

“Cuento de un tonel” de Jonathan Swift: sátira, ética y política

“A Tale of a Tub” by Jonathan Swift: satire, ethics and politics

Francisco de Undurraga
Universidad de Chile, Chile
fdeundur@uc.cl

Resumen

Jonathan Swift ataca a los modernos por considerarlos superficiales. Al denunciar el lenguaje de éstos –la sátira– el autor pone en entredicho su propio arte. La disposición de la sátira frente al orden argumentativo es escéptica. Para desestabilizar la perspectiva del lector, ésta desarrolla la difícil tarea de la fuerza igual (*isosthéneia* escéptica) de los argumentos. Si con sus prácticas discursivas el escepticismo antiguo buscaba liberarse del lenguaje para alcanzar la tranquilidad del alma, el texto satírico traspasa el momento de la decisión al lector. Este traspaso, o suspensión de la decisión, y el uso en el orden discursivo de la simulación y la disimulación, con que Maquiavelo (autor favorito de Swift) caracteriza las prácticas políticas, confieren a la sátira su dimensión ética y política.

Palabras clave: sátira, ironía, ética, escepticismo, política.

Abstract

Jonathan Swift attacks modern authors for considering them superficial. Denouncing their language –satire– the author calls into question his own art. Satire’s disposition in relation to arguments is skeptical. In order to destabilize the reader’s perspective, satire develops the difficult task of equal force (skeptical *isosthéneia*) of arguments. If ancient skepticism sought to get rid of language through its discursive practices, in order to attain the tranquility of the soul, satirical text transfers the moment of decision to the reader. This transference or suspension of decision and the use in discursive order of simulation and dissimulation, with which Machiavelli (a favorite author to Swift) characterizes political practices, confer satire its ethical and political dimension.

Key words: satire, irony, ethics, skepticism, politics.

I. Swift y la querrela contra los modernos

En respuesta a acusaciones hechas por defensores de la Iglesia de Inglaterra a los tratados de William King y de William Wotton en contra del “Cuento de un tonel”¹, y a la molestia manifestada por la reina Ana respecto a este mismo escrito, Swift toma la decisión de agregar en 1710 (seis años después de su publicación) una “Apología”. En las primeras líneas de la “Apología”, Swift declara que el autor del cuento lo escribió para gentes de gusto (*men of taste*). Estos individuos podrán, gracias a su genio (*wit*), comprender sin dificultad su tono y sutilezas. Swift se pregunta por qué algunos miembros de la Iglesia de Inglaterra están descontentos, si su obra denuncia “la locura, el fanatismo y la superstición, y ésta es la vía más probable para curar estos males y evitar que se expandan” (10)².

Ya en las páginas de la “Apología”, constatamos un doble discurso. No obstante su respeto por la misma, la Iglesia de Inglaterra es objeto de la sátira del autor (lo mismo sucede en el Prefacio y en la Introducción). Swift, quien es sacerdote de la Iglesia de Irlanda desde 1694, y un espíritu crítico y perfeccionista, no deja escapar la oportunidad de denunciar la imposibilidad en la que se encuentran los clérigos de mantener una aplicación ejemplar de la doctrina y de la disciplina. La crítica que el autor hace de la Iglesia de Inglaterra nos habla de un asunto que no cesará de atormentarlo: la imperfección del hombre y de sus instituciones, así como el deterioro constitutivo de las prácticas políticas, morales y religiosas.

Según John M. Bullitt, una controversia entre lo real y lo ideal marca la obra de Swift. Esta controversia se encuentra en la base de su sátira: “La tendencia analítica y de disección del idealismo de Swift, combinada con su deseo idealista y punzante de liberar la vida de la disparidad entre lo que ‘es’ efectivamente y lo que simplemente parece ser, dio el impulso central a su sátira” (3).

A su deseo de superar la diferencia entre “lo que es” y “lo que parece

¹ El título de esta obra proviene de una expresión del siglo XVII, que se refiere a la práctica de los marineros de lanzar uno o varios toneles por la borda, cuando sospechaban la presencia de una ballena. De este modo, conseguían desviar la atención del cetáceo hacia el o los toneles y ponían la embarcación al resguardo de posibles ataques. Está también, nos informa Pablo Oyarzún, el uso corriente en la época de la frase “tale of a tub”, la cual vincula “el burlesco hablar por hablar con la petulancia de la prédica (“tub” es también el púlpito) y con el decir embuste” (78).

² Sigo, en el conjunto de este artículo, las versiones originales en inglés y en francés señaladas en la bibliografía, y ofrezco para cada cita una traducción realizada por mí.

ser”, se suma en Swift una segunda forma de idealismo, que actúa también como motor de su sátira: exigir a los hombres “lo que debe ser”, más allá de “lo que es”. Nos adentramos, con esto, en la relación íntima entre las ambiciones del autor, frente a una sociedad que funciona según esquemas distintos a los que él esperaría, y el modo de expresión que éste escoge (o más bien, que se ofrece al autor, en el curso de sus ejercicios de escritura). La sátira, como en el caso de Aristófanes, de Horacio, de Juvenal, de Voltaire y de otros, es en Swift un mecanismo de confrontación y de denuncia de su realidad histórico-social.

En sus poemas y en su prosa encontramos un mismo espíritu irónico, giros del discurso que manifiestan la burla de lo aceptado, a partir del exceso de lo similar³. Swift toma el estilo y prioridades discursivas de quien critica, para denunciarlo. Según Herbert Davis, “...la parodia, para ser perfecta, debe ser lo más cercana posible al original” (152)⁴. Swift pone a prueba de este dispositivo a autores que son sus contemporáneos. Para situarse cerca de ellos, y hacer de la parodia un método “perfecto,” utiliza los instrumentos narrativos de éstos.

La sátira swiftiana no solamente denuncia a individuos y a sus textos, sino que expone vicios que afectan, según el autor, a toda una sociedad. Una de las críticas más severas del “Cuento de un tonel” es en contra de los autores modernos, quienes se distanciarían de manera preocupante de los antiguos. Los modernos se sienten independientes y más creativos, y no hacen en sus obras, protesta Swift, más que hablar de todo, salvo de un tema preciso —lo que es, en buenas cuentas, hablar o escribir sobre nada (152).

Al comienzo de la Sección VII del cuento, Swift se refiere a la gran reducción en el número de sus integrantes de que la sociedad de escritores sería víctima “...si los hombres estuvieran obligados a hacer libros con la fatal restricción de hablar de nada más que lo que concierne a su tema” (106). El tema preciso y unitario sobre el cual un autor debe demostrar su dominio, ese bastión de la gran tradición de escritura que los modernos desafían, Swift

³ Notemos que el sentido de la *eironeía*, la ironía griega, era el de disimulación. Ver Liddell and Scott. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Volveré al tema de la disimulación, en el apartado IV.

⁴ El tema de la semejanza respecto al original constituye un tópico común, tanto para la parodia como para el engaño. En el *Fedro* de Platón, en medio del análisis que Fedro y Sócrates se han propuesto, en lo que concierne al hablar o al escribir bien o mal, este último se refiere a la persuasión engañosa como el arte que requiere, además de las técnicas que le son propias en tanto que arte, de un saber respecto al objeto, que puede ser explicitado en términos de un saber de diferencias y de semejanzas (261e-262c).

intentaría recuperarlo —lo cual es contradictorio en él, puesto que concibe su ataque desde, y a través de los instrumentos de los modernos. La palabra de Swift perdería eficacia si no hiciera uso de los elementos discursivos de los modernos, más allá del hecho de que los criticados sean ellos mismos.

Podríamos preguntarnos, en este sentido, qué se propone Swift en el horizonte de su escritura que lo traiciona. Si la mirada que los autores experimentan frente a sus textos puede ser concebida en términos de lejanía, o de extrañeza, en Swift encontramos otro aspecto, que organiza la legalidad de una doble problemática. Al vacío frente a la obra, y a la distancia, como solas respuestas por parte de ésta, se suma en él una complicidad no deseada: el hecho de estar abasteciendo a la facción contraria (los modernos) de los gérmenes de su renovación.

En la Apología, puesto que a algunos les ha faltado la “finezza de espíritu” para comprenderlo o, más bien, porque lo han comprendido perfectamente, pero se rehúsan a aceptar sus acusaciones, Swift señala al lector: “...algunos pasajes de este discurso, que son causa de objeción, son lo que llamamos parodias, en las que el autor personifica el estilo y los modos de otros autores, los cuales éste tiene la intención de denunciar” (12). El instrumento a través del cual Swift combate la falta de contenido de la sátira (que vuelve a aparecer en el siglo XVII), es la sátira. La manera de criticar la digresión, es la digresión. Del mismo modo, Swift no deja de burlarse de autores que confieren parte importante de sus escritos a prefacios y a dedicatorias, mediante prefacios y dedicatorias⁵.

Con el fin de denunciar el orgullo y ligereza del siglo que llegó a su término, Swift nos habla de la importancia de su obra para las generaciones futuras. El autor se jacta, en múltiples ocasiones, del hecho de ser el moderno más “actual”, lo que le otorga “un poder despótico por sobre los autores anteriores” (95). Hacia el final del “Cuento”, Swift se considera “un servidor de la vía moderna” (153). En dichos pasajes, personificando la actitud que es según él la moderna, y en un discurso empapado de ambigüedad, declara que “ha estimado conveniente hacer de la invención el maestro, y dar al método y a la razón el oficio de sus lacayos” (153).

⁵ Dryden, quien es criticado por Swift en la Apología, sigue la tendencia de la época a poner varias de estas cartas en cada obra, para “...satisfacer los favores pasados o futuros de los mecenas” (Clark 355).

II. La sátira como objeto de controversia

Si Swift arremete en contra de los modernos, lo hace sobre todo respecto a su instrumento, la sátira. La culminación de la tradición satírica británica se desarrolla de la mano de una contestación radical de sus propios principios. El caso de Swift es ejemplo de un modo de escritura que —en el universo polivalente constituido por el autor, su obra y el estilo que se forja— extrae su fuerza del cuestionamiento de sus procedimientos.

En *La Batalla de los Libros*, texto que integraba la edición de 1704 del “Cuento”, el autor personifica a los modernos con una araña, y a la sátira con el veneno de ésta. A diferencia de la abeja (representante de los antiguos), la cual no tiene un sitio propio, sino que vuela en busca de alimento, la araña construye su tela a partir de ella misma, y se muestra “difamadora, furiosa por imponer sus propias razones. . . y completamente predeterminada en su espíritu contra toda convicción” (168).

Desde sus primeros años como escritor —época en que se desempeñaba como editor de las *Cartas* de Sir William Temple (diplomático retirado, gracias a quien el autor se introdujo en la escena política de la época)— Swift se muestra interesado no solo en acusar a los modernos, sino que también en denunciar a la sátira, en tanto que discurso que traiciona sus pretensiones antimodernas y anti-subjetivas. La sátira no es, a su parecer, más que un juego sin contenido, que debe toda su fuerza a la manera en la cual examina las distintas materias.

En su libro *Nightmares and Hobbyhorses*, Michael DePorte ve en las pretensiones anti-subjetivas de Swift vestigios de la psicología del Renacimiento: “[Swift parece] estar en busca de esa perspectiva perfectamente sana, a partir de la cual todos los vapores serán disipados, y desde la cual todo el resto será al fin observado en su proporción exacta” (95). Si Hobbes liberó la enfermedad mental de la moral, señala DePorte, reemplazando el dualismo del bien y el mal por el de orden y caos, y Locke considera la locura como una cuestión más bien social, una mala conexión de ideas, las cuales no son innatas sino adquiridas, el punto de vista de Swift queda, no obstante, vinculado a la noción moralista que la psicología del Renacimiento tiene de la locura. Ésta entiende la locura como la última instancia del fracaso del individuo en controlar sus pasiones.

La búsqueda de la “proporción exacta” se da en Swift en la forma de lucha contra la superficialidad. El autor ve en las ciencias y en los hábitos de

los modernos una preocupación por lo que es externo,⁶ lo cual haría olvidar las enseñanzas de los antiguos: “...los productos principales de nuestra sociedad, puestas entre paréntesis sus bellas exterioridades, para satisfacción de lectores superficiales, han oscurecido y escondido profundamente bajo ellos los sistemas de todas las ciencias, y las artes más perfectas y refinadas” (“Cuento” 51).

Los autores modernos se saborean, según Swift, con estas exterioridades, y no consideran el contenido de las cosas. Swift se burla de ellos, al señalar que “... las cosas más preciosas recibidas de los antiguos habían sido inventadas y llevadas hacia la luz mucho antes por escritores posteriores” (72).

No obstante lo anterior –avanzamos un paso más en lo que se muestra problemático en nuestro autor– éste reconoce cierto valor a aquello que en su época se denominaba aún “los vapores de las facultades inferiores” (“Cuento” 119). Swift defiende y luego ataca este punto de vista. Admite, a través de un lenguaje directo, una relación entre las pasiones y el conocimiento, y enseguida se refiere a esta relación de manera paródica, intentando distanciarse de la actitud según él inaceptable de los modernos, que consiste en depositar toda su confianza en la imaginación. Swift atribuye, en este sentido, la superficialidad en la innovación en el saber, a la acción de las facultades inferiores en el cerebro⁷.

III. Sátira y fuerza igual (*isosthéneia*) de los argumentos: el lector como legislador de sus actos

Parte importante de la teoría swiftiana del conocimiento se encuentra contenida al final de la Sección VIII, y en la Sección IX del “Cuento de un tonel”. Al comienzo de la sección IX, si suponemos por una vez que Swift habla de manera directa, no irónica, constatamos que se encuentra a favor de cambios en la razón. Más aún, no habría, según él, un verdadero progreso en

⁶ En relación con esto, Quintana llama a Swift un “humanista pasado de moda”, puesto que “[al contrario de Locke,] no comprendía verdaderamente el movimiento científico, tal como se había desarrollado en Inglaterra desde el tiempo de Bacon” (74).

⁷ Observamos en Hobbes una posición similar en lo que concierne a la imaginación y las pasiones. En el *Leviatán*, éste entiende la imaginación como un subproducto de la sensibilidad: “...imagination... is nothing but decaying sense... the longer the time is, after the sight, or sense of any object, the weaker is the imagination” (5). En lo que se refiere a las pasiones, Hobbes les asigna un valor positivo, al considerarlas, junto a la razón, una de las dos fuerzas que permiten superar “la condición enferma en la cual el hombre se encuentra por naturaleza” (63).

la humanidad, sin reformas radicales a ésta: “[los autores] de las más grandes acciones que han sido realizadas en el mundo. . . fueron personas cuya razón natural había admitido grandes revoluciones” (118).

Swift nos dice que estos grandes cambios no son posibles, más que mediante una “adaptación afortunada y en los momentos precisos” (consigna que toma de Maquiavelo). Dichos cambios pasan, según el autor, por una distancia respecto a la “dieta habitual,” a la “educación recibida” y a “la predominancia de un temperamento determinado.” A esto, Swift agrega la influencia que el aire y el clima ejercen en los individuos –motivos que son, junto a temáticas geográficas, típicos del siglo XVII.

La acción de las “facultades inferiores” sería también indispensable para tales cambios. Swift describe este proceso a través de una analogía que muestra la relación entre el clima británico, el temperamento, y el genio de sus habitantes:

...del mismo modo en que el rostro de la naturaleza no produce jamás lluvia, sino cuando está nublada y perturbada, el entendimiento humano, que se asienta en el cerebro, debe ser removido y llenado por los vapores que suben de las facultades inferiores para mojar la invención y hacerla fructífera (“Cuento” 118).

Todo marcharía bien hasta ahora, en lo que concierne a nuestra interpretación de las ideas de Swift sobre la injerencia de las “facultades inferiores” en la razón, a no ser por un detalle, breve pero fundamental: ¿qui én nos autoriza a decidir cuándo Swift habla de manera directa, y cuándo lo hace de manera irónica? ¿Podemos fraccionar el discurso del autor irlandés (su madre era inglesa), o comprendemos el funcionamiento de su escritura, si nos obstinamos en esto?

J.T Parnell sugiere que la influencia del Renacimiento fue ciertamente importante en el siglo XVIII, pero que habría que considerar la “...mucho más importante influencia de la rama escéptica de la tradición humanista literaria cristiana en Sterne y en Swift” (140). Más allá del humanismo, una comprensión de la sátira de Swift nos es ofrecida por un trazado, en su obra, de algunos conceptos principales del Escepticismo antiguo, transmitidos por Sexto Empírico en sus *Esbozos pirrónicos*. Si no una aplicación reconocida de estos conceptos, en textos como el “Cuento” podemos constatar un trabajo de y una disposición frente al orden argumentativo similar al acuñado en ellos, por esa que fue una de las tres grandes escuelas del pensamiento helenístico (junto al Estoicismo y al Epicureísmo). En ambos casos, dicho

trabajo y tal disposición tienen como resultado la edificación de un poderoso aparato crítico⁸.

El trazado que propongo nos permitirá constatar que entre ambas formas de expresión –la sátira y el lenguaje directo– no hay más que una frontera aparente, y que el discurso no desarrolla su vocación, sino en tanto que unidad indecible –*anepíkritos* (Sexto Empírico I, 15)– de ambos. Sería así, en la forma de lo inseparable, o más precisamente, de aquello respecto a lo cual no se puede decidir, que la sátira logra desestabilizar la perspectiva del lector, al desarrollar, en cuanto discurso, la difícil tarea de la fuerza igual (la *isosthéneia* escéptica, I,19) de los argumentos. Si con sus prácticas discursivas el escepticismo antiguo buscaba equiparar argumentos de manera de liberarse del lenguaje y lograr la *ataraxía* (o tranquilidad del alma, I, 12), el texto satírico se libera del momento de la decisión, traspasándosela al lector (volveré sobre este punto).

Retomando el tema de las “revoluciones” de la razón, cuando Swift alude a “las grandes acciones llevadas a cabo en el mundo” se refiere explícitamente a: 1- el establecimiento de nuevos imperios por medio de conquistas; 2- el desarrollo y progreso de nuevos esquemas en filosofía; 3- y la invención, así como la propagación de nuevas religiones (118).

La intolerancia de Swift respecto a las doctrinas que difieren de la Iglesia Anglicana es bien conocida, en particular en relación a ese grupo de inspirados que, con el nombre de anabaptistas, de hugonotes, u otros adeptos de las ideas de Juan Calvino, desarrollan, según el autor, una forma de subjetividad extrema, o más bien de demencia. El relato que hace de hilo conductor del “Cuento” apunta precisamente a esto. Se trata de una crítica de las tres grandes religiones de la Europa de la época (incluida la anglicana), a través de las figuras de Peter (los papistas), Martín (Lutero), representante de la Iglesia de Inglaterra, y de Jack (Juan Calvino), quien termina finalmente loco (105).

En lo que se refiere a la filosofía, cada vez que Swift la menciona, lo hace de una manera que es al menos caricaturesca. Señala, entre otras cosas, que sus fundamentos se encuentran tan altos, que desaparecen a menudo de la vista y siempre del oído (43)⁹. En otro pasaje se nos dice que los sabios

⁸ Para una evaluación del proceder a la vez crítico y ético del escepticismo antiguo, me permito reenviar al lector a mi artículo “La impronta de las apariencias. Afección y continuo del conocimiento en el Escepticismo antiguo”. *Revista de Filosofía* 64, (2008): 33-48.

⁹ Lo que nos recuerda la sátira que Aristófanes hace de Sócrates en *Las Nubes*, obra en la que el autor satírico pone al filósofo admirando las estrellas, al interior de un canasto suspendido en el aire.

filósofos consideran sus escritos fructuosos, en la medida en que son oscuros (136), y que el talento de la filosofía consiste en refinar lo que es literal en figura y en misterio (139).

En lo que concierne a la crítica del colonialismo, los mejores ejemplos se encuentran en la obra posterior de Swift, *Los Viajes de Gulliver* (1726). En la Tercera parte de ésta —la cual contiene, en palabras de George Orwell, las contribuciones de Swift al pensamiento político¹⁰— el autor utiliza “la isla voladora de Laputa” para llevar a cabo su parodia. La isla, se nos dice, es gobernada por un rey que sobrevuela con su corte y el resto de sus habitantes los territorios que pertenecen a su reino. En el caso de que hubiere una rebelión en una de las ciudades del continente inferior (Balnibarbi), el rey de la isla cuenta con dos estrategias.

La primera estrategia consiste en sobrevolar la ciudad rebelde para privarla de los beneficios del sol y de la lluvia (159). Si los actos de insubordinación lo ameritan, los habitantes de la isla proceden a lanzar piedras desde la galería inferior de ésta. Si subsisten los problemas, la segunda estrategia es “dejar caer la isla directamente sobre sus cabezas, lo cual produce una destrucción universal, tanto de las casas como de los hombres” (160). El rey de Brobdingnag se sorprende, por su parte, con la crueldad y salvajería de los británicos, al punto de llamarlos “...la raza más perniciosa de pequeños gusanos odiosos que la naturaleza haya jamás sufrido ver circular sobre la superficie de la tierra” (123).

Si entramos en el juego que Swift nos propone, comprendemos que el asunto se encuentra más allá o más acá de detectar el tono en el cual los diversos pasajes son escritos. Luego de algunas lecturas, nos damos cuenta de que la fuerza de su obra radica en la producción de un sentido rasante y elusivo, que escapa a cualquier decisión que tomemos al respecto. En palabras de Pablo Oyarzún, “todo el *Cuento* es legible como sátira inclemente contra lo que cabría denominar el ‘espíritu de interpretación’, es decir, la pulsión absurda de ver signos y símbolos en cada reparo de la experiencia...” (79). La escritura de Swift tiene la cualidad de quedar abierta a sentidos emergentes, a ese vuelo a alta o baja altura que realiza el lector, el cual, al verse confrontado con esa impresionante riqueza discursiva, termina acomodando la interpretación a su sola conveniencia.

¹⁰. Según el autor de *1984*, Jonathan Swift posee “...una visión extraordinariamente clara del “Estado policía” lleno de espías,... destinado a neutralizar el descontento popular y a transformarlo en histeria de guerra” (199).

El texto satírico traspasa la decisión al lector, según planteaba, pero esto no significa que el lector, en vez de suspender el asentimiento —que sería la actitud propiamente escéptica de la *epokhé* (Sexto Empírico I, 22)— no vuelva una y otra vez a detener el curso de la narración, en un gesto que no hace sino denunciar un proceso característico del conocimiento: la asimilación de partes, que tiene como consecuencia el sacrificio del todo. La salvedad aquí es que el mecanismo de la sátira no admite ser detenido —en el caso de Swift, el texto es explícita y particularmente auto-consciente en esto. El texto reenvía nuevamente la decisión al lector, lo que genera principalmente dos cosas: 1- un eficaz mecanismo crítico, que revoca a cada nuevo intento el saber parcializado, reintegrándolo a su totalidad significante; 2- y al lector no le queda otra opción, más que ocupar un cierto lugar en suspensión, en esa encrucijada ética, que consiste en verse confrontado con el tener que decidir —una vez más, y cada vez, en la forma de un comenzar todo de nuevo.

En el Prefacio al “Cuento”, Swift da con los fundamentos del género: “. . . hay muy poca sátira que no tenga algo intocado anteriormente” (39). Las afirmaciones contenidas en el texto satírico, sea cual sea el sentido que les demos en el caso particular, mantienen un estrato de significación libre, que excede cualquier particularismo o punto de vista. No se trata tanto (o nunca) de lo que se afirma, como de las dosis de novedad y sorpresa que el texto guarda para sí (para el lector). En este “nunca el lector” que comunica los dos paréntesis se juega precisamente toda su oportunidad, puesto que es en el sitio mismo o desde el borde de su (auto)exclusión que el sujeto vuelve a hacerse cada vez sujeto. La sátira de Swift propone algo nuevo, no solamente respecto a las otras sátiras, o en relación con los objetos de su crítica, sino que sobre todo frente a las lecturas que podamos hacer de ella. Algo queda “intocado” cada vez que leemos el “Cuento”.

Ese primer alcance que hace Swift en el Prefacio es complementado con otro. Antes de realizar una comparación entre el derecho de los ciudadanos atenienses, que consistía en acusar públicamente a alguien —acto en general seguido de venganza, por parte del acusado— y el más grande asentimiento, en respuesta de los ingleses, quienes agradecen al acusador por haber dicho verdades tan “útiles y preciosas,” Swift nos habla del mecanismo psicológico que opera en la sátira (ese género que concentra, de algún modo, el espíritu inglés):

...la sátira, encontrándose nivelada para todos, no es nunca sentida como una ofensa por ninguna persona, puesto que cada individuo

tiene la impudicia de considerar que ésta afecta a los otros, y pone sabiamente su parte de la carga sobre las espaldas del mundo, las cuales son suficientemente amplias y poderosas para sostenerla (40).

Swift toma de La Rochefoucauld –aquel representante, junto con Montaigne y Pascal, del así llamado “escepticismo francés”– de quien se dice un gran lector y admirador¹¹, la idea de la actitud de “impudicia” por parte del lector, puesto que éste atribuye las acusaciones o revelaciones de la sátira siempre a alguien más. En el prefacio a la primera edición de sus *Sentencias y Máximas morales*, La Rochefoucauld da como consejo al lector “...ponerse de partida en el espíritu que no hay ninguna de estas máximas que le incumba particularmente, y que es el único que les escapa, a pesar de que parezcan generales” (29).

Reuniendo ambas proposiciones del Prefacio a el “Cuento” obtenemos que, por un lado, algo de la sátira escapa a lo que es o ha sido dicho, leído o sentido y, por el otro, como si fuera un espejo de múltiples caras¹², lo que ésta hace respecto al lector es incitarlo a reenviar la crítica a algún otro –como si se tratara de “una pelota y cada individuo tuviera una raqueta en sus manos para alejarla de sí” (“Cuento” 41). Este doble mecanismo, que nos habla de la efectividad disociadora de la sátira y de sus efectos psicológicos en el lector, contribuye a hacer de la escritura un régimen de lo que es fundamentalmente elusivo. El discurso satírico permite reevaluar, en este sentido, lo planteado en el proverbio *verba volant, scripta manent* (las palabras vuelan, lo escrito permanece), en tanto que desarrolla los potenciales oratorios, de ingenio y de lo efímero en la escritura, con que se identifica tradicionalmente a la palabra hablada.

Los textos de Swift nos hacen ver que la ausencia de referencias –un naufragio de la razón, abandonada a su suerte y lejos de los fuegos de bengala de su propia seguridad analítica– constituye el mecanismo que nos guía en un posicionamiento crítico del mundo y de las obras. En la polémica desatada por la razón satírica, dicha ausencia no dice relación con una falta de objeto. Se trata, más bien, del desprendimiento respecto a posiciones dogmatizadas que vienen a entorpecer dicha polémica y su desprejuiciado ánimo desmitificador. El objeto se transforma, en buena medida, en el movimiento de un lenguaje que no queda nunca en reposo, porque no ha dado con, ni descansa

11. “...Rochefoucauld who is my Favourite because I found my whole character in him...” (“Carta a Alexander Pope, 26 de noviembre de 1725” 586).

12. “La sátira es una suerte de espejo en el cual los observadores descubren generalmente los rostros de todo el mundo, salvo el de ellos” (*La Batalla* 158).

en ninguno de los términos propuestos, sino que consiste en la diferencia, a través de la cual el lector se desmarca de toda identidad, despertando en él una inquietud que mina las bases del reconocimiento.

Ya sea en términos de ocupar un lugar en suspensión —que es un confrontarse con el tener que decidir— o del desmarcarse de toda identidad relativa a los objetos (y a sí mismo), podemos decir que la escritura de Swift constituye un arte que funda sobre la fuerza igual (*isothéneia*) de los argumentos, un espíritu ético. No desde la jerarquía del soberano legislador de normas, sino que a partir de la escritura que favorece el desarreglo de todas las reglas —lo que no es nunca eliminarlas, sino abrirlas a nuevas relaciones entre sí— el impulso que estimula al lector a establecer una confrontación activa con el asunto en cuestión (él mismo), convirtiéndose, de este modo, en legislador de sus propios actos. Lo que la sátira propuesta en el “Cuento” lleva a cabo es animar al lector a tomar su propia decisión respecto al mundo (a los textos en general, para hablar con Barthes), disponiéndolo, de esta manera —puesto que ha pasado a ocupar un lugar en suspensión, que concierne al instante de la decisión— a formular agencias narrativas.

IV. Sátira, ética y política

Michael Suárez nos dice que Swift “se rehúsa a ofrecer una autoridad textual abrasadora en sus sátiras, puesto que tal presencia entrabaría el tipo de discriminación moral que estos escritos ponen en movimiento” (116). No obstante, según veremos a continuación, la ausencia de una autoridad abrasadora no significa que su prosa no desarrolle estrategias, precisamente a base de una particular distancia y cercanía respecto a la autoridad.

A pesar de que Swift lamente la inclinación que tienen los modernos de querer ser todos creadores —de ahí su crítica al subjetivismo y lo que él llama la “falta de profundidad”— su escritura produce justamente eso: hace del sujeto un autor, lo integra en el proceso de creación de la obra para que pueda él mismo decidir, no tanto sobre la totalidad del texto, como respecto a esa configuración más o menos intencionada que constituye su propio proceso de escritura del mundo. Esto tiene lugar, según veíamos, en la medida en que las operaciones de la sátira significan para el sujeto a la vez un reenvío a la totalidad significativa, y una suspensión de la decisión. La sátira instauro, en este sentido, la regla —en la forma de eclosión de sus relaciones internas— que hará de toda nueva entrada en el texto, a la vez un retrotraerse a y una evaluación de las disposiciones subjetivas que hacen posible la decisión.

Esta experiencia, que transgrede el ordenamiento autárquico de la razón social e individual, podemos situarla en el marco de la ambición de Nietzsche de abordar la ciencia con los ojos del arte, y el arte con los ojos de la vida (Nietzsche 12). En otras palabras, no es la medida la que impera, sino la emergencia y posibilidad del imprevisto: los potenciales oratorios, de ingenio y de lo efímero proliferan en el texto. Si el hombre quiere superar la superficialidad –nos muestra la sátira de Swift– y contar con una actitud frente a la vida, a las instituciones, y a lo político en general, que no sea limitada por modas o prejuicios, hace falta que éste se apropie de un recorrido. Si el discurso del autor desarrolla una apertura de/hacia lo que difiere, esto es, en parte, porque se construye sobre la base de una particular conciencia respecto al carácter despótico que toda creación o manifestación de la voluntad impone a los otros y a sí mismo. Ese es el leitmotiv de su evolución –y de su (auto)evaluación– a la vez su horizonte y secretamente su deseo (para plantearlo en términos de Žižek). La ausencia de referencia da así una pauta para la factura promisorio de la polémica.

Todavía en la Sección IX del “Cuento” se nos dice que el poder será siempre algo constitutivo de la escritura, de la expresión, y de cualquier tentativa de decir algo nuevo. Swift nos informa esto, en los siguientes términos:

¿Qué hombre, en el estado o curso natural del pensamiento ha jamás concebido en su poder reducir las nociones de toda la humanidad exactamente a la misma extensión, aliento y altura que la suya? Es, sin embargo, el primer designio humilde y civil de todos los innovadores en el imperio de la razón (112).

Las fuentes más cercanas para Swift, en lo que concierne a las teorías sobre la imposición del orden social e individual, son los escritos de Thomas Hobbes (1588-1679), pero sobre todo los de Maquiavelo (y a posteriori los de Rousseau). Como sabemos, el autor de *El Leviatán* considera que el hombre viviría en estado de guerra permanente, si no fuera por su decisión de delegar la autoridad al soberano. Éste garantiza un poder común para los hombres, más allá de intereses particulares. El bien común (*common-wealth*), alcanzado a través de “convenientes artículos de paz,” es la única manera de superar la “condición enferma en la cual el hombre se encuentra por naturaleza” (Hobbes 63). El poder y su conservación, estarían de este modo en la base de la sociedad y, mucho antes de la constitución de ésta, satisfarían las pretensiones y apetitos primarios y naturales del hombre. No podemos combatirlo, nos hace ver Hobbes, sino solamente transformar el poder individual en poder de todos.

El conflicto del poder encuentra en Hobbes —así como antes, en Maquiavelo— una relación especial con la temporalidad. Hobbes nos dice que “el poder de un hombre son sus medios presentes para obtener un futuro aparente bueno” (46). El deseo de obtener cada vez más poder se explica, según el filósofo inglés, por el hecho que el hombre “...no puede asegurar los poderes y los medios para vivir bien que tiene actualmente, sin la adquisición de más poder y de medios” (47). Una circularidad de la posesión marca la falta de bienes, por consiguiente, de relaciones entre los individuos que no están regidas por los principios del bien y de la justicia.

Esta circularidad configura polaridades y zonas de recurrencia con aquella otra circularidad, que concierne a los mimetismos de la razón. La sátira explota dichas polaridades y recurrencias, generando nuevos modos de relacionarse de ambas, o bien retrotrayéndolas a su suelo común —nunca reemplazándolas, claro está— lo que es, en otras palabras, poner en evidencia la autoridad constitutiva de cualquier modo de expresión y de la lectura que lo acompaña. Lo que difiere, en el marco de una legalidad determinada, es todo el asunto del tiempo¹³. El trabajo que la sátira realiza con el orden discursivo pone dicho diferir en práctica. La operación ética de este diferir en la sátira es la suspensión.

Nicolás Maquiavelo (1469-1527), además de aconsejar al príncipe una “habilidad afortunada” para confrontar los imprevistos del tiempo —y, por esto mismo, ser más “impetuoso” que “prudente” (70, 152)— había introducido un siglo antes en el pensamiento político, la relación entre el poder y las apariencias. Maquiavelo parte de la misma base de maldad originaria del hombre, que será tratada más tarde por Hobbes, y es, sin embargo, menos conciliador que el filósofo inglés: no postula al estado como una solución a este hecho. Muy por el contrario, el soberano debe valerse de todos los medios para conservar su poder. Actuar de otra manera es no comprender la naturaleza humana y, en último lugar, pecar de buena fe: “...puesto que ellos [los hombres] son malos y no se preocuparían de ti, tú tampoco tienes

¹³. Aristóteles define el tiempo como medida o número del cambio (*Física* IV, 10-14). La medida involucra a un sujeto capaz de medir (o de contar), nos dice Aristóteles, y el tiempo es, en consecuencia, el encuentro de éste con el cambio. Ahora bien, la medida dice más relación con los reposicionamientos respecto a sí mismo del sujeto que mide, que con lo que zanja o resuelve —más allá o más acá, por tanto, de la representación que ella significa y a la cual da curso. La medida no es entonces, y tampoco el sujeto— puesto que éste se constituye ya en el modo del cambio —algo que venga a describir o a adicionarse al cambio, sino la eclosión de las modalidades de la regla: *en otras palabras*, el tiempo, o la organización de la diferencia.

que hacerlo con ellos” (112). El príncipe no debe ser virtuoso, sino que debe guardar las apariencias de serlo. El príncipe debe ser “gran simulador y disimulador” (112).

Con algo de posterioridad a Swift –y viniendo a reafirmar sus intuiciones y prácticas discursivas– Rousseau (1712-1778) dirá que, al entrar el hombre en sociedad, “cada uno comienza a observar a los otros y a querer ser observado”. De esto derivan, nos dice el autor, las más grandes cualidades y las más grandes taras de la humanidad, sus progresos y su depravación: la necesidad de parecer, el placer de dominar, “la negra inclinación a hacerse daño mutuamente” (56). En este sentido, Rousseau opera un retorno a la idea de Maquiavelo, según la cual la sociedad se caracteriza por la lucha de poder y el conflicto de apariencias.

Swift era un gran lector de Maquiavelo (poseía una edición folio de 1695 de sus trabajos). Diversos aspectos de las teorías del filósofo aparecen en su obra, en particular en *Los Viajes de Gulliver*. El autor toma conciencia, dolorosa o no –a juzgar por los términos en los que se expresa en sus cartas– de la división radical entre “lo que debe ser” y “lo que es”, respecto a la cual Maquiavelo insiste tanto¹⁴. En la tercera parte de *Los Viajes de Gulliver*, el protagonista se aventura en la isla de Glubbudrib. El viaje lo conduce a experiencias similares a un descenso a los infiernos. El lugar está poblado de espíritus y su nombre, nos informa el aventurero, quiere decir “la Isla de los magos y hechiceros” (180). Como sucede con otros héroes, tales como Odiseo o Dante, Gulliver se encuentra con personajes que le informan de sus épocas y acontecimientos. Ahí se entera de varios episodios oscuros de la historia, así como del funcionamiento de la política y de las acciones humanas.

Aquí [dice Gulliver] he descubierto las causas secretas de muchos grandes acontecimientos que han sorprendido al mundo, cómo una prostituta puede gobernar al Servicio, el Servicio a un Consejo, y el Consejo a un Senado. Un general confesó en mi presencia que obtuvo una victoria solo gracias a la fuerza de la lasitud y de la mala conducta... Tres reyes me aseguraron que en sus reinos jamás prefirieron a una persona de mérito, salvo por causa de error o de engaño de un ministro en el cual confiaban [...estos reyes] mostraron con gran fuerza

¹⁴. “...hay tanta distancia entre la manera en que vivimos y la manera en que debiéramos vivir, que aquel que deja lo que se hace por lo que se debiera hacer aprende más bien a perderse que a preservarse” (99).

de razón que el trono real no puede ser conservado sin corrupción, puesto que ese temperamento positivo, confidente e inquieto que la virtud infunde en el hombre, es un obstáculo permanente para las cuestiones públicas (185-186).

Swift toma de la esfera pública y de las prácticas políticas —las cuales le toca ejercer y en medio de las que debe desenvolverse, aparentemente a pesar suyo¹⁵— la fuerza de una escritura que juega con los mismos elementos de simulación y de disimulación. Así como en el discurso político, falso o verdadero, pero en general persuasivo, la simulación y la disimulación constituyen —según muestra Maquiavelo— la forma y desempeño del poder, el texto simula y disimula (la *eironeía* griega) estar del lado de un bando, y luego de otro, pero no se trata en realidad ni de uno ni del otro (el *où mállon tóde è tòde* escéptico. Sexto Empírico I, 19), sino del reposicionamiento que la sátira swiftiana produce, revocando órdenes discrecionales que adjudican al discurso giros y dimensiones que el discurso viene una y otra vez a rechazar. Aquello que pareciera una autocracia del texto, no es más que un reconocimiento de la labor del lector, puesto que es finalmente él quien da vida al discurso, y si bien elige o lo detiene, es el único que tiene la capacidad de poner su elección en suspenso (hágalo o no), y de dar lugar a la crítica.

V. Conclusiones

A pesar de su aparente sospecha respecto al sujeto y el “exceso de subjetividad”, la sátira de Swift reconoce en éste a un agente principal en el proceso de producción (constitución y desarreglo) del sentido —un sentido rasante y elusivo, decíamos— puesto que la fuerza igual (*isosthénēia*) de los

¹⁵ El gran acto político de Swift —además de su cuestionamiento de la actualidad, en la forma de panfletos tales como *Un Discurso de los Conflictos y Disensiones entre los Nobles y los Comunes en Atenas y en Roma* (1701), en el cual realiza un paralelo con la política de los antiguos, para criticar la conducta de los Tories— fue el desarrollo exitoso de la misión que le confió la Iglesia de Irlanda, que consistió en obtener ante la Reina Ana los “Primeros Frutos” y las “Veinteavas partes” para el bajo clero. Desde sus veinte años, Swift había tomado contacto con políticos y gente de importancia en la esfera ministerial, los cuales venían a pedir consejo a William Temple. Luego de la publicación del “Cuento” en 1704, no tardó en hacerse un nombre y de una actividad política incesante. Hacia 1710, época en la cual reniega de su antiguo partido político, los Whigs, alcanza su cumbre política. Según Harold Williams nos informa, “fue el período grande y brillante de su vida, cuando entró en el círculo de aquellos que gobernaban Inglaterra... cuando fue acreditado para asistir a los consejos secretos del Ministerio, y el ejercicio de su influencia era reclamado por los grandes...” (XXII). Es en esta época también que le fue confiado el cargo de editor del “The Examiner”, cuya tarea consistía en justificar las decisiones del Ministerio a la nación.

argumentos le ha traspasado el momento de la decisión, posicionándolo en el centro del quehacer textual y del quehacer en general. El sujeto se hace de este modo cargo de su libertad, no tanto porque sea o no capaz de legislar sobre sus actos y conveniencias, o de asumir o no el peso de una decisión equivocada, sino que lo que caracteriza la operación ética de la sátira es la reivindicación del carácter vinculante de la decisión, que ésta promueve para todas las posiciones posibles del sujeto. Diremos, entonces, no a pesar de la “aparente” sospecha de Swift, sino precisamente a través de la fuerza igual (*isosthéneia*) de los argumentos que dicha postura manifiesta, y que se nutre de y caracteriza el juego político de la simulación y de la disimulación.

En carta a Alexandre Pope, del 29 de septiembre de 1725, Swift le dice: “...el objetivo principal que me propongo en todas mis labores es vejar al mundo, más que divertirlo...” (584). El acto de vejación –en la forma en que Swift lo concibe– constituye una desestabilización de los vínculos a sí mismo que sostienen las relaciones con el mundo y, por consiguiente, un primer impulso hacia la distancia necesaria, en lo que concierne a la superación de una visión pasiva. La “diversión” se entiende en el sentido de una actitud ausente de cuestionamientos, un modo receptivo que Swift, o su texto, se proponen socavar –lo que no tiene como consecuencia una suerte de anarquismo, sino que más bien promulga un estado de alerta.

La humanidad que Swift dice odiar, cuando en la misma carta a Alexander Pope, le señala: “siempre he odiado todas las naciones, profesiones y comunidades, y todo mi amor es hacia los individuos... odio y detesto al animal llamado hombre, y sin embargo amo absolutamente a John, Peter, Thomas, etc.” (584), es esa que no resiste el asalto de la “vejación” (de la crítica): la humanidad de las convenciones. La sátira afecta, en este sentido, incluso a las facciones más desinhibidas. La indecidibilidad que pone en juego permite hacer frente a inercias sociales y del lenguaje. Una vez que la humanidad recupera su rostro, nos muestran los textos de Swift, el temor de ser puesto en evidencia se convierte en el desprecio de la propia imagen, en la figura del vejado –es parte de la circularidad de poder, el mimetismo y la exclusión que la sátira viene a denunciar, poniéndola en práctica.

No debemos olvidar que la época de la cual hablamos aquí es tal vez aquella en que las convenciones, las “delicadezas” y todo cuanto forma parte del aparato social estaba en su apogeo. Los bailes y reuniones jugaban un rol fundamental en la vida cotidiana de la nobleza y de la burguesía naciente del siglo XVII y el XVIII. Según André Bourde, “en el medio elegante de los salones... en donde las almas se encuentran vacías, pero las maneras son

exteriormente irreprochables y la palabra es fina y acerada, la conversación constituye el arte supremo” (511). Es este ambiente de “decadencia”, en que se solía enviar a los hijos de familias adineradas de ambos imperios a pasar temporadas en Francia o en Inglaterra, el que será criticado por Swift.

Virginia Woolf señala que el autor reunía todas las características que obligan a un hombre que vive en una sociedad “extremadamente civilizada,” a buscar refugio en alguna parte. Era reservado, poderoso y admirado, en una sociedad donde “...el disfraz juega un rol tan importante, la educación es tan esencial, que deshacerse de las ceremonias y convenciones, y hablar un ‘pequeño lenguaje’... es tanto una necesidad como un soplo de aire en una habitación calurosa” (162). Este “pequeño lenguaje” se refiere a las palabras íntimas creadas por Swift y por Estela (Esther Johnson), que abundan en la correspondencia de ambos.

La posición del autor respecto al hombre en general —el cual debiera ser definido, según él, como *rationis capax*, en lugar de *animal rationale*— nos muestra una insurrección que toma fuerza a partir de su pensamiento del ideal, en la forma de una negativa a subyugar “lo que debe ser” a “lo que es,” así como en su intento por salvar la diferencia entre “lo que es” y “lo que parece ser”. Un pasaje de otra carta de Swift a su amigo Alexander Pope, con fecha 26 de noviembre de 1725, nos da una nueva pista para comprender lo que George Orwell llama “el gran odio de Swift hacia la humanidad” (200). Luego de explicar al poeta que su afección respecto al mundo no ha variado desde que tenía veintiún años, y que desearía que sus amigos se preocupen de que ésta no sea atribuida a su edad, Swift le clarifica su posición en los términos que siguen: “Te digo, después de todo, que no odio a la humanidad, son ustedes quienes la odian, puesto que les gustaría que ésta se compusiera de animales razonables, y están descontentos de ser decepcionados” (586).

Frases como ésta nos hablan de la idea que Swift se hace de la realidad social, en tanto que tejido e inversión de apariencias ¿No encontramos aquí un desdoblamiento del idealismo de Swift, quien reconoce la simulación y la disimulación en la base de la comunicación entre los hombres, a pesar de no querer aceptar este hecho? No obstante su supuesta dificultad para aceptarlo, Swift se da cuenta de la precariedad de los valores que caracterizan al hombre. El término “razonable” será siempre excesivo para calificarlo. Es a aquellos que esperan una conducta diferente por parte del hombre, que el sentimiento de “odio” puede ser aplicado. Swift se deshace, de este modo, de las convicciones que le imputan, al mismo tiempo que asume su posición

de acusador frente al cinismo (en el sentido moderno del término) reinante ¿No se transforma, de esta manera, en uno de los autores más lúcidos, en lo que concierne a la comprensión de la condición humana?

Una vez más, Swift se sitúa más allá o más acá de los límites que le hemos asignado, al punto de hacernos dudar de si es verdaderamente el idealista que nos representamos —o bien su postura es una nueva forma crítica de idealismo. Nuevamente, corremos el riesgo de equivocarnos con una evaluación definitiva de esa técnica de la apertura y de la no-univocidad de que el autor se sirve, al creer que disponemos de los elementos necesarios para apropiarnos de su obra. En su obra, una duda subsiste, ante las tentativas de sumisión a criterios definidos. Su escritura es, en efecto, una puesta en escena de un discurso de la simulación y de la disimulación. La simulación y la disimulación marcan su texto del mismo deseo de poder —y a la vez lo evidencian— que el de la escena política y social.

La utilización, en la sátira, de modos de expresión de aquello que es objeto de la crítica, no es más que el ejercicio de un discurso de la efectividad social e histórica. El discurso de “lo que debe ser” sirve de pantalla a “lo que realmente es llevado a cabo,” a través de la estrategia siguiente: basta con presentar el elemento común para que se baje la guardia y que la inestabilidad pueda —cual un caballo de Troya— entrar en las fronteras de lo aceptado, para sembrar sus naufragios. Es así como la política encuentra reflejados en la sátira sus rasgos escriturales, y a su vez, como la escritura se hace política. Los elementos que hemos revisado aquí pueden ahora ayudarnos a comprender la apertura, la crítica, la parodia, la verdad y la tragedia de un ser, creador, pero por sobre todo humano, que se muestra en la siguiente frase del *Cuento*: “La felicidad... no es más que la posesión perpetua de ser bien engañado... el estado sereno y tranquilo de ser un imbécil entre los canallas” (124-125, 127).

La obra de Swift, y en particular ese revelador texto, el “Cuento de un tonel”, abre el campo para los estudios de la ética en la ficción, en tanto que el lector, confrontado con la fuerza igual de los argumentos, toma el lugar del sujeto frente a la decisión. La labor del lector debe ser permanentemente renovada, nos muestra la sátira —la lectura es y seguirá siendo, en este sentido, sobre todo relectura. En la misma medida, la ética se distancia de la moral, en tanto que formas comunitarias en (fuerza de) uso —en desuso. Los escritos de Swift, la habilidad que éste despliega en un lenguaje que excede todo tipo de oposiciones, que juega, abusa de y sobrepasa los parámetros de la contradicción, nos confrontan así con una interrogante inagotable y fundamental:

¿de qué manera hablar (de la mentira) del lenguaje y de la precariedad de las relaciones sociales, si al expresarnos sobre esto compartimos ya un mismo registro de poder?

Bibliografía

- Aristophane. “Les Nuées.” *Comédies*. Paris: Les Belles Lettres, 1963.
- Aristote. *Physique*. Traducción y presentación de Pierre Pellegrin. Paris: Flammarion, 2002.
- Bourde, André. “Les “Lumières” 1715-1789”. *Histoire de La France, dès origines à nos jours*. Paris: Larousse, 1999.
- Bullitt, John M. *Jonathan Swift and the anatomy of satire*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.
- Clark, George. *The Oxford History of England: The Later Stuarts, 1660-1714*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Davis, Herbert. “Literary Satire in ‘A Tale of a Tub’”. *Swift, modern judgements*. Ed. A. Norman Jeffares. London: Macmillan, 1968.
- DePorte, Michael. *Nightmares and Hobbyhorses, Swift, Sterne, and Augustan Ideas of Madness*. San Marino: The Huntington Library, 1974.
- De Undurraga, Francisco. “La impronta de las apariencias. Afección y continuo del conocimiento en el Escepticismo antiguo”. *Revista de Filosofía* 64 (2008): 33-48.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan or The Matter, Forme & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill*. London: the Green Dragon in St. Pauls Church-yard, 1651.
- Liddell and Scott. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Machiavel, Nicolas. *Le Prince*. Trad. Jacqueline Risset. Paris: Babel, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. “Ensayo de autocritica”. *El Origen de la Tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Orwell, George. “Politics vs. Literature: an examination of Gulliver’s Travels”. *Swift, modern judgements*. Ed. A. Norman Jeffares. London: Macmillan, 1968.
- Oyarzún, Pablo. “La cosa que era Swift”. *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Parnell, J.T. “Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition”. *Critical Essays on Lawrence Sterne*. Ed. Melvyn New. New York: G.K Hall and Co, 1998.
- Platón. *Fedro*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- Quintana, Ricardo. *Two Augustans, John Locke, Jonathan Swift*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1978.
- La Rochefoucauld, François de. “Réflexions ou Sentences et Maximes morales”. *Oeuvres Complètes*. Paris: Garnier Frères, 1884.
- Rousseau, Jean-Jacques. “Discours sur l’origine de l’inégalité”. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1959.
- Sextus Empiricus. *Esquisses pyrrhoniennes*. Edición bilingüe griego-francés. Introducción, traducción y comentarios de Pierre Pellegrin. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- Suarez, Michael F. “Swift’s satire and parody”. *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- Swift, Jonathan. "A Tale of a Tub". *A Modest Proposal and other satires*. Köln: Könneman, 1997.
- . "The Battle of the books". *A Modest Proposal and other satires*. Köln: Könneman, 1997.
- . *Journal to Stella*. Ed. Harold Williams. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- . *The Writings of Jonathan Swift*. London: WW Norton & Company, 1973.
- . *Gulliver's Travels*. London: Penguin Books, 2003.
- Williams, Harold. "Introduction". *Journal to Stella*. Ed. Harold Williams. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Woolf, Virginia. "Swift's Journal to Stella". *Swift, modern judgements*. Ed. A. Norman Jeffares. London: Macmillan, 1968.