

Lecturas y lectores en *Jacques le fataliste et son maître*

Estela Blarduni

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de La Plata

1. Diderot: sus lectores y lecturas

Los primeros lectores de *Jacques le fataliste* fueron los abonados al periódico manuscrito *Correspondencia literaria* de Grimm y Meister que recibieron la novela por entregas entre 1778 y 1780. La publicación estaba dirigida a un público restringido, entre ellos Catalina II, Schiller y Goethe, confesados admiradores de Diderot. El texto había sido sometido a severa censura: se habían recortado las partes con contenidos picarescos como el largo relato de los amores juveniles de Jacques. Sólo diez años más tarde, tras la muerte del autor, los suscriptores recibieron los fragmentos anulados.

Recién en 1796 se conoce en forma de libro, traducido del alemán, y ya entrado el Siglo XIX, en 1823, aparece la primera versión de las obras completas, publicadas por Brière, como texto seguro. Ello se explica porque Diderot no publicó sus ficciones en vida, probablemente no sólo por sus ribetes picarescos, y por la alusión a personajes vivos que aparecían cuestionados, sino además por el hecho de que se trataban de obras de estructura totalmente original, “rapsódicas” como dice irónicamente el narrador en *Jacques*, lo que permitió que el autor recortara o agregara fragmentos en las sucesivas publicaciones, antes de que los textos quedaran definitivamente establecidos.

A semejanza de los tejidos briscados con hilos de plata retorcidos, que le habían llamado la atención mientras preparaba los artículos técnicos sobre sedería para la Enciclopedia, la estructura de la novela responde a variaciones a partir de un esquema fijo: mientras cabalgan a lo largo de un camino, a solicitud de su amo, Jacques se dispone a contar la historia de sus amores. Pero ésta será siempre interrumpida por situaciones inesperadas e intervención de personajes que a su vez narran historias intercaladas que paralelamente contienen episodios heterogéneos. De este modo, el relato diferido y las narraciones introducidas en forma de "caja china" se erigen en principio estructural de la novela, y el registro polifónico de voces y las metalepsis en una modalización del discurso que se opone a la univocidad del relato clásico tradicional.

En el desenlace, sólo la intervención del narrador en primera persona, pondrá fin a la inconclusa historia de los amores. Se nos advierte que Jacques había dicho cien veces "qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire",¹ pero queda la posibilidad de que el lector la continúe con su imaginación, o intente consultar a alguno de los protagonistas del relato: "continuez-le à votre fantaisie ou bien faites une visite à Mlle. Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné: voyez Jacques, questionnez-le: il ne se fera pas tirer l'oreille pour vous satisfaire" (326). El tono irónico del narrador que repetidas veces en el curso de la historia había intervenido con el mismo consejo, concluye con tres versiones posibles del final que dice haber extraído tras la lectura de las memorias manuscritas de Jacques, aunque considera a una de ellas apócrifa, y cita como fuente el *Tristram Shandy* de L. Sterne. (327)

Lector entusiasta de novelistas ingleses, fundamentalmente aquél último, además de Fielding y Richardson, Diderot señala expresamente la vinculación con la novela de Sterne, no sólo mediante la amplificación de citas textuales de *Tristram Shandy* (36) sino también a través del tono desenfadado e irónico con que el narrador se inmiscuye en el relato, creando un efecto de distanciamiento.

Si en la novela de Sterne el protagonista contesta "*dont puzzle me*" cuando se le pregunta quién es, como sintetizando en esa respuesta el escepticismo que al autor le venía de Hume,² acerca de la posibilidad de revelar la identidad en una sola frase; el mismo tono sorprende y atrapa al lector desde el exordio, cuando es introducido por el narrador en el diálogo entre Jacques y su amo: "Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient ils? Est-ce que l'on sait où l'on va?" (35).

Porque si esta novela de camino y aprendizaje, tiene evidentes resonancias filosóficas respecto de la libertad del accionar humano, dichos planteos hallan su equivalente en el plano estético en una narración que a cada paso cuestiona los cánones tradicionales del género, las leyes preestablecidas de la acción, las fun-

ciones prefijadas del narrador y del lector, y por esto se convierte también en una de las novelas más originales del Siglo XVIII, precursora de la novela contemporánea.

Como en Sterne, el principio estructural es el relato diferido, que concilia simultáneamente el tiempo digresivo y el progresivo. Pero en *Tristram Shandy* el movimiento implica siempre un desviarse hacia otros puntos para retornar a la historia principal, la historia de una vida. En cambio, la forma de diálogo de la novela de Diderot hace que la historia se ramifique en episodios que derivan en otras digresiones. Desde un presente imaginado como real, el viaje y sus peripecias, se articula el pasado de las diversas historias evocadas por variados personajes, con la irrupción del narrador-autor quien, como el comediante de la *Paradoxe*, pierde su realidad de individuo determinado para representar el rol de narrador, apelando a un narratorio: *lecteur, causons ensemble* (72).

2. Lector in fabula

Con la expresión empleada por Umberto Eco subrayamos la importancia del diálogo en la novela, en la que el del narrador con el lector ficticio duplica el de Jacques con su amo, y en el juego sutil entre lo real y lo imaginario, suscita la intervención activa del lector real.

En este sentido cabe señalar que la mayoría de la obras del enciclopedista están escritas en forma de diálogo, prolongando de este modo la tradición francesa de la conversación, nacida en los Salones preciosistas del Siglo XVII, con sus propias reglas y códigos, equidistantes de la Corte y de la Iglesia, basado en el principio de cooptación de hombres y mujeres que pretendían ser iguales y se elegían a partir de afinidades recíprocas.

Para los hombres de la Ilustración, el arte de la conversación se había transformado en una forma de reflexión, en método de pensamiento ligado a una misión pedagógica y moral, propios de la idea de civilización y progreso. En Diderot particularmente, formó parte de la mayéutica de un espíritu que, según sus contemporáneos, fue brillante en la interpretación de los argumentos de sus interlocutores.

Por eso la novela, en la que se intenta mimetizar el decurso de la vida real, tiene la forma y el tono de una *causerie*, como el estilo de sus cartas a Sophie Volland a quien comenta “car je cause en vous écrivant, comme si j'étais à côté de vous”.³

Además es evidente la influencia del lector sobre la conciencia del narrador, quien no puede sustraerse a su influjo, influjo que por otra parte, cumple diversos roles en la economía general de la obra. Por una parte encarna la conciencia

del público ingenuo, lector de novelas, que ama las historias verídicas y con sus preguntas aparece como garante del realismo, cuando exige precisiones ante situaciones que aparecen como arbitrarias o falsamente fantásticas, o señala defectos en la construcción de la historia.

Esta actitud desencadena la reacción del narrador quien refleja la opinión de Diderot: desea ser verdadero, pero no a través del detalle geográfico o histórico, que sólo da la apariencia de la realidad (56). Asimismo desdeña los recursos artificiosos de ciertos novelistas, como reconocimientos inesperados o coincidencias, por eso explica que no le gustan las novelas, a menos que sean las de Richardson y que su trabajo es escribir historias, “cette histoire intéressera ou n’intéressera pas. C’est le moindre de mes soucis” (278).

A menudo, como en la historia central de la despechada Mme. de La Pommeraye y su venganza, inspiradora de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, el narrador cuestiona éticamente el conformismo moral del lector, quien admite el engaño del seductor y no cree en la virtud de las mujeres ni en la fuerza de su pasión: “Ah! lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges, et bien sévère dans votre blâme” (199).

Tampoco el narrador evita hacer notar que las injerencias del lector en oportunidades lo molestan: “Lecteur vous me traitez comme un automate, cela n’est pas poli; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques; il faut sans doute que j’aïlle quelques fois à votre fantaisie, mais il faut que j’aïlle quelques fois à la mienne” (103). En realidad se trata de una habilidad maquiavélica del narrador quien conduce el juego, pero simula ser un autó-mata que padece la tiranía del lector.

3. De Diderot a Kundera: la teatralización de *Jacques le fataliste et son maître*

El subtítulo de la pieza *Jacques et son maître*⁴ de Milan Kundera reza: *hommage à Denis Diderot en trois actes*, haciendo explícita la referencia al intertexto inspirador.

La obra fue estrenada en Checoslovaquia en 1975, durante la ocupación rusa, y su autoría atribuida al director Evald Schorm, ya que Kundera debió exiliarse.

En 1981 la pieza se estrena y publica en París con un prefacio del autor: *Introduction à une variation*. Ha sido traducida a varias lenguas y representada en Europa y América (en Estados Unidos Simon Culler la dirigió en Los Angeles y Susan Sontag en Boston).

En el prefacio Kundera realiza un admirable análisis de la novela de Diderot, a la par de explicarnos la génesis de su propia obra.

Tras la ocupación de su país, y sin ninguna posibilidad legal de ganarse la vida, el escritor a quien se le había ofrecido realizar una teatralización de *El Idiota* de Dostoiewski, siente súbitamente nostalgia por *Jacques le fataliste*, a la par de un rechazo por el clima de sentimentalismo exacerbado del escritor ruso. Desde ese momento siente la necesidad de sumergirse en lo que llama “festin d’ intelligence, d’ humour et de fantaisie” (13), que es la novela de Diderot, e imaginar a sus personajes como parte de una obra teatral propia. Lo atrae “la sensibilité équilibrée par un esprit complémentaire: celui de la raison y du doute, du jeu et de la relativité des choses humaines” (13). Cualidades que atribuye a la cultura occidental en su plenitud.

Para Kundera, el gran logro de Lawrence Sterne había sido su espíritu contestatario de juego, Diderot fue su único sucesor quien convirtió todo en divertimento lúdico y reemplazó la óptica microscópica y la lentitud de su antecesor. Para el autor checo el encanto de la serie de historias referidas en la novela, reside fundamentalmente en el modo cómo son contadas; por eso se manifiesta contra las adaptaciones y prefiere escribir una *variation* (20), es decir una pieza propia en homenaje a Diderot y a su novela, intentando insuflar a su comedia la libertad formal que Diderot –autor de teatro– jamás dio a sus dramas burgueses.

La estructura de la obra de Kundera se configura transgrediendo la unidad de acción: el frágil hilo del viaje de Jacques y su amo sostiene tres historias de amor: la del amo, engañado por su amigo Saint-Ouen y Agathe; la de Jacques quien engaña a su amigo Bigre con Justina; y la referida por la posadera sobre Mme. de la Pommeraye.

El autor emplea dos términos musicales para referirse a los recursos mediante los cuales logra la coherencia del conjunto con medios sutiles. La *poliphonie* (23) le permite relatar las historias en forma entrelazada, mediante el recurso de frecuentes interrupciones y comentarios desde diversas ópticas que impiden una identificación melodramática, por ejemplo cuando como espectadores los personajes juzgan la conducta o la ética de los personajes de las historias. Las *variations*, aluden a semejanzas entre los episodios representados: amistades que no son tales, engañadores engañados, ingenuas vírgenes que resultan mujeres experimentadas, atribución de falsas paternidades.

Kundera advierte que la pieza debe ser representada sin interrupción, pero cada acto debe estar claramente diferenciado como los movimientos de una obra musical por la atmósfera y el ritmo: Acto I: Allegro, II: Vivace del albergue, con ruidos, ebriedad y risa, y III: Lento, con los dos vagabundos en soledad.

Se advierte además que la escena debe estar la mayor parte del tiempo vacía de objetos. Sólo en ciertos episodios se indica que los propios actores llevarán al escenario los accesorios necesarios como mesas y sillas. Kundera en este sentido

manifiesta su rechazo a cualquier intento ornamental o simbólico del decorado que iría contra el espíritu de la obra, por eso prefiere que sea representada por compañías de estudiantes o teatros profesionales con pocos recursos (137).

La puesta en escena se halla desdoblada en dos niveles: en el alto se escenifican las historias pertenecientes al pasado, el bajo representa el presente del viaje de Jacques y su amo. En varias ocasiones un mismo personaje se desdobra en observador y espectador de su propia historia, o alterna roles: así la posadera de *Le Grand Cerf* se convierte en Mme. de la Pommeraye; o Jacques adopta el papel del marqués de Arcis para otorgarle un giro a su gusto al desenlace de una historia.

La obra multiplica ejemplos de lo que Kundera denomina *la liberté euphorique de la composition* (133) de Diderot, a través de diversos modos de crear un estatuto imaginario con sus propias leyes; lo que Anne Ubersfeld,⁵ a partir de los estudios psicoanalíticos de Mannoni,⁶ define como *denegación*: el instante en que el teatro construye una zona privilegiada en la que se define como tal. Para el autor, el teatro en el teatro dice, como en el sueño, si no lo real, lo verdadero.

Ubersfeld precisa que la teatralización-denegación se manifiesta textualmente no sólo en las didascalias, sino también en todo lo que atañe a dos espacios simultáneos o áreas de juego, o por el absurdo y las contradicciones textuales, o en los comediantes que pasan de un papel a otro, tal como aparece en *Jacques et son maître*.

Además, en la obra, como en Diderot, se multiplican las metalepsis: Jacques recuerda a su amo que están en el teatro y que por lo tanto, no pueden ir a caballo (A. I, e.6); y el amo se pregunta si ambos serán buenas invenciones de alguien con talento.

Si bien la acción sucede en el Siglo XVIII, se trata de la visión actual de esa época. Esta confrontación entre los espíritus de ambos siglos atraviesa toda la obra: Kundera menciona *énormités noires* (133) difícilmente imaginables en el optimista "Siglo de las luces".

Oscuras semejanzas reúnen las historias y ni amo ni criado dejan de percibirlos: el hijo de Saint-Ouen es tramposamente atribuido al amo, y el de Jacques es equivocadamente tomado como propio por su amigo Bigre. La historia de Mme. de la Pommeraye es una réplica de la de Saint Ouen, el tonto del marqués es espejo del amo y de Bigre; así como se afirma que no existe ninguna diferencia entre Justina, Agathe y la prostituta con quien se casa el marqués.

Hacia el final del tercer acto, los personajes deducen estas coincidencias y la didascalia aclara que el diálogo debe estar impregnado de tristeza, exento de comedia.

Sin embargo, a pesar de estas ráfagas de desencanto, la atmósfera de la pieza mantiene la frescura amable de un divertimento y las reflexiones filosóficas se entrelazan con fábulas y aventuras que conservan el humor y el tono de la pica-

resca, prolongando una tradición de la literatura popular, presente tanto en la obra de Diderot como en la de su antecesor Sterne, deudores confesados ambos de Rabelais.

El grotesco subjetivo que ilumina la audacia de la invención, permite la asociación de elementos heterogéneos y ayuda a superar conceptos preestablecidos para echar una mirada nueva sobre el mundo. Así como Jacques prefiere inventar historias para complacer a su amo y no repetir verdades inútiles, Kundera eligió en un momento crucial de su existencia en que creyó que toda una forma de vida llegaba a su fin, exaltar el humor, el juego, la libertad y el placer de la forma que tanto admiró en su antecesor.

Notas

¹ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1973, p. 325. En adelante las citas del texto correspondientes a esta edición, se consignarán en el cuerpo de la ponencia con el número de página entre paréntesis.

² Ver: Ian Watt, *The rise of the novel*, London, Penguin Books, 1963, p. 303.

³ Denis Diderot, *Lettres a Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1938, p. 155.

⁴ Milan Kundera, *Jacques et son maître*, Paris, Gallimard, 2000. En adelante las citas del texto correspondientes a esta edición, se consignarán en el cuerpo de la ponencia con el número de página entre paréntesis.

⁵ Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 39.

⁶ Octave Mannoni, "La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario" en: *La otra escena*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, p. 136.

Bibliografía

Belaval, Yvonne (1972), *Préface à Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard.

Calvino, Italo (1987), *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

Didier, Béatrice (1998), *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard.

Kundera, Milan (2000), "Introduction à une variation", "Transcription ludique", "Note de l'auteur sur l'histoire de la pièce" en: *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard.

————— (1986), *L'Art du roman*, Gallimard, Folio.

Walter, Éric (1973), *Jacques le fataliste*, Paris, Hachette.

Watt, Ian (1963), *The rise of the novel*, London, Penguin Books.