousseau? Si como observadores de lo que sucede a nuestro alrededor, no podemos dejar de mirarnos a nosotros mismos, a nuestro fuero interno, desde luego que sí. Pero mirarse a uno mismo no es sólo un indolente y especular entretenimiento narcisista, sino, más bien, aquél que Platón señaló, en la *República*, como *periagogé* del alma toda hacia su verdadera naturaleza sensible e inteligible.

«Cuando he intentado hablar a los hombres, no me han entendido; quizá hablando a los niños me haré entender mejor; los niños no gustan de la razón desnuda como de los remedios no disfrazados»²⁴.

21 Starobinski: *Rousseau*, ed. cit. 128.

22 Paul de Man: «La imagen de Rousseau en la poesía de Hölderlin», *Retórica del romanticismo* (1984), Madrid, Akal, 2007, 125-126.

23 *ÆC*, II, 714; *J*, 758.

24 *ÆC*, II, 17; *J*, 795.