

«LA CARA OSCURA DEL SIGLO DE LAS LUCES»

■ Conferencias de Guillermo Carnero

El siglo XVIII ha sido caracterizado tradicionalmente con las etiquetas de «Racionalismo» y «Neoclasicismo». A analizar las corrientes estéticas y literarias que escapan a esa caracterización tópica de dicha centuria dedicó un ciclo de conferencias el poeta y director del Departamento de Literatura de la Universidad de Alicante Guillermo Carnero, con el título «La cara oscura del Siglo de las Luces», impartidas del 8 al 17 de febrero pasados en la Fundación Juan March.

Ofrecemos seguidamente un resumen del ciclo.

El siglo XVIII es, sin duda, la época más apasionante de la historia de Occidente. Siglo vivo, complejo y rico en su diversidad y sus contradicciones, plantea por ello graves problemas de delimitación y de definición, y la necesidad de evitar las simplificaciones y esquematismos de una historiografía mecanicista y rutinaria. Así, frente a un siglo XVII caracterizable como «Barroco» y un XIX como «Romántico», el XVIII ha recibido tradicionalmente las etiquetas de «Racionalismo» y «Neoclasicismo». Hoy lo vemos como una dualidad dialéctica entre razón normativa y emoción y sensibilidad.

Los románticos nos legaron una caricatura del Neoclasicismo, que debe ser revisada y, a la vez, disculpada. No olvidemos que el Neoclasicismo se presenta como una prolongación respetuosa de la antigüedad; y si en esa Antigüedad podía encontrarse la base de una normativa de la literatura, en Aristóteles, también se hallaba en ella, en Platón, la semilla de la actitud opuesta, e incluso una síntesis de ambas en la *Epístola de los Pisones* de Horacio. El Neoclasicismo nunca negó, pues, que el genio, la inspiración era necesaria, pero creía que no era en absoluto suficiente y requería el imprescindible auxilio del arte literario y de las



GUILLERMO CARNERO es Doctor en Filología Hispánica y Licenciado en Ciencias Económicas. Director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante, es autor de diversos libros de poesía (*Dibujos de la muerte*, *El Azar Objetivo*, etc.), y de trabajos de crítica literaria: *Espronceda (1974)*, *Los orígenes del Romanticismo Literario Español: el matrimonio Böhl de Faber (1978)*, entre otros títulos. *Figura en la antología de Castellet*, Nueve novísimos poetas españoles.

ciencias humanas y naturales. El *Arte* (normas a que debía sujetarse la concepción y composición de la obra literaria) y la *Ciencia* (los conocimientos enciclopédicos que el poeta requería para dar a su obra, especialmente a la dramática y épica, un adecuado contenido), sabiamente utilizados por un poeta, producirán, para el Neoclasicismo, una obra acorde con los siguientes principios, atendiendo fundamentalmente al teatro, la clase de *poesía* que más interés al Neoclasicismo:

a) El *didactismo*. En la Comedia, por la vía de la ridiculización del vicio; en la Tragedia, por la catarsis o purificación de las pasiones. Para poner en práctica ese didactismo, los Neoclásicos ingeniaron un

sistema de preceptos fundado en una idea muy primitiva de la psicología del espectador teatral, por un lado, y en la voluntad de difundir y mitificar por medio del teatro la ideología sustentadora del Antiguo Régimen, con toda la elasticidad que puede infundirle una Ilustración reformista pero no revolucionaria.

b) El dogma de la *imitación de la Naturaleza*. Para los Neoclásicos la Naturaleza es entendida como lo universal con exclusión de lo particular e individual, y lo comprensible por todos. Nos enfrentamos entonces a un doble problema: de generalización (qué es lo normal y qué lo anormal), lo cual conduciría al dogma del *Decoro*; y de asentimiento por parte del receptor de la obra de arte, que conducirá al dogma de la *Verosimilitud*.

c) La *verosimilitud*. Para el Neoclasicismo, el poeta debe adoptar lo verosímil, aún cuando sea imposible o falso, y rechazar lo verdadero y posible cuando sea inverosímil para el público. El poeta deberá intentar conseguir lo extraordinario verosímil, que es lo que con más fuerza puede impresionar al espectador y provocar su *Admiración*, otro esencial concepto neoclásico. El *Decoro* consiste en crear los personajes dramáticos de acuerdo con *Naturaleza* y *Verosimilitud*: hacerlos arquetípicos, coherentes consigo mismos, y correspondientes, con su conducta y lenguaje, a su status social, edad, sexo, época y etnia o nacionalidad. Y las famosas Unidades (de Lugar, de Tiempo y de Acción), son la aplicación del concepto de Verosimilitud a la representación dramática.

GUSTO Y SUBLIMIDAD, CONCEPTOS CLAVES

Frente a todo este entramado de normas y preceptos, racionalmente justificados y aplicados como coordenadas de los valores literarios, el siglo XVIII va a reivindicar otro tipo de valores, que se podrían resumir en la elevación de la emoción y la sensibilidad a principios supremos de carácter ético y estético. Vamos a verlos actuar en la acuñación de dos conceptos fundamentales: el de *Gusto* frente a la razón y las reglas, y el de *Sublimidad* frente a Belleza.

La apreciación de los valores artísticos dependerá no de la Razón sino del Gusto. Con precedentes en

el siglo XVII y en el mismo XVIII, llegamos a la sistematización del concepto de Gusto en cinco ensayos del filósofo David Hume, publicados entre 1742 y 1757. Hume parte de la base de que el gusto instintivo y emocional, patrimonio de las personas sensibles, es superior al saber racional fundado en reglas o normas. Son superiores consiguientemente aquellas obras que suscitan una respuesta emocional en quien las percibe. Hume distingue lo que podría llamarse «opinión» del Gusto propiamente dicho. La opinión está al alcance de todo ser humano de cualquier condición o circunstancias, pero no así el Gusto. La norma del Gusto será la sensibilidad adiestrada por la experiencia, sin reglas o en contra de las reglas. Esta oposición entre reglas y Gusto es un buen síntoma de dualidad del Siglo XVIII en lo que podría llamarse la filosofía del arte. Hay otra oposición semejante que nos pone de manifiesto la existencia de una cosmovisión dieciochesca fundada en principios emocionales: la oposición entre *Belleza* y *Sublimidad*.

Se dice que Belleza es variedad, uniformidad, regularidad, orden y proporción, y que su efecto es producir placer. Un estado de placer sereno. El antídoto emocional de ese concepto de Belleza es el de Sublimidad. Un tratado titulado *De lo Sublime*, atribuido al griego Longino, que fue traducido y comentado por Boileau, y una serie de obras que van elaborando el concepto en los siglos XVII y primera mitad del XVIII, conducen a la obra que mejor representa en este ámbito el emocionalismo dieciochesco del que estamos hablando: la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de los Sublime y lo Bello*, de Edmund Burke, publicada en 1757, pero que recibe su estado definitivo en la edición de 1759.

A los objetos capaces de producir una mezcla de terror y deleite los llama Burke *sublimes*. La Sublimidad es producida, de acuerdo con este autor, por la *oscuridad*, el poder, fuerza y energía que suponen en sí mismos, y por el gran tamaño, en extensión. El grado extremo del tamaño es la Infinitud. Para él, el *Placer* es una emoción menos fuerte que el Terror. Lo que produce Placer positivo o absoluto se llama Belleza y los objetos bellos tienen ca-

racterísticas opuestas a los sublimes: pequeñez, variedad y multiplicidad de formas, delicadeza (carencia de fuerza y poder). Porque lo que Burke pretende es distinguir, junto al sentimiento de la Belleza, uno muchísimo más fuerte, que tiene mayor relevancia estética porque afecta de modo más radical nuestras emociones, y es la Sublimidad. Tal concepto viene a traducir, en un lenguaje estético, la predilección dieciochesca por las emociones como justificación última del arte, predilección que da razón de un nuevo tratamiento de la Naturaleza, como majestuosa y sublime: el mar, las

guesa o doméstica era toda una declaración de principios y un desacato a la compartimentación neoclásica del universo teatral. La burguesía, protagonista ascendente en la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que, como el neoclásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo; ni podía tampoco identificarse con la imagen que de su propia clase daba la Comedia. Necesitaba un teatro que la presentara con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social. Esos recursos no podían ser de carácter heroico ni cómico, sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos propios de una clase que se autodefine en tres terrenos: el de la moral (una ética sustentada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho (aspiración a un estado igualitario en lo jurídico frente al sistema estamental).

La Comedia sentimental pretende, en esencia, ser un género con arraigo en la vida real de la época, acorde con las situaciones y los problemas que se le pueden plantear al hombre medio. Así los rasgos definidores de este nuevo teatro son: los protagonistas son burgueses o populares, de modo que corresponden, dentro de las convenciones neoclásicas, a la Comedia. Unas veces se sitúan en el tiempo histórico del espectador, otras en el pasado, y pueden ser reales o ficticios, lo cual apunta tanto a la Tragedia como a la Comedia. Son buenos y virtuosos, lo que corresponde a la Tragedia, aunque el desencadenante de la peripecia no va a ser el error o falta que lastra al héroe trágico, sino la lucha del individuo contra un mundo social erizado de obstáculos que unas veces proceden de la pervivencia de las convenciones y prejuicios del orden aristocrático, otras de las condiciones del nuevo orden burgués.

Esos protagonistas se caracterizan por su sensibilidad y capacidad de desarreglo emocional, traducido en patetismo, llanto, desesperación, furia, enajenación y demás pasiones semejantes; y por seguir el instinto como norma de conducta que inclina al bien y se manifiesta esencialmente en el amor, siendo la motivación emocional de una inclinación o conducta garantía de su justifica-

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1982/1983

La cara oscura del siglo de las luces

GUILLERMO CARNERO



FEBRERO

Martes, 8
LA DUALIDAD ENTRE RAZÓN Y EMOCIÓN

Jueves, 10
COMEDIA SENTIMENTAL O TRAGEDIA BURGUESA

Martes, 15
SENSIBILIDAD FRENTE A ILUSTRACIÓN
EN LA POESÍA

Jueves, 17
SENSIBILIDAD Y TERROR EN LA NARRATIVA

tormentas, los motivos fúnebres, macabros o sobrenaturales, el interés por la Edad Media.

El emocionalismo del Siglo XVIII se manifiesta, en el terreno de la Estética, por medio de los conceptos de *Gusto* y *Sublimidad*. En el ámbito del teatro produce una modalidad dramática nueva, la «Comedia Sentimental» o «Tragedia Burguesa».

Llamar a la Comedia *noble*, *seria* o *sentimental*, y a la Tragedia *bur-*

ción moral. Resultan así enfatizados los personajes femeninos. Los anti-héroes encarnan características opuestas: se definen por su inhumanidad o insensibilidad, por su maldad o por los vicios considerados propios de la aristocracia nobiliaria (libertinaje, orgullo, despotismo).

Ya vimos cómo, de acuerdo con la doctrina neoclásica, el principio fundamental en materia de arte era el didactismo. El nuevo género de la Comedia sentimental pretenderá afirmarse sosteniendo que no sólo obedece al principio didáctico, sino que es capaz de servirlo con más efectividad que la Tragedia o la Comedia. Esta, efectivamente, moraliza, pero lo hace por el procedimiento indirecto de ridiculizar el vicio. La Tragedia, presentando las catastróficas consecuencias del sino de personajes moralmente ambiguos. En ambos casos, la moralización reside en la exhibición ejemplar de conductas reprobables y la moraleja es indirecta: se trata de la negación de una negación.

Los temas de la Comedia sentimental se pueden agrupar en tres grandes ámbitos: el de una ética fundada en el amor sincero, el matrimonio y la familia; el de la economía; y el del Derecho. La tercera de las *Conversaciones sobre el Hijo Natural*, de Diderot, nos ofrece una tipología de los personajes del nuevo género que está en íntima relación con su gama temática. Dice Dorval: «No hay que poner en escena caracteres, sino condiciones (...)». Con «caracteres» alude Diderot a las grandes categorías morales humanas, limitadas en número y forzosamente repetitivas. Los caracteres son una abstracción, en cuyo lugar es conveniente implantar lo que Diderot llama *condiciones*, es decir, los diversos status profesionales. Condiciones y relaciones combinadas entre sí, y moduladas de acuerdo con la gama del carácter, pueden producir infinidad de nuevas situaciones dramáticas; en ello está, según Diderot, la riqueza y la moralidad potenciales del *género serio*. Su novedad se evidencia en multitud de circunstancias: el status y catadura moral de los personajes se adhiere unas veces a los paradigmas trágicos, otras a los cómicos; los personajes de rango elevado suelen aparecer como anti-héroes; la sentimentalidad se opone al Decoro; el asunto trágico acepta

temas y personajes bajos y contemporáneos, y suele tener un final feliz, consistente en el triunfo de la virtud. Esta peculiar tragedia mixta acepta la Unidades neoclásicas y prefiere la prosa al verso. De acuerdo con la normativa neoclásica, es un híbrido monstruoso, pero en él está el germen del teatro moderno.

Un caso, que no es aislado, en España, altamente significativo para ejemplificar con detalle qué es una Comedia sentimental, es *El delincuente honrado*, de Jovellanos.

EROTISMO, DIDACTISMO Y MELANCOLIA EN LA POESÍA

Si hay un ámbito en el siglo XVIII español en el que resulta absurda la pretensión de utilizar una etiqueta caracterizadora única, es sin duda el de la poesía, sea esta etiqueta «Racionalismo», «Neoclasicismo» u otra cualquiera. Hay que distinguir en la poesía española del XVIII las siguientes tendencias: Postbarroca, Rococó, Ilustrada, Neoclásica y Prerromántica, teniendo en cuenta que la primera mitad del siglo es una prolongación del anterior, y prácticamente divorciada de la segunda mitad; y, por otra parte, que el siglo XVIII penetra profundamente en el XIX.

Desde la visión que estamos aplicando al siglo XVIII, vemos cómo en la Poesía, esa dualidad se manifiesta entre Rococó e Ilustración, por una parte, y Prerromanticismo o primer Romanticismo, por la otra. La poesía Rococó es una excelente manifestación de la aspiración dieciochesca al hedonismo, a la liberación y felicidad humanas. Bajo el disfraz pastoril late una potente energía librepensadora que conducirá en ocasiones al erotismo franco y declarado como antídoto a la moral represiva. El amor es naturalmente el tema central, un amor galante y voluptuoso. Los personajes son estereotipados y lo mismo las situaciones (fascinación instantánea, solicitud de relación amorosa, lamentaciones). Frente a la tradición heroico-mitológica, el Rococó atiende sólo a la dimensión amable, risueña y frívola del Olimpo, con una ternura que casi podríamos llamar doméstica. Se sitúa en el *lugar ameno* ideal de la tradición (un prado verde y florido poblado de aves can-

toras). El lenguaje abunda en adjetivos, diminutivos, exclamaciones gozosas y términos preciosistas; y se refiere al verso de arte menor. Será Meléndez quien nos dé el mejor catálogo de poemas de este tipo. Junto a ese erotismo gozoso, hay en la poesía del XVIII otras modulaciones del tema, que van de lo satírico a lo putesco, pasando por lo festivo y lo anticlerical, en el mismo Meléndez, en Samaniego, en Nicolás Moratín.

Lo que podría llamarse «Poesía Ilustrada» ha venido sirviendo para caracterizar peyorativamente el siglo XVIII como época de insensibilidad literaria. La poesía ilustrada es la que tiene la finalidad de propagar verdades útiles, ideales reformistas o consideraciones filosóficas y morales, con la pretensión de servir al interés, la formación o el progreso de la colectividad. Es habitual citar la «Carta a sus amigos salmantinos» de Jovellanos como el poema-resumen de las razones de la Poesía Ilustrada.

En ocasiones, las fronteras entre la Poesía Ilustrada y la Prerromántica no se pueden trazar con precisión. Podría acaso considerarse que estamos en el terreno de la *moral filosofía* cuando las consideraciones sobre la existencia humana conducen a conclusiones morales constructivas, y en el terreno prerromántico cuando desembocan en la desesperación y el pesimismo.

Otro terreno en el que no es fácil determinar si estamos frente a manifestaciones ilustradas o prerrománticas, es el de las reflexiones religiosas. Me refiero a poemas que proponen una solución *deísta* al conocimiento de la divinidad, y una moral de benevolencia y tolerancia basada en la *ley natural*. Y así resulta que desde consideraciones religiosas se llega a la contemplación emocionada del paisaje. De modo que las reflexiones religiosas son una clara fuente del sentimiento prerromántico de la Naturaleza, y junto a ellas, el concepto de Sublimidad, en cuanto que cierta Naturaleza tiene todos los atributos de los objetos sublimes: poder, fuerza y energía muy superiores a las facultades humanas, o gran extensión y tamaño (recordemos la definición de Burke citada más arriba). Todo ello encaja perfectamente en el tipo de emoción que un alma sensible puede experimentar ante el

mar embravecido, las tormentas o las altas montañas.

Vimos ya que en el Rococó la Naturaleza no era más que un elemento decorativo, idealizado y selectivo (el lugar ameno). El XVIII va a ser capaz de otras dos visiones de la Naturaleza: como fuente de *reflexión* deísta, a lo cual sirve tanto la Naturaleza bella como la sublime; y como fuente de *introspección* emocional, atendiendo en este último caso a lo natural sublime. Dos obras excepcionales para comprobar la intensidad con que el XVIII percibió la sublimidad de la Naturaleza son el *Obermann*, de Senancour, y el *Viaje a los Pirineos*, de Raymond de Carbonnières.

Otra razón temática muy característica del emocionalismo dieciochesco es la que toma las ruinas y los sepulcros, asociados a la noche y a la luna, como punto de partida para una meditación pesimista y desesperanzada sobre la condición humana, que se centra en la inevitable y horrorosa amenaza de la muerte. Los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745) de Edward Young, la *Elegía escrita en un cementerio campestre* (1751), de Thomas Gray, etc., desarrollan un tema abundantemente representado en la poesía española del siglo. Quintana y Cienfuegos dieron abundantes referencias al sepulcro. Y no podemos pasar por alto la importancia de los pretendidos poemas de Ossian, supuesto bardo escocés del siglo III, que en 1760 comenzó a publicar James McPherson. Satisficían en todo el gusto de la época. Naturaleza sublime, lenguaje emocional y sencillo, elementos sobrenaturales y medievalismo. Los poemas ossiánicos dejaron su huella en la obra de Meléndez o Cienfuegos, y en la de Espronceda, Arolas, García Gutiérrez o Eduardo Pondal. Y, por último, tampoco pueden faltar en ningún panorama del romanticismo dieciochesco las *Noches lúgubres* de Cadalso, quien no escatima las referencias macabras del tono más subido.

LA NARRATIVA: TERROR Y MEDIEVALISMO

Edmund Burke había sentado las bases estéticas de la sublimidad de la arquitectura gótica; la poesía prerromántica —hemos visto— exalta los

sepulcros y las ruinas de viejas iglesias y monasterios. La Edad Media, por sus costumbres feroces, sus supersticiones, su folklore y su arquitectura gótica era, en resumen, una época sublime. Kant dirá en 1764 que la sublimidad puede producirse fuera de las leyes de la naturaleza, y, en efecto, lo sobrenatural es uno de los descubrimientos más representativos del Siglo XVIII.

El agotamiento de la narrativa de aventuras de raigambre picaresca produjo en la Inglaterra del XVIII lo que se viene llamando *Novela Gótica*, género consagrado con *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole. Este sentó las bases del género: un protagonista impío, orientado fatalmente al mal; el castillo misterioso repleto de misterios terro-ríficos; la acción situada en la Edad Media; y la afirmación de que existen acontecimientos que escapan a las leyes habituales de la Naturaleza, y que tienen idéntico grado de realidad.

A los trece años, la novela de Walpole tiene ya sucesión en *El Campeón de la virtud* (1777), de Clara Reeve, que desde su segunda edición en 1778 se llamará *El viejo barón inglés*. La autora utiliza lo que se podría llamar lo «maravilloso psicológico», que consiste en plantear lo supuestamente sobrenatural no como algo que se dé en la realidad, sino como el resultado de sugerencias producidas por el miedo o cualquier emoción o desarreglo psíquico. Una tercera solución al problema del tratamiento de lo sobrenatural, de la credibilidad de lo maravilloso, es lo que se podría llamar «maravilloso razonable»: el misterioso encadenamiento de situaciones que, si en sí mismas y aisladamente no infringen las leyes naturales, sí parecen hacerlo en su concatenación, cuya lógica resulta un enigma. Cambiando entre sí lo maravilloso psicológico y lo razonable, y dejando al lector en la duda de la existencia de lo maravilloso sobrenatural, la novela gótica dispondrá de un mecanismo sumamente efectivo a fines del mismo XVIII. En 1796 alcanza su más alta cota con *El Fraile*, de Lewis. Esta novela recibe la influencia del teatro anticlerical de la Revolución Francesa y de una corriente de narrativa anticlerical anónima que recorrió toda la Europa del XVIII, y del folklore alemán (leyendas de

Fausto y de la Monja Ensangrentada). No termina con ella un género que aún había de dar el *Frankenstein* de Mary Shelley y ser cuna de la novela histórica del siglo XIX y de la obra de Hoffmann y de Poe. La novela gótica aportó o refundió una serie de elementos que suponen el grado más extremo del gusto dieciochesco en el terreno de la sensibilidad. El cultivo sistemático de lo terrorífico, ya se trate de lo terrorífico maravilloso o de lo terrorífico moral (frailes, bandidos, asesinos y seductores, entregados al sexo y al sadismo). Usó del exotismo histórico, generalmente medieval, aunque no siempre. Describió la Naturaleza embravecida y sublime, utilizó elementos macabros, lúgubres y funerales (cadáveres, esqueletos), y lo que podríamos llamar lo *terrorífico arquitectónico* (laberintos, subterráneos, castillos, criptas, etc.).

No significa esto que la Novela Gótica sea el único género narrativo en esta cara oscura del Siglo de las Luces. Estaba la Novela Sentimental, de sentido más cotidiano y realista, y cuyos ingredientes no son sustancialmente distintos de los de la Comedia Sentimental. El género recibe su consagración en manos de dos autores franceses y uno inglés: Marivaux, Prévost y Richardson, y llega a fines del XVIII, en manos, entre otros, del francés François-Thomas de Baculard D'Arnaud, caso de sentimentalidad exagerada que dejó en la lengua francesa un nuevo término (*darnaudage*) para expresar la crispación de la sensiblería, lo mismo que de Marivaux se sacó *marivaudage* (floritura del galanteo). No olvidemos que obras tan importantes como *La Nueva Heloísa*, de Rousseau o el *Werther*, de Goethe, pueden entrar sin violencia en el ámbito de la Novela Sentimental.

El eco en España de toda esta novelística fue tardío y escaso. Las dificultades de censura de fines del XVIII impidieron la entrada de estas obras poco edificantes para el gusto conservador de la época. La única obra de esta clase que mereció la atención de un editor fue *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, aparecida en fecha tan tardía como 1831, y reeditada en 1977, y no completa, al cuidado de Luis Alberto de Cuenca.