

La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí

Salvador Dalí, que nunca ha dejado de ser un elemento inquietante en el panorama del arte contemporáneo, está actualmente de moda. En los últimos años se han realizado exposiciones antológicas que suponen su consagración administrativa y su conversión en objeto especulativo. Estas páginas pretenden no tener nada que ver con esa moda, ya que no voy a referirme a la pintura de Dalí. El personaje, por otra parte, debido a la peculiar teatralización a que sistemáticamente se ha autosometido, convirtiendo su imagen y su vida en una obra de arte más, se presta a toda clase de bromas y pirotecnias del ingenio. Podrá caer en ellas quien sea incapaz de comprenderlo y de ver en él a uno de los principales protagonistas de la aventura estética del siglo XX. No es mi intención adoptar tal actitud; si en algún momento he de ocuparme de lo que pueda parecer locura, lo haré, como dice Lope de Aguirre en la novela de Sender, con el meollo de la razón. Quiero decir que, como espero demostrar, la chuleta asada de Salvador Dalí debe ser considerada con la misma veneración y estudiada con el mismo método que la noche oscura de San Juan o el prado florido de Berceo: como metáfora o símbolo clave que define una época de la historia del pensamiento, las artes y la estética.

En diciembre de 1933 los lectores de la revista *Minotaure* de París se hallaron ante un lujoso número de 122 páginas, con una composición de André Derain sobre cuatro cartas del tarot en cubierta, y un collage de Man Ray como frontispicio. El contenido era igualmente atractivo¹. Cinco poemas del mismo Derain sobre los ases de la baraja; un reportaje fotográfico sobre los graffiti de las calles de París; diez fotografías femeninas de Man Ray; un artículo de Maurice Raynal sobre escultura, con fotografías de obras de Brancusi y Giacometti; una página de Igor Markevitch sobre teoría de la Música; el horóscopo de Rimbaud; tres trabajos de Benjamín Péret, Paul Eluard y Tristan Tzara, ricamente ilustrados y propios de la búsqueda de lo inquietante y lo insólito que caracterizó al movimiento surrealista. El de Péret, dedicado a juguetes y autómatas, hace dialogar a Hierón de Alejandría, Alberto Magno y Leonardo. El de Eluard presenta una teoría del erotismo y la extravagancia onírica en las tarjetas postales. El de Tzara explora la presencia del instinto reprimido en el simbolismo sexual de los sombreros de hombre y mujer.

Cuatro artículos se dedican a cuestiones de psicopatología, que tanto interesaron a los surrealistas y fueron una de las bases de su dialéctica doctrinal. Uno sobre teoría del sueño; otro sobre el arte como expresión liberadora a la luz de la dicotomía entre principio de Realidad y principio de Placer; un tercero, de Maurice Heine, sobre cla-

¹ Utilizo el facsímil de *Minotaure*, Ginebra, A. Skira, 1981, 3 vols. El número de diciembre de 1933 se encuentra en vol. I.

sificación de las psicopatías sexuales; el último, de Jacques Lacan, sobre el famoso crimen de las hermanas Papin. Breton y Dalí publican dos largos artículos, titulados respectivamente «Le message automatique» y «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style».

Entre las páginas 9 y 21 aparece una encuesta, «Émancipation de la peinture», en la que el director artístico de la revista, E. Tériade, propone una definición del arte moderno a Matisse, Braque, Picasso, Miró, Boreas y Dalí. Las palabras de este último son la más extensa y la mejor articulada teóricamente de las declaraciones reproducidas por Tériade. Doy una traducción completa, que será base de mis consideraciones:

Ya que se me pide una opinión sucinta sobre los problemas del *modelo*, la *espontaneidad* y el *azar* en la obra pictórica, diré que en lo que a mí respecta —intentando dar el mayor contenido a la brevedad de mi respuesta— el *modelo* no sería para el pintor más que una succulenta y gelatinosa *pata de cerdo asada*, en la cual, como todo el mundo sabe, la carne tierna y exquisita se limita a envolver con sus *delirios de suavidad nutritiva* el verdadero y auténtico hueso mundo de la objetividad. Pero la más sabrosa y mejor asada pata de cerdo, que, a poco que se reflexione, viene a ser la del *realismo*, resulta haber sido olisqueada desde hace siglos por el fino olfato de los pintores holandeses y finalmente devorada por Vermeer de Delft, que no dejó de ella más que el hueso frío que permitió al gran Meissonier descubrir, al lamerlo, las últimas exquisitas suavidades. Si en nuestro tiempo ya no hay *modelo*, no cabe sino pensar que el pintor se lo ha comido, y ello es tan universalmente sabido que no he de insistir en la inevitable nostalgia de todo pintor ante cualquier modelo. ¿Cómo podría la pata de cerdo seguir existiendo en nuestros días, cuando los superrealistas, superando el canibalismo de la carne, han llegado al de los huesos, para finalmente devorar los objetos y los seres-objeto? Baste decir que el modelo no puede existir para mí más que como metáfora intestinal. No sólo el modelo, hasta la misma objetividad ha sido devorada. Por lo tanto, sólo puedo pintar según ciertos sistemas delirantes de la digestión.

En cuanto a la espontaneidad, he de decir que es también una pata de cerdo pero a la inversa, es decir una langosta, la cual, como sabe todo el mundo, presenta, al contrario que la pata de cerdo, el esqueleto al exterior, de modo que la carne superexquisita y delicada, o sea el delirio, ocupa el interior, lo que significa —hablando sin malicia ni eufemismos— que, en cuando a la espontaneidad, el caparazón de la objetividad ofrece resistencia al delirio blando de la carne; y que, al intentar llegar a ella, se pierde mucho tiempo y al conseguirlo se descubre que dicha carne carece de hueso. Todas estas consideraciones me llevan a desconfiar, en términos generales, de la *espontaneidad* en estado puro, en la que descubro siempre el sabor convencional y estereotipado de la invariable langosta de restaurante, y a preferir personalmente no la espontaneidad sino la *sistematización*, la cual, como el delirio paranoico, puede darse y de hecho se da *espontáneamente* —la famosa *espontaneidad* ajena ya a la búsqueda de la *objetividad inalcanzable*, tanto más cuanto ésta ha sido previamente destruida como se ha dicho a propósito de la langosta, pero implicando al contrario esa suavidad suplementaria, superior a todas, que reside en el gusto e incluso en el tacto de carne que puede encontrarse y que se encuentra en el interior de los huesos roídos cuando llega el momento de emprenderla con ellos. Precisamente en el momento culminante en que se alcanza la médula de la imaginación es cuando se tiene derecho a suponer, como en efecto ocurre, que se domina la situación.

Si el modelo es una pata de cerdo asada, y la espontaneidad una langosta, el azar podría perfectamente ser una seria e importante chuleta asada, henchida de sabor y de atavismos biológicos; lo digo porque el azar constituye exactamente ese punto medio de suavidad entre el *modelo* y la *espontaneidad*, es decir, entre la pata de cerdo asada

y la langosta a la americana. Obsérvese que si en la pata de cerdo el hueso se halla dentro de la carne y en la langosta la carne dentro del esqueleto, en el caso de la chuleta el hueso está tanto dentro como fuera, es decir que carne y hueso coexisten, y hueso y carne, objetividad y delirio, en su epifanía conjunta, no hacen más que enunciar la verdad que nunca me cansaré de repetir, que el azar no es más que el resultado de una actividad irracional sistemática paranoica. Lo cual, volviendo a nuestras obsesiones comestibles y a nuestro vocabulario nutritivo, puede resumirse diciendo que el azar, en cuanto interviene en el fenómeno artístico, no es más que la manifestación del conflicto, enormemente excitante para el apetito, que resulta de hallarnos ante la presencia simultánea del hueso y de la carne, o sea de la objetividad y el delirio, conflicto enconado por el ardor de un asado que lastima los dientes (y toda chuleta asada digna de tal nombre debería comerse ardiendo, pero eso es otro asunto); y cuando digo que lastima los dientes, quiero decir que hiere la imaginación.

En el texto, a pesar de su aparente desorden, se nos propone un preciso sistema metafórico.

Lo blando, succulento y sabroso está dotado de valor positivo, es objeto de adhesión en un sistema de pensamiento que se propone captar el mundo y los contenidos mentales suponiendo que la irracionalidad es el auténtico acceso a todo conocimiento. Son por lo tanto elementos positivos la carne y la médula.

Lo duro, seco e insípido está cargado de valor negativo. Corresponde a la falsa captación del mundo y la mente de acuerdo con el realismo y psicologismo propios de las nociones represivas de razón, realidad y moral, según el *Primer Manifiesto*. Hueso, esqueleto y caparazón son así elementos negativos.

Ya tenemos dos polos entre los que va a saltar la chispa del discurso metafórico de Salvador Dalí. Hemos de introducir algunas matizaciones para no traicionarlo.

El realismo en el pasado (cita Dalí la gran pintura holandesa del XVII) era una pata de cerdo todavía recubierta de carne. Es decir, un realismo susceptible de admitir motivaciones irracionales, como, por ejemplo, las descubiertas por Freud en Leonardo. En cambio, el realismo contemporáneo, al haberse vuelto repetición mecánica y rectorio académico, se ha convertido en un hueso mondo de pata de cerdo.

Como antídoto a la falta de carne en ese hueso, la irracionalidad contemporánea pretende renunciar a toda idea o presencia de hueso: eso es la langosta, pura carne cuando hemos destruido y arrojado el caparazón; pero carne a la vez invertebrada, que corresponde a una errónea e ingenua irracionalidad, que no es la que el Superrealismo preconiza. Tan decepcionante es el sabor convencional de la langosta como la falta de capacidad nutritiva del hueso pelado.

La irracionalidad auténtica corresponde a la chuleta o a la médula. A la chuleta en la medida en que es carne sustentada y vertebrada por el hueso, irracionalidad vertebrada por la conciencia; a la médula, por cuanto dentro del hueso roído de los cánones del realismo puede todavía explorarse un territorio irracional. Tenemos pues definidos dos ámbitos de conocimiento: el de la chuleta y el de la médula. El primero nos servirá para plantear la dualidad dialéctica entre irracionalidad y control consciente en el Superrealismo, y calibrar en este terreno la aportación que supone el método paranoico-crítico de Salvador Dalí como mecanismo productor de fenómenos de Azar Objetivo. El ámbito de la médula nos aclarará la adhesión de Dalí al arte figurativo.

Empecemos por el ámbito de la chuleta asada, que representa la irracionalidad sustentada por el control consciente. A decir verdad, esa idea se halla presente en la ortodoxia surrealista y no es invención de Dalí, aunque él le diera su formulación más rica. Sólo un concepto simplista de lo que es la doctrina del Surrealismo haría suponer que el control de la conciencia carece de papel en ella.

La Alucinación Voluntaria es el procedimiento básico que define el Surrealismo para obtener ese flujo libre de las ideas al margen de la autocensura impuesta por la lógica, la moral y los valores estéticos, análogo al monólogo que un psicoanalista puede provocar en su paciente. Naturalmente, no todo será voluntario en la alucinación. No podrá serlo la revelación misma, fenómeno imprevisible e improvable, como en otro orden de cosas la visión de Dios. El Surrealismo considera voluntaria la alucinación en dos sentidos. Por una parte, en la medida en que es condición necesaria, aunque no suficiente, para que esa alucinación se produzca, la autoeducación de la mente para relajar en ella los mecanismos de autocensura. La voluntad crea las condiciones objetivas para que la alucinación pueda producirse, y ese esfuerzo voluntario es imprescindible por estar todo ser humano, incluso el hombre surrealista, inmerso y educado en una cultura que se basa en el desprecio, la supresión o la neutralización de lo irracional.

Pero no termina aquí el papel de la voluntad como auxiliar del discurso mental alucinatorio. Hay que tener en cuenta que, precisamente por la inmersión del hombre en el medio cultural, pueden aparecer mezclados los contenidos mentales profundos y genuinos con los reflejos culturalmente condicionados, y se hace necesaria una depuración del discurso alucinatorio para eliminar los mensajes de la mente cautiva. Ocurre también en esto lo mismo que en ámbito religioso: en ocasiones el maligno puede tomar figura de Buen Pastor (como en *Simón del desierto* de Buñuel). La literatura religiosa nos ofrece abundantes ejemplos de este engaño. La voluntad ha de actuar en las alucinaciones también a posteriori, y para ello disponían los surrealistas de un mecanismo de control, el Humor Objetivo, equivalente a rociar de agua bendita las apariciones dudosas, que revelarán su verdadera naturaleza si son demonios transfigurados. El Humor Objetivo sólo puede ejercerlo una mente lúcida que posea, a dos columnas, los resortes de la irracionalidad y las piedras de toque de la razón y la moral enemigas. Aplicadas estas últimas sobre el discurso alucinatorio, todo lo que resulte coherente con ellas será inmediatamente rechazado, y todo lo que las contradiga, admitido. Hay, por lo tanto, control y voluntad en los mecanismos de la alucinación surrealista, que entran por ello en el ámbito de la chuleta asada daliniana.

Y algo parecido ocurre con otro punto importante de la dogmática del *Primer Manifiesto*. En él se propone una jerarquía de los seres humanos, en tres categorías. La infima corresponde a aquellos que, incapaces de darse cuenta de la mutilación que la norma social supone, la asumen y reproducen, convirtiéndose en agentes de la coacción y la represión, de víctimas en verdugos. La superior corresponde a los dotados de los mecanismos mentales surrealistas. La intermedia, a los locos y los dormidos. Si la mente del dormido funciona libremente, el loco se convierte en un ser moralmente superior ya que su evasión del mundo es resultado de la incapacidad de pacto con la sociedad represiva. El hombre surrealista es superior al loco y al dormido por añ-

dirles precisamente la conciencia, y por convertir así en revolución lo que en ellos es terapia compensatoria o rebeldía acrítica; así lo da a entender el concepto de superrealidad en el *Primer Manifiesto*:

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una superrealidad o superrealidad, si así se la puede llamar. Esta es la conquista que pretendo ².

Vemos, pues, que los conceptos de Alucinación Voluntaria, Humor Objetivo y Superrealidad suponen la presencia conjunta de irracionalidad y control consciente, la misma idea que hizo surgir en la mente de Dalí la metáfora de la chuleta asada.

Para el pensamiento superrealista, quien sea capaz de recibir la revelación alucinatoria, y de depurarla gracias al Humor Objetivo, perderá los hábitos convencionales de percepción y tendrá acceso a la epifanía de la auténtica realidad en los fenómenos del Azar Objetivo. El método paranoico-crítico de Salvador Dalí, como técnica de obtención de esos fenómenos, habrá de venir dotado de un cierto ingrediente de conciencia vertebradora, como el hueso sostiene en la chuleta la succulenta carne del delirio.

El número 10 (1930) de la revista *Helix* de Villafranca del Panadés recoge la conferencia pronunciada por Dalí el 22 de marzo en el Ateneo de Barcelona, con el título de «Posición moral del Surrealismo». Aquí encontramos ya referencias a la paranoia como método de conocimiento (traduzco del catalán):

Nos interesa por igual todo lo que pueda contribuir a la ruina y descrédito del mundo sensible e intelectual, lo cual, en el proceso incoado contra la realidad, puede resumirse en la voluntad furiosamente paranoica de sistematizar la confusión, esa confusión tabú en el pensamiento occidental [...]. Es preciso recalcar la rara capacidad de percepción que todos los psicólogos reconocen en la paranoia, tipo de psicopatía que consiste en organizar la realidad de modo que sirva al control de una construcción imaginativa ³.

Referencias que se van haciendo más precisas con el paso del tiempo. El número inaugural de la revista *Le Surréalisme au service de la révolution* (julio 1930) inserta el artículo «L'Âne pourri», donde Dalí atribuye a la paranoia una capacidad de reconstruir la visión del mundo muy superior a la de la simple alucinación:

El hecho mismo de la paranoia y singularmente la consideración de su mecánica como fuerza y poder nos llevan a la posibilidad de una crisis mental de magnitud equivalente, pero en todo caso antipódica, de aquella a la que nos somete el hecho alucinatorio. Creo próximo el momento en que, por un proceso paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al total descrédito del mundo real ⁴.

Obsérvese que el mecanismo paranoico es calificado de *activo* y la simple alucinación de *pasiva*, y considerada inferior a la paranoia (como la langosta es inferior a la

² A. BRETÓN, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 30.

³ Utilizo el facsímil editado en 1977 por la librería Leteradura de Barcelona; el texto, en pp. 4-6 del núm. cit.

⁴ Facsímil editado por Jean-Michel Place Ed., París, 1976. El texto en pp. 9-12. Traduzco del francés.

chuleta). En el número de junio de 1933 de *Minotaure* publica Dalí un avance de su interpretación del *Angelus* de Millet, y opone a «la confusión pasiva del automatismo» la «activa y sistemática ejemplificada en el fenómeno paranoico», y considera «miopía analítica» el limitarse al automatismo simple⁵. Parecidas afirmaciones encontramos en *La conquista de lo irracional* y *Diario de un genio*. Dalí llama «irracionalidad concreta» a esa actitud suya que supone la superación de la simple alucinación y del automatismo ingenuo, por introducción —como ahora veremos— de un ingrediente de conciencia que sustenta el delirio igual que el hueso sustenta la carne de la chuleta.

Sobre los textos dalinianos obtenemos una definición de la paranoia que valora ante todo el carácter sistemático del delirio propio de esta psicopatía y la claridad de conciencia con que se manifiesta, lo que hace que el discurso paranoico sea un mecanismo formalmente lógico y deductivo aunque basado en premisas falsas. El método paranoico-crítico consta de dos niveles. El primero, pasivo o paranoico, consiste en un estado mental alucinatorio que genera un discurso paranoico, es decir autoproducido y encadenado, y que tiende a revelar la realidad auténtica de hechos o fenómenos en contra de la lectura convencional de los mismos, que provocan la alucinación al intuirse su significado oculto. La hipótesis de que tenga sentido suponer que la realidad aparente no es la auténtica resulta afianzada por tres cosas: la intensa evidencia emocional de esa intuición, la regla del Humor Objetivo y la existencia a nuestro alrededor de una serie de síntomas de que la colectividad detecta también esa intuición. Claro está que esa colectividad, mientras no haya sido educada a la manera superrealista, no podrá ir más allá de una intuición naciente, censurada ipso facto e inmediatamente traducida al universo de las percepciones convencionales. En *El mito trágico del Angelus de Millet* Dalí observa la obsesión colectiva hacia esa obra de arte, evidenciada en su reproducción en toda clase de estampas populares y objetos de uso diario. Si, como Dalí sostiene, el significado real de la obra es simbolizar la castración masculina por efecto del tabú del incesto, y ello es un trauma universal en una sociedad organizada sobre la base de la familia, es natural que exista la mencionada obsesión, aunque la conciencia colectiva crea de buena fe no manifestar más que adhesión al aparente significado religioso de la obra.

Antes he dicho que el método paranoico-crítico suponía la superación de la alucinación al introducirse un ingrediente de conciencia. Este reside especialmente en el segundo nivel del método, el nivel activo o crítico, que consiste en descifrar el significado que simbólicamente contiene el nivel paranoico, es decir, alumbrar la realidad profunda enterrada bajo la apariencia de realidad que la censura cultural establece. La superación que en ello reside se debe por una parte a la estructura sistemática del delirio y su presencia en la conciencia, por otra a su descodificación en el nivel crítico. Dalí así lo declara en *La conquista de lo irracional*:

En 1929 Salvador Dalí centró su atención en los mecanismos internos de los fenómenos paranoicos, contemplando la posibilidad de un método experimental basado

⁵ Ed. cit. en nota 1, vol. I. El texto se titula «Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante L'Angelus de Millet. Prologue. Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste», en pp. 65-67.

en el poder súbito de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia; este método debía convertirse posteriormente en la síntesis delirante crítica que lleva el nombre de actividad paranoico-crítica. Paranoia: delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática. Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes [...] La actividad paranoico-crítica ya no considera aisladamente los fenómenos e imágenes superrealistas, sino, al contrario, en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas. Contra la actitud pasiva, contemplativa, indiferente y estética de los fenómenos irracionales, está la actitud activa, sistemática, organizadora...⁶.

Conciencia y descodificación, por lo tanto, dando forma y sentido a la irracionalidad: hueso vertebrando la carne de la chuleta asada.

Al principio hablábamos de dos ámbitos metafóricos. Nos hemos ocupado de la chuleta, queda la médula. La pata de cerdo representaba el arte realista clásico, reducido a hueso mondo por el academicismo y la imitación; pero en ese hueso, siendo capaces de ir más allá de su superficie, se encontraba algo tan suculento como la carne de la irracionalidad delirante, es decir la médula. Quiere decir Dalí que puede llegarse a la irracionalidad profundizando en el realismo, siempre que en lugar de lamer un hueso despojado de sustancia nos atrevemos a cascarlo.

El método paranoico-crítico nos ha hecho ver que bajo una representación artística aparentemente ingenua y realista puede esconderse todo un código delirante susceptible de ser descifrado. En el *Angelus* de Millet, la figura femenina con las manos juntas en actitud aparente de oración se asociaba a la agresión sexual de la mantis religiosa y a la posición de sus pinzas de las patas delanteras; tengamos en cuenta que el insecto hembra devora al macho durante la cópula. La figura masculina, con ambas manos sujetando el sombrero a la altura de las caderas, ocultaba en realidad, con vergüenza, su propia virilidad. La horca clavada en el suelo implicaba imposibilidad de penetración, y la carretilla insatisfacción sexual y deseo de agresión vengativa.

La consecuencia inmediata es deducir que para la expresión de lo irracional no es necesario renunciar a lo figurativo, sino que en ello existe un inmenso campo de posibilidades, en dos sentidos: es posible hacer una lectura delirante de la pintura realista, como la realizada por Freud en Leonardo o por Dalí en Millet; y, por otra parte, el pintor superrealista no tiene por qué privarse de la expresión figurativa y realista, puesto que sus mecanismos mentales lo llevarán necesariamente a un realismo simbolizante.

El ámbito de la médula explica la reivindicación daliniana de Piero della Francesca, el Bosco, Rafael, Vermeer, Moreau o Böcklin, el arte pompier y Meissonier, el Art Nouveau y Gaudí. El artículo citado al comienzo, «De la beauté terrifiante...», es en realidad un homenaje a este último, cuya arquitectura parece a Dalí neurótica, histórica, exhibicionista, erótica, onírica, coprofágica y, naturalmente, comestible:

Es la arquitectura totalmente ideal del Modern Style la que encarna, en mi opinión, la más tangible y delirante aspiración de hipermaterialismo. La ilustración de

⁶ En *Sí*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 23.

esta aparente paradoja se puede hallar en una comparación habitual y, aunque mal empleada, sumamente lúcida, que consiste en identificar una casa Modern Style con un pastel, con una tarta exhibicionista y ornamental. Repito que se trata de una comparación lúcida e inteligente, no sólo por denunciar el violento prosaísmo y materialismo de las necesidades urgentes sobre las que descansan los deseos ideales, sino porque, por ello mismo y en realidad, se alude sin eufemismos al carácter nutritivo y comestible de ese tipo de edificios, que no son más que las primeras casas comestibles, los primeros y únicos edificios erotizables, cuya existencia prueba la función urgente y tan necesaria para la imaginación amorosa que es comerse, lo más realmente posible, al objeto del deseo [...] La belleza será comestible o no existirá ⁷.

GUILLERMO CARNERO

Nuevos Cristos en el drama romántico español

En el concepto que el romántico tiene, ya de sí mismo, ya de su personaje, se asocian estrechamente, desde el setecientos, la falta de fe en la religión tradicional, el deísmo materialista, y el sufrimiento de los nuevos y mal comprendidos Mesías filosóficos de la Ilustración, quienes, sintiéndose rechazados, metaforizan su martirio con lenguaje pseudo-religioso. El profeta de la virtud natural, Rousseau, se encuentra por fin «solo sobre la tierra, no teniendo ya ningún hermano, ningún prójimo, ningún amigo, ninguna sociedad sino yo mismo. El más sociable y el más amante de los hombres ha sido proscrito por acuerdo unánime» —sigue diciendo—. Pero es más: le «habían sacudido todas las certezas [...] los ardientes misioneros del ateísmo»; y en tal estado —concluye Jean-Jacques—, «uno se basta a sí mismo como Dios»¹.

El agnóstico y altruista Tediato, en las *Noches lúgubres*, es el triste objeto de «la risa universal, que es eco de los llantos de un mísero»; como el mismo Cadalso y algún otro personaje suyo, Tediato duda «si el cielo de los hombres cuida»; y sin embargo, de todos los hombres se considera como el más cercano a la divinidad, porque tiene «un corazón más puro... sí, más puro, más digna habitación del Ser Supremo que el

⁷ Ed. y vol. cit. en nota 1, pp. 69-76.

¹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, ed. Marcel Raymond, «Textes Littéraires Français», Genève, Librairie Droz, 1948, pp. 7, 38, 84.