

NOVELA SENTIMENTAL, LITERATURA ROCOCÓ E IDENTIDAD MODERNA

Julio Seoane Pinilla. Universidad de Alcalá

Resumen: El artículo trata de seguir la teoría de los sentimientos morales desde su propuesta por Hutcheson hasta su llegada a una moral sentimental expresada a la perfección en las novelas sentimentales de Richardson y en la disposición filosófica de Rousseau. El objetivo es reconstruir una de las fuentes en que nuestra conciencia individual y nuestra responsabilidad ha bebido y contrastarla con otro tipo de identidad donde tal conciencia y responsabilidad no se dan, tal y como se lee en las novelas rococó.

Abstract: The topic of this article is the path connecting the moral sentiments—from Hutcheson to Smith—with a sentimental moral which I read in the sentimental novel from Richardson to Rousseau. Whith this I try to explain the most important source in order to build our moral responsibility—and our identity. Then I contrast this identity with another identity without responsibility and without conscience as we can read in rococo novel.

0. Introducción

Hablar de la identidad hoy, sea social o individual, es tanto una necesidad como una moda filosófica. No están muy alejados ninguno de los dos motivos. Mi interés en lo que sigue es simplemente mostrar un modo en que la identidad moderna se comenzó a decir. Un modo que, junto con otros modos, ha configurado la manera en que nos entendemos a nosotros mismos y nuestro presente. Mi idea es que en la novela sentimental se componen ciertos vocablos que aún usamos cuando damos cuenta de nuestra identidad en una sociedad democrática. La novela sentimental se hace heredera del *sentido moral* y de la *benevolencia*, conceptos ambos que puestos sobre el tapete por Shaftesbury, desarrolló en particular modo Hutcheson. Quiero dedicar unos momentos a este primer débito intelectual de la novela sentimental.

1. La moral del sentimiento

No es difícil caricaturizar la línea que en filosofía constituyen Shaftesbury y Hutcheson. Tradicionalmente se les ha asociado con una moral candorosa que parte de que existe un poso moral común a todos los hombres; este fondo común lleva a aborrecer de manera natural todo lo malo. No es extraño que hoy parezca algo ingenua la expresión de Shaftesbury según la cual un hombre educado jamás haría algo mal, ni siquiera a solas y cuando su acto no influyera a nadie, porque lo malo le repele al igual en como le repelería, por ejemplo, vivir en una casa fea, sucia o mal

decorada. La línea del sentimiento moral parte del aparato lockeano en el cual nos conformamos en la recepción del mundo que imprime en nosotros afecciones; pero se le varía sustancialmente, pues lo que el sentido moral permite es percibir los comportamientos ordenados—virtuosos— que dan placer. El planteamiento pergeñado por Hutcheson es el siguiente: la idea de virtud o de bien moral acompaña a ciertas ideas sensibles y de la razón. Cuando vemos que una acción es benevolente experimentamos placer. Tal placer ha de venir de una idea simple que, tal como propuso Locke, tiene como condición para tenerla el que se recibe por un sentido apropiado. Este es el sentido moral. Aquí viene la particularidad de la línea que va de Shaftesbury a Hutcheson, pues al hacer residir los juicios morales en un sentido moral, dejan de interesar las reglas de la razón que organicen de buen modo la energía pasional; por el contrario la pasión al salir del hombre como sentimiento aparece ya diciendo algo: benevolencia, simpatía, amor... Así, al hacer depender el juicio moral de un sentido, la aprobación no será ya adscribir el comportamiento en cuestión a una verdad última ni a una realidad externa y fija que sea cognoscible y establecida por la indagación racional, sino tan sólo reconocer si algo place o no.

2. *La benevolencia (el bien público)*

Como quiera, el sentido moral no sólo siente sino que también aprueba; toda aprobación lo es por placentera (al igual que lo es la aprobación de la belleza) y puesto que el placer no es racional, la aprobación tampoco lo es. Es cierto que la razón ayuda a corregir y educar nuestras aprobaciones (al igual en que se educa el gusto estético), pero tal corrección y educación siempre refieren a un sentimiento moral que se sale de la razón¹. Pero hay que decir que el placer no es el test suficiente para decir que algo sea moral, simplemente si algo es virtuoso da placer. Una vez establecido esto, Hutcheson se preocupa de señalar que la reacción moral no es una mera expresión de los placeres particulares de cada quien, sino que ha de configurar un lenguaje público, un entorno social en el que tal placer acordando y desacordando configura una comunidad virtuosa.

El sentido moral determina los hechos que son relevantes para la justificación moral. Las reacciones morales (que, repito, no son cuestión de una creencia falsa o verdadera ni de una proposición racional) serán correctas o buenas cuando tengan un contenido moral que se fija en el mismo sentido moral. Este contenido no es sino

¹ La razón corrige y ayuda a corregir, aunque su función no sea la de «canalizar» la energía pasional: «no debemos concluir de esto que existe un razonamiento anterior al sentido moral el cual nos determina a aprobar el estudio del bien público» porque al igual que el color, la figura, o la forma, son sensaciones que a menudo se corrigen por los razonamientos, así también ocurre con nuestra aprobación de las acciones buenas o malas sin que por ello debamos suponer que color figura o forma se establecen en un razonamiento anterior al color, la figura o la forma. Las verdades morales no son autoevidentes ni cognoscibles por la razón, es cierto, pero sí que son ordenables y justificables de una manera sistemática. [F. Hutcheson, *Illustrations on the Moral Sense* (edición de B. Peach), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1971, pp. 134-135].

una benevolencia universal que aspira al bien público. La benevolencia es el principio de la virtud, es un motivo de actuación que el sentido moral aprueba (pues obtiene placer con ello y displacer sin él). La benevolencia no es la esencia de la virtud, pues tal esencia está en la recepción placentera que el sentido moral tiene del mundo. La benevolencia son los comportamientos que al dirigirse hacia el bien público, resultan gustosos y apreciables (así el motivo de una acción virtuosa nunca puede ser actuar por deber, ni siquiera por deber de ser benevolentes: la moralidad ha de añadir a la afección de la benevolencia un placer siquiera especulativo).

3. Sentido moral y construcción de la identidad social e individual

El sentido moral es el plus que da fuerza y significado a nuestra vida. En buena medida la idea de Hutcheson es que el paso del *es* al *debe* se da porque en nuestra vida social así lo hacemos posible, porque el mundo moral sobreentiende ese paso. La falacia naturalista no se solventa por la dignidad de nuestra razón, sino por la voluntad de ser hombres y «todo el mundo es un virtuoso en mayor o menor grado»².

Precisamente esta voluntad de ser morales —hombres modernos— obliga a que el sentido moral sea sentido social y de bien público. No hay moralidad con uno mismo que no sea política. No hay modo de creer que el cultivo de sí aísla del mundo. Por el contrario es en el mundo donde nos vemos como bien cultivados —honestos—. No somos un saco de deseos, como desesperadamente dice contra Hobbes Hutcheson una y otra vez, no somos afecciones de intereses que negocian, sino que somos hombres socializados e inclinados por naturaleza al bien al igual que nos inclinamos naturalmente hacia la belleza y la completud del mundo. Lo interesante aquí es que es la elección privada la que cobra importancia, es la propia autonomía del sujeto la que se valora, pero tal autonomía no tiene valor ninguno si no se incardina en un mundo con unos significados de socialización que son los que rellenan los contenidos de las decisiones autónomas. Así, en la moralidad no sólo vale la dignidad de la elección autónoma, esta ha de encaminarse al bien público. Como dice Hutcheson en las *Illustrations*:

«la elección libre no es mérito, la utilidad pública aisladamente no es mérito, pero ambos concurren en el mérito».³

² Shaftesbury, *Sensus Communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Valencia, Pre-Textos, p. 199.

³ F. Hutchenson, *Illustrations*, p. 167. El sentido moral proviene no de la adscripción a un orden antiguo pre-existente, ni de la recapitación solitaria sobre las propias virtualidades racionales, sino dentro de una asumida y determinada socialización: «No hay verdadero amor a la virtud, sin el conocimiento del bien público» [Shaftesbury, *Sensus Communis*, p. 173]. La socialización es en definitiva buena: «Si no hubiera virtud o causa de amor en las criaturas, sería vano para ellas debatir en qué consistiera su virtud, si en la atención a la Deidad o en alguna otra cosa puesto que se supone que no tienen ninguna. Para concluir esto. Parece probable que aunque debamos atender al temperamento como excesivamente imperfecto, inconstante y parcial, en el que la gratitud hacia el benefactor universal, la admiración y el amor a la belleza suprema, a la perfección y a la bondad no son los afectos más fuertes ni los más

Cultivar esta correspondencia es lo que permite el que no se haga el bien por hipocresía —vs. Mandeville— ni sea fruto de una autonomía racional desgajada del mundo —vs. Locke—, sino que cada quien *percibe* el bien dentro de un todo socializado. Esta es la solución que haría las delicias del Rousseau de las *Ensoñaciones*:

«Si comer y beber es natural, también lo es asociarse. Si hay algún apetito o sentimiento natural, no lo será menos el sentimiento de compañía [...] Y, más allá del agrado que se encuentra en la diversión social, en el lenguaje y el discurso, es tan manifiesta la necesidad de continuar esta buena correspondencia y unión que el carecer de sentido o sentimiento de este tipo, de amor al País, a la comunidad o a algo en común, sería lo mismo que ser insensible a los más sencillos medios de autoconservación y a la más necesaria condición de disfrutar uno».⁴

Con el Barroco la razón está en la Iglesia o en el Estado que ésta guarda. A los burgueses —a la chusma— solo le restan la pasión y los sentimientos. Se los apropiaran. Así las expresiones de piedad que entre 1690 y 1740 comienzan a surgir en los escritos se hacen laicas y de la caridad se va a pasar a la compasión con los congéneres y, de ahí a la benevolencia del sentido moral que frente a la caridad que conforta y ennoblece a quien la da, ofrece la piedad que solidariza, que hace sentir con otro. Esta es, en esencia, la historia de la benevolencia que uniforma la primera mitad del XVIII y que es Hutcheson quien mejor paradigmatisa. No creo que deba verse con recelos ni con acusaciones de ingenuidad. Efectivamente «si la cuestión es “como estamos seguros de que lo que aprobamos todos los demás lo aprobarán” de esto no podemos tener respuesta segura en base a ningún esquema [...] Sin un sentido moral no hay explicación que se pueda dar sobre nuestras ideas de moralidad ni de lo que razonablemente suponemos como antecedente de todos los instintos, afecciones o sentido común»⁵. Se forma aquí un convencimiento que conformará toda la Ilustración según el cual la evidencia de socialización es tan grande que la pregunta no es tanto cómo hacer que la socialización sea justa y correcta siguiendo justos patrones de elaboración, cuanto cuáles son las virtudes que residen en la buena socialización.

4. *La novela sentimental*

La historia del auge del sentimiento va algo más allá de la que acabo de especificar en Hutcheson. Comienza con el empirismo de Locke y se une a la sensibilidad religiosa y su progresivo proceso de secularización junto a las cada vez más numerosas mujeres que «demandaban» una literatura propia que dieron en decir era la

prevalencientes; aun así, las acciones particulares deben ser inocentes, aun más, virtuosas, sin que deba haber una intención de placer a la Deidad influenciando en el agente» [F. Hutcheson, *Illustrations*, p. 194].

⁴ Shaftesbury, *Sensus Communis*, cit., p. 177.

⁵ F. Hutcheson, *Illustrations*, p. 162.

sentimental. Son varios los factores, en todo caso el énfasis en el sentimiento es un intento por situar la vida moral sobre una base secular que me ha parecido bien expresado en Hutcheson. Tras él, obviamente, Richardson es el padre de la novela sentimental. *Pamela* y *La vida de Clarissa Harlowe* son paradigmas de novela en la segunda mitad del XVIII no sólo en Inglaterra, también en Francia donde introducidas por Prevost imponen una literatura que se toma como la más adecuada al siglo de las luces.

En la novela tiene la burguesía su primera historia —y teoría—. En la narración de las aventuras de los nuevos personajes se tiene la nueva genealogía del presente que la clase social ascendente no podía recoger en los libros de historia al uso. Ellos estaban haciendo el mundo y era su único reflejo esas novelas que cuentan aventuras y desventuras, que hacen de espejo del presente y del pasado, que establecen teorías de la vida en acción, modos de comportamiento y morales que solicitan una actuación u otra. En el XVIII la novela es el proceso de experimentación y mostración de las teorías, el lugar donde vemos las ideas que quieren conformar la realidad desarrollándose en el mundo. Al igual que luego será la historia la que pretenda detentar esta categoría de «demostradora», ahora es la novela, las narrativas de aventuras, las nuevas heroínas; las que llevan a la práctica el nuevo mundo conceptual y lo muestran como probable o imposible, como deseable o totalmente errado. En sus aventuras se presenta la identidad moderna actuando, negociando, creando sociedad.

Hablar de la novela sentimental es hablar de la novela ilustrada por antonomasia. Quien no la escribe la lee y, a poco, todos hablan en sentimental. Como quiero mostrar, la novela sentimental genera un ambiente público que promueve un determinado idioma ejemplo de la autonomía responsable y, al tiempo, ejemplo también de la aspiración a establecer un discurso público donde coincidir y acordar universalmente protegiendo la identidad. Las lágrimas, en las que todos coincidimos y que cualquiera comprende, justifican que la sociedad sea menos un mecanismo (suma de contratos autónomos) que un sistema de relaciones basadas en la simpatía social. Esto y no otra cosa es, al cabo, el sentido moral que Hutcheson predicaba.

5. La conciencia moderna

A poco que leamos *Pamela*, *Clarissa* o *La nueva Eloisa* lo primero que se advierte es lo tremendamente aburridas que a nosotros se nos hacen. El motivo: sus personajes no crecen; se suelen presentar hechos y establecidos y los únicos cambios son los que acaecen con los viajes y la presencia de contingencias diversas, pero nuestra concepción actual del personaje que se re-crea en el transcurrir de su propia vida, es algo muy alejado al planteamiento de la novela sentimental donde al final tan sólo se pone en claro la virtud exquisita que desde el principio aparecía en el protagonista. Por eso puede afectarse sin perderse, es decir, teniendo siempre conciencia de sí. La conciencia moderna que la novela sentimental ayuda a conformar es el poder sentir de muchas maneras sin dejar de ser un carácter, *un modo determinado donde el mundo se ordena*. Bien a través del relato autobiográfico, bien por la mera hilazón que

proporciona el texto, el caso es que el mismo sujeto es capaz de afecciones muy diferentes sin perder su acorazada individualidad. No aprende, podríamos decir, pero esta invarianza del personaje permite establecer por vez primera una identidad que aun con múltiples percepciones y en mil distintas situaciones (i.e., tan dispersa como una vida en continuo movimiento), se puede ver como eso, como *una* identidad⁶.

He dicho que la conciencia es un modo donde el mundo se ordena; pues bien, digo ahora que ese modo no es mera formalidad que asegure la corrección de tal ordenamiento, pues es un modo que posibilita que aunque el héroe se pierda, aunque a veces pueda caer en el vicio, siempre tiene la calificación de virtuoso (lo cual no sería posible si el modo en que se ordenara el mundo en nosotros fuera algo formal). Muchas veces se nos ocultan las cosas y actuamos sin saber, no pocas veces la heroína es engañada por los falsos sentimientos o por las palabras zalameras de un pretendiente aprovechado, pero con todo, aun cayendo en el vicio, aun cuando la virtud de Pamela se compromete por su misma inocencia que la hace dar algún paso en falso, el lector no lee tal caída sino como una prueba de la categoría moral del personaje. Se juzga la conciencia, no el resultado de la acción que muchas veces nos excede. Precisamente la tragedia que mueve la novela sentimental es la no adecuación de estos dos órdenes, la no correspondencia entre el mundo real y el que el héroe sentimental representa —u ordena—. Pero, al tiempo, esto significa la consolidación de una conciencia a la que se pueden pedir responsabilidades por no haber podido conformar una historia entera virtuosa (no por no haber seguido justos límites, sino por no haber compuesto una buena vida —y repárese que digo «no haber compuesto» y no «no haberse integrado en una buena vida»—). La conciencia supone un doble acercamiento a la acción del individuo. Por un lado recoge todas sus actuaciones y se hace responsable de ellas, y por otra parte, no le liga necesariamente al resultado de tales acciones. Siempre hay caídas en estas novelas; caídas que pertenecen por entero a la heroína y que se arrastran toda la novela. La conciencia sentimental recoge a través de innumerables páginas el más pequeño pormenor y lo añade a la configuración de la identidad del personaje. Pero si tales caídas no se han hecho por vicio, si el héroe no las ha realizado deseando el mal paso de sus buenas intenciones, el lector, el juicio moral de la obra, las leerá no como vicios sino como desajustes entre el mundo-que debiera ser y el que realmente es.

Realmente aquí se sitúa la tragedia sentimental, es decir, la benevolencia en un mundo no ordenado pero que nosotros, por sensibles, reconocemos como benevolente, es la contraposición de la energía sentimental con un mundo que no la permite fácil desarrollo, un mundo malamente socializado que no la es propicio. Pero estos desajustes no van a cargo del individuo, sino del mundo que, así, es menester cambiar. Eso sí, tal cambio proviene de que hemos complejizado al individuo, de que le

⁶ Esta conciencia invariable se reconoce aún mejor en el drama de Diderot o de Voltaire, en el *género serio* donde se renuncia a los personajes por las situaciones que no son sino un compendio *acronológico* de relaciones donde las acciones de los individuos dicen menos que la perfecta unidad moral-social que establezcan los «caracteres» en las distintas situaciones de la pieza teatral.

hemos dado toda la responsabilidad de sus actos, incluso del más nimio (y por ello la novela sentimental se puede demorar páginas y páginas en describir los vestidos, en elucidar si mirar a los ojos directamente o no, en el modo de caminar...), y comprobamos que sus acciones conscientes no se reflejan tal cual en el mundo. Queda, de este modo, la conciencia como un registro ordenador que anota en el Haber del personaje logros y caídas, queda como aquello que nos muestra la vida de la heroína diciendo «soy todo esto, absolutamente todo esto que me ha acontecido». La virtud ahora no proviene del realizar actos virtuosos, sino de componer a conciencia una vida virtuosa.

¿Qué es *Clarissa* y *La nueva Eloisa*? Un relato donde los personajes de prueba en prueba caen, se levantan y llegan, por fin, tras una lenta ascensión a la virtud suprema: el ser dueños de sí. Esto significa la conciencia: que cada acto es nuestro y sólo se juzga —toma valor— en cuanto compone nuestra identidad. Y aquí es donde, repito, se sitúa el drama en esta novela. Pamela es raptada, Clarissa renuncia al amor por honor, pero al final Pamela se casa y de Clarissa no podemos sino decir maravillas: el lector sentimental reconoce que aunque el mundo no es lo más adecuado para ser virtuoso, sí que pueden administrarse las virtudes en él. Al menos las nuevas heroínas así lo demuestran. Portándose bien no siempre se tiene el mundo resuelto, es cierto, pero aun así, portarse bien es lo que el héroe sentimental no puede menos que hacer y con lo que Clarissa adquiere nobleza y dignidad (y Pamela un buen matrimonio). Y todos los hombres y mujeres modernos, que por sensibles son virtuosos en mayor o menor medida —esto es Hutcheson—, así lo reconocen. Lo cual no es una mera aseveración sentimental, sino la realidad de la sociedad de su tiempo que devoraba con avidez las entregas de *Pamela* o *Clarissa*.

6. *La autonomía sentimental*

La novela sentimental es la aventura de un individuo autónomo que decide desde sí en contra incluso de su propio interés (como es evidente con Clarissa o con la Julie de Rousseau, heroínas que renuncia a la «vida fácil» por ser fieles y consecuentes consigo mismas), pero tal le es posible porque sabe señalar la buena comunidad donde su actuación cobra significado —un significado virtuoso— (y no por ser «su actuación», sino por ser «su actuación que se puede integrar en un todo social con significado»: valoramos su actuación autónoma al trasluz de un juego de virtudes que se sitúan en la benevolencia, i.e., en la misma naturaleza social del individuo). La propia autonomía de las heroínas sentimentales decide desde sí, como un átomo desgajado se enfrenta al mundo lockeano, recibe la realidad de un modo propio y único y responde de manera única: según su propio corazón. Y aquí, en el «hablar desde el corazón», reside la diferencia; porque el hecho de tener sentimientos significa que la respuesta ha de ser integrada en un discurso social en el que cobra sentido, donde ha de explicarse y mostrarse como la respuesta de un individuo que propone su vida *en* la comunidad. Al cabo el héroe sentimental *habla* incluso de lo más inefable, el íntimo amor que siente hacia otra persona. Y lo hace porque si su senti-

miento no se hace público, si no se dice, no le sirve para componer su identidad personal (ni para ninguna otra cosa). No le dice. En la intimidad de la propia conciencia no queda nada porque la conciencia es esa intimidad que se expresa en el mundo —y la mayor parte de las veces se enfrenta a él—. Este es el motivo de que estas novelas apuesten por la forma epistolar; nada mejor que las cartas para reflejar mi ser más íntimo que se ofrece-presenta a los demás: sin tal exteriorización de nada vale la identidad por muy responsable, fina y consciente que sea (de hecho no habría novelas sentimentales sin esas cartas que exponen y dan a un diálogo el corazón del a heroína —y mueven a las lágrimas a sus lectores—).

8. *El idioma sentimental*

Como sucedía con el sentido moral de Hutcheson, el sentimiento afirma la individualidad, lo atómico, pero también el lugar donde esos átomos pueden hablar. En buena medida los sentimientos son la *exposición* del bien y eso es todo lo que en un principio bastaba para proclamar el nuevo mundo. Contra los malvados, contra los enemigos, no queda sino esta *exposición* y si son recalcitrantes simplemente el no entenderles, el decir que están en un mundo muy fuera del nuestro (tal y como Pamela dice de su Sr. B.). El axioma sentimental es simple: el sentimiento siempre es bueno y todos lo tienen y el que no lo tiene es que no lo quiere tener o no es un hombre moderno ni comprensible⁷. Esta es la contestación a quien suponga que los sentimientos no pueden componer una «normativa» universal. La universalidad se defiende únicamente implementando una sociedad benevolente y moderna con el discurso que la novela sentimental propone. El trabajo de Hutcheson acabó mostrando que la moral era una cuestión de talante y educación más que de dar los comportamientos correctos; la novela sentimental nos dice que es una cuestión de idioma. Moderno por supuesto.

9. *La duda de Prevost*

Pero no es todo tan simple. Con Pamela se pudo arreglar un matrimonio feliz, pero con la historia de Clarissa Richardson no podía ser tan ingenuo, ¿qué ocurriría si los sentimientos nos engañaran? No cabe en *Pamela* esta pregunta, pero cuando vemos a Clarissa muriendo sola en una miserable habitación, y ello únicamente por dignidad, aun entendiéndola, aun admirándola, la duda surge insalvable: ¿ha de ser tan difícil la vida moderna? Es Prevost quien tematiza la ingenuidad del mero dejar sentir; *Manon Lescaut* «traduce» a Richardson al francés y plantea la inevitabilidad de una fuerte razón que corrija los pesares de la pasión que aun cuando pura y sin engaño puede traer malas consecuencias.

⁷ Resulta revelador el que la novela sentimental localice el pecado no en el sexo, sino en la falta de sentimientos. Como se dice en *Charlotte Temple* (novela sentimental norteamericana del XVIII): «Con todo lo penosos que son estos sentimientos, no los cambiaría por el sopor de los filósofos».

Pamela y Clarissa son puritanas. En ellas no cabe la tragedia de Prevost ciertamente más católica. Seamos justos: el que la razón no pueda controlar el corazón hasta punto tal que el individuo caiga en el infierno, sí cabe en Richardson, pero no es ese su problema, su problema es la dureza de corazón del Sr. B. o de Lovelace (los libertinos de sus novelas que se caracterizan, antes que nada, por su dureza de oído para el idioma moderno). El amor loco, la pasión desbordada, no son cuestionamientos para quien se ha educado oyendo la prudente medida sentimental de Shaftesbury. En *Clarissa* el libertino es malvado, pero a veces también se muestra humano y consciente (al igual que lo es el Sr. B. que tiene a maltraer a la pobre Pamela); pero Richardson todavía no sabe muy bien como apechar con estas variaciones inevitables de la vida; plantea el conflicto y no sabe o no quiere solucionarlo: hay intereses encontrados en el mundo, incluso el mismo individuo es contradictorio, y tal es inevitable; lo único posible es educar las buenas actitudes y esperar que las malas no sean muy fuertes ni poderosas (esta es una actitud que subyace al utilitarismo y a las propuestas liberales). Esta confiada postura no cabe en Prevost donde la tragedia no es ya que exista un conflicto, sino que incluso en el lado de los buenos sentimientos las situaciones no son claras⁸. La vida del caballero Des Grieux es la búsqueda de la propia identidad a través del amor; en tal búsqueda, adelantándose a Rousseau, Prevost supone que el amor ha de incidir en la fraternidad social. Pero *Manon Lescaut* muestra que el atender a los propios sentimientos no es garantía de sociabilidad (ni de justicia ni de virtud). Ante ello Prevost pide soluciones, reglas fijas y firmes que el mismo no es capaz de dar. Como se dice en la «Advertencia del Autor» en la primera página de *Manon Lescaut*:

«En la conducta del caballero Des Grieux [se] hallará un ejemplo temible de la fuerza de las pasiones [...] en fin, un carácter ambiguo, una mezcla de vicios y virtudes, un contraste perpetuo de buenos sentimientos y malas acciones [...] No se puede reflexionar sobre los preceptos de la moral sin que nos choque verlos estimados y olvidados al mismo tiempo».

Los sentimientos no siempre son buenos; Prevost nos plantea la duda a la cual alguien debía contestar.

⁸ Después de haber hundido a Des Grieux, al final de la novela, Manon aparece pura y dice sinceramente (poniendo todo sus buenos sentimientos no viciados en ello): «Debo ser muy culpable [...] cuando he podido causaros tanto dolor y amargura; pero que me castigue el cielo si he creído serlo o si lo he hecho adrede» [Prevost, *Manon Lescaut*, París, Garnier, 1990, p. 142. La edición española es la siguiente: Prevost, *Manon Lescaut*, Barcelona, Planeta, 1984, p. 153]. Para esto Richardson no tiene solución, pero es necesaria alguna. Al final termina diciéndose Des Grieux: «[Manon] peca sin malicia, me dije a mí mismo, es ligera e imprudente, pero también es recta y sincera» esto es, de sentimientos sinceros, es Pamela cuya ingenuidad se ha convertido en un peligro social [*Ibid.*, p. 148. De la edición española, p. 159].

10. La respuesta de Rousseau

La manera de continuar con esto es conocida. Rousseau supone que el sentimiento social puede estar falseado; no es que el Sr. B. a veces no tenga sentimientos y a veces se muestre humano con la consiguiente confusión de Pamela, sino que no tiene los auténticos sentimientos, los buenos, los que en último término no colisionan. Rousseau recapacita sobre el hecho de que por muy claros que sean los sentimientos, es preciso examinar si son los que verdaderamente dan un nuevo mundo y no retrotraen a situaciones como las que Richardson soluciona simplemente remitiendo a la benevolencia que cualquier sentido común sabría reconocer. Rousseau recorre los pasos del sentimiento para llegar a la conclusión de que lo que se moteja como tal no son sino falsos sentimientos cubiertos de hipocresías y convenciones.

Se trata de introducirse en el corazón para excitar los sentimientos de la naturaleza —los que en verdad son «benevolentes»—. Esto es la actitud sentimental de Rousseau y la educación de Emilio. El hombre de mundo es todo fingimiento porque es hombre de acuerdo a normas y no a naturaleza. ¿Qué es la naturaleza? La óptima disposición social del ciudadano virtuoso; por eso las normas y reglas que se imponen a Emilio son sustantivas, llenas de preceptos que regulan la educación y no son la libre interpretación de Emilio del mundo: antes de esa libertad es precisa la educación y la educación en un mundo socializado movido por la especie y no por las pasiones individuales. De hecho el primer afecto no es el amor —tan individual siempre—, sino la amistad. «El primer acto de su naciente imaginación es manifestarle que tiene semejantes y antes que el sexo le mueve la especie»⁹, se dice en Emilio.

Rousseau considera que sólo nos tenemos a nosotros y nuestros sentimientos; por ello se aísla del mundo y recorre su propio sentir. Ahí es donde se encuentra y donde se siente hermano de la humanidad. Pero para ello, Rousseau ha tenido que buscar la naturaleza dentro de sí. No es extraño que como él mismo dice en el quinto paseo de las *Ensoñaciones*, fuera en una paradisíaca isla del lago Biel donde viviera los más felices días de su vida. La descripción que da Rousseau de su vida allí, es lo que hoy despectivamente llamamos como de comunión con la naturaleza; Rousseau sube a los árboles para recoger su fruto, camina por los parajes solitarios donde no llegan carreteras ni carros, pasea solo o en pequeña compañía y saluda y contempla las nobles labores campesinas. Allí es feliz sin haber siquiera desempacado sus libros. Pero tal vida no puede durar siempre y al final se hará preciso salir a la sociedad de los hombres. En ese mundo la única solución para mantener ese sentimiento de felicidad (y recordemos que los sentimientos no es que sean el vínculo de unión de la humanidad es que son ese vínculo en la felicidad) es ser fiel a sí mismo: es del individuo de donde parte el sentimiento y por eso en él está la dignidad y nobleza que tal sentimiento proporciona. Dice Rousseau:

⁹ J.J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation* (en *Oeuvres Complètes*, París, Seuil, 1971, vol. 3), p. 338 [edición castellana: *Emilio*, Madrid, Alianza, 1998, p. 325].

«aprendí así, por propia experiencia, que la fuente de la verdadera felicidad está en nosotros, y que no depende de los hombres hacer realmente miserable a quien sabe querer ser feliz».¹⁰

11. *El nuevo placer sentimental*

La piedad en Rousseau es sobre todo la identificación positiva con el Otro. No sólo el «sentir con» del mundo de Shaftesbury, sino el tenerme a mi mismo como primer paso para poder sentir con el Otro. Así no es extraño que el amor a sí sea el motor de la piedad. En el curso de la historia de la humanidad al trocar este amor a sí en amor propio, se ha perdido precisamente el verdadero vínculo social natural, aquel donde yo me encuentro y encuentro a los demás¹¹. Por eso la virtud en Rousseau no es algo fácil, pues el dejarse ser, el ser un hombre natural para proponer un nuevo mundo —esto es, un mundo con mejores vínculos sociales—, esto, digo, implica dualidad y ruptura, implica lucha interior y sacrificio. Esto es *La nueva Eloisa*: En un idílico estado de naturaleza la virtud no tiene sentido, es en el estado actual del hombre donde la virtud adquiere sentido como el control y represión ejercido por el espíritu sobre las tentaciones del instinto y los impulsos de la sensibilidad. Y curiosamente, después de partir del sentimiento moral que tiene sentido porque da placer, resulta que la virtud puede ser dolorosa. Pero es que a partir de Rousseau aprendemos nuevos modos de placernos: existe felicidad al ser virtuosos cuando la virtud expresa la perfecta ciudadanía. Aquí comprendemos bien el sacrificio de Clarissa: renunció al mundo, pero es que el placer de su propia dignidad es mayor que el del himeneo. Con esto comprendemos la perfecta amistad que Julie quiere establecer entre el marido al que no ama, pero al que es fiel, y el amante al que ama, pero al que no toca. Con esto comprendemos muchos lloros, pero comenzamos a llevar la novela sentimental hacia el sentimentalismo del que se reirá Jane Austen y del cual partirá el Romanticismo.

Es así, en la introspección, donde damos con la universalidad. Pero hemos de

¹⁰ J.J. Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, Madrid, Alianza, 1983, p. 37.

¹¹ La degradación de la piedad en la sociedad es la base de la crítica de Rousseau al teatro (que nos hace sentir piedad sin objeto real ninguno). Frente al teatro, él propondrá la fiesta donde somos todos iguales, estamos todos unidos y formamos la personificación de la voluntad general. Esta es la vendimia de *La nueva Eloisa* y, sobre todo, esto es la diferencia con la benevolencia de Hutcheson que al final no es sino que nadie educado recogerá lo malo. Mientras que el mundo benevolente de Hutcheson construía una comunidad porque era ese el sitio que placía al particular sentido moral (y era ese particular sentido moral quien tenía la última palabra), en Rousseau tal mundo comunal es visto con una ligera pero capital diferencia: tomo sentido como individuo dentro de la voluntad general (por eso se puede obligar a alguien a acordar con esa voluntad general, porque no es que se esté educándole como caballero, es que se le está haciendo persona, se le está dando un grado de nobleza y dignidad por encima del que habitualmente se encuentra). La duda aquí la pondrá el rousseauiano marqués de Sade. La piedad es lo que restablece la igualdad inicial de la naturaleza, el reconocerme en otros (y otros en mí con lo que esta es la base de la igualdad), pero ¿qué si la naturaleza es desigual? Entonces la piedad es un *artificio* que desvirtúa a la naturaleza y como artificio, siguiendo a Rousseau, ha de ser combatido.

entender que esta introspección, este acudir a la voz interior de la naturaleza, es más que el conocimiento del yo, es, sobre todo, desenmarañar el yo verdadero del yo falso¹², dar con la autenticidad del individuo que siendo verdadera, atenta a la naturaleza, profundizando en la particularidad de cada quien, ahondará, al tiempo, los vínculos que reúnen a la humanidad. Ya no es la benevolencia el seguro de los sentimientos, sino el que llegamos a ellos por nuestra autoinvocación. La naturaleza de este modo se internaliza y las reglas ya no son externas, sino internas (y no formales sino vividas). Richardson lo tenía muy claro: no cabía pensar en la tragedia del caballero Des Grieux porque los sentimientos nunca eran desbocados. Rousseau le acepta, pero sin olvidar el problema planteado por Prevost: los sentimientos no son desbocados, los sentimientos *naturales* siempre son un mundo de cordura, benevolencia y amor, son la naturaleza en acción. Como enseña en *La nueva Eloisa* y como le enseñan a Emilio, oyendo a la naturaleza nunca podemos equivocarnos.

12. De la autonomía sentimental que se aunaba con la autenticidad a la autenticidad pura de Rousseau

Existe aquí una diferencia que deseo señalar. La línea Shaftesbury-Hutcheson acentúa el carácter social de los sentimientos; la benevolencia, al cabo, entra en un *baremo* dentro de un mundo socializado. Por el contrario Rousseau acude a una perspectiva más individual que intenta buscar la voz de la naturaleza en una naturaleza interior¹³. Aquí el sencillo mundo de Hutcheson ha variado sensiblemente. Son los sentimientos los que juzgan lo bueno, pero no porque remitan a un sentido moral que se hace social, sino porque, en su simplicidad, ha de ser el corazón el primero que declare sobre lo bueno y acorde a la naturaleza. *Pamela* siempre remite a un público al cual, mediante las lágrimas, hace partícipe de unos sentimientos que o los ha tenido iguales o los puede tener, es un público que se mete en la piel de Pamela (y este «meterse en la piel» es obviamente una metáfora); por el contrario en *La nueva Eloisa* la tragedia se resuelve mediante la invocación de una naturaleza que da los verdaderos —y no metafóricos— sentimientos (no los que hemos tenido o podemos tener, sino los que debemos *sentir dentro de nuestra piel* si queremos ser humanos). Se podría decir que *Pamela* da una respuesta a Locke, le humaniza. Rousseau, por el contrario, pone el juego en otro lado; la naturaleza común a la que el sentimiento nos allega no es el discurso social contingente en el que las aventuras de Pamela (tanto como la benevolencia hutchesoniana) nos introducen, sino el verdadero discurso que la naturaleza habla.

Lo que las novelas de Richardson plantean es que el individuo vive en un mundo que con su esfuerzo puede ser armónico; por el contrario Rousseau supone que en

¹² J.J. Rousseau, *Las ensoñaciones...*, cit., p. 50.

¹³ Bajo la convicción de que «vanas argumentaciones no destruirán jamás la conveniencia que percibo entre mi naturaleza inmortal y la constitución de este mundo y el orden físico que en él veo reinar» [*Las ensoñaciones...*, cit., p. 57].

mi está el mundo armónico y que como está en mi, está en *todos*. Richardson y Rousseau no creen en el ciudadano como individuo que acuerda en reglas de constitución del mundo y entra en sociedad porque no tiene más remedio, sino que cada quien expresa lo que hay de humano en él precisamente siendo ciudadano. No hay un hiato entre la vida del ciudadano y la persecución de un significado a la propia vida, no hay un corte entre la identidad social e individual. En buena medida la bondad es identificada a la libertad, al individuo autónomo que recobra a los demás precisamente porque es autónomo. Pero mientras para Richardson nuestros sentimientos morales eran importantes, pero sólo en combinación con un sentido del orden providencial, con una benevolencia que se instituía en el bien público, en Rousseau la voz interior de la naturaleza hace que mis sentimientos definan lo que es bueno.

Si la naturaleza es richardsoniana siempre cabe pensar, con Hume, que el sentimiento se guía por el propio placer y no por ningún respecto de benevolencia universal. Si la naturaleza es mundo, mundo capaz de revivirlo desde la interiorización en nuestra conciencia, ¿qué ocurriría si sospecháramos, con Kant, de la dificultad de salir de ese solipsismo, además del peligro de que tal solipsismo pudiera imponerse a los demás anulando la autonomía irrenunciable de cada individuo? Con algunas respuestas debiera continuarse esto, pero ello debería ser objeto de otro estudio; aun así, quisiera dar un pequeño esbozo de como debiera seguir este cuento siquiera en lo que respecta a la dirección que el sentido moral y la benevolencia siguieron por otro camino, el de la literatura rococó.

13. La literatura rococó

Dice Taylor¹⁴ que la modernidad es la confluencia de tres líneas: el Deísmo, la razón desgajada liberal de corte autónomo y la línea romántica de la búsqueda de la autenticidad personal. Tengo para mí que estas tres líneas son reducibles a las dos últimas que no dejan de ser dos lecturas de la teología deista. Con respecto a la autonomía, la teología ayuda a dar un propósito a la vida algo más allá del mero arreglárselas (es el progreso o la mano invisible, es el mundo coordinado o la naturaleza cognoscible); en relación a la segunda lectura, la teología deista presta su armonía y permite leer la naturaleza como parte del hombre (naturaleza que o bien es interna o bien se despliega en la historia o en el mismo aparecer del concepto). Pues bien, sin el auxilio de esa teología deista es natural que la novela sentimental traiga de la mano a la literatura rococó que sin renunciar a la proliferación de lágrimas y gritos desesperados de amor, aporta cambios sustanciales¹⁵. Para empezar la línea que

¹⁴ Cfr. Ch. Taylor, *Fuentes del yo*, cit., pp. 517-8.

¹⁵ Este «traer de la mano» es metáfora. Tradicionalmente estas dos ramas de la literatura no han dialogado. No hay estudioso dedicado al Rococó que preste atención serena a la literatura sentimental ni viceversa. Pero no deja de ser curioso que no sólo prácticamente coincidan en el tiempo, sino que la

podría ir de Richardson a Rousseau toma el sentimiento porque es tomar la naturaleza humana y dar con la realidad; en el sentimiento es donde encontramos lo más propio de los hombres y donde la educación es más sencilla porque saltando las palabras y los fríos razonamientos llegamos a lo que el justo corazón siempre hace evidente. Por contra, el sentimiento de la literatura rococó es simplemente el saber de qué tratan algunos discursos e historias, es, sobre todo, una *pluma afectada*, una pluma sensible para con el desarrollo de las vidas plagadas de incoherencias y desenlaces fatales donde el azar tiene mucho que decir junto al trabajo unas veces inútil, otras exitoso, por domeñarlo.

La literatura rococó reconoce la fuerza disgregadora de los sentimientos y afecciones al tiempo que el contingente modo en que se pueden aunar e incorporar en el desarrollo social. Los protagonistas aquí, suelen caer en el atomismo disgregador, pero no lo hacen por egoísmo ni por interés, sino por el sentimiento que a todos acude —de manera universal, de manera natural— y que todos han de entender. Cuando Laelos muestra a sus héroes traicionándose, no es el sentimiento moral de Hutcheson el que se lamenta por no haber podido dar un vínculo común, sino que la traición expresa por un lado la inevitable fuerza de los sentimientos al tiempo que con el conflicto se cobra cierta personalidad por parte de los personajes. No es que se llore por la inevitabilidad de la traición y se desee buscar un punto donde apoyar la buena moralidad o la justicia o la perfecta comprensión del hombre —esto es Prevost—, es que la traición es inherente a la naturaleza del hombre (es inherente al modo en como configura su identidad social e individual) que, con ella, cobra carta de naturaleza moderna. En la literatura rococó, las pasiones, sobre todo el amor, esclavizan y —*por vez primera*— obligan a cosas que al principio de la novela el mismo personaje no deseaba; y frente a la queja de Prevost, esto se ve como algo natural e inevitable en torno a lo que se configura el personaje: el hombre se hace en su actividad y no es un proyecto de vida del que se derivan sus actuaciones.

Pero, con todo, la impugnation de Prevost sigue en pie: una vida dada a las pasiones no es libre y no porque estas sean malas, sino porque no se pueden coordinar ni hacer razonables y se anulan unas con otras: ¿cómo podemos entendernos? En buena medida Rococó y sentimentalismo son un doble esfuerzo para conseguir el mismo objetivo: una identidad que se establece en torno a deseos y sentimientos compartidos. El hombre rococó se diversifica y pierde el yo unificador que el sentimiento ofrece, explota mientras que el sentimental es capaz de exponerse y exponer un mundo. Para el Rococó el amor es sobre todo un juego. Los sentimientos son nobles, pero tal nobleza la cobran *sólo* por pertenecer al individuo y llevar su vida

Ilustración leyó tanto una como otra. Al menos antes de dejarse seducir por la moda sentimental (que fue una moda y como tal moda algo impuesto por el carácter rococó) se leían con todo el corazón las obras de Crebillon y con gran complacencia se asistía a las comedias de Marivaux. No es este lugar para dar cuenta de ello, pero mucho de una literatura hay en la otra (como no podía ser menos: prácticamente son coetáneas).

(sin decir si hay virtud ni justicia en ello, ni si el camino que llevan a andar es seguro o conflictivo). El seductor, así, seduce con su sentimiento sin protegerse de caer en redes que teje sin darse ni cuenta tal y como sucede en *Las relaciones peligrosas*. En esta obra, Laclos no nos incita a pensar en la auténtica naturaleza humana desde la que podamos dar a la muerte del libertino categoría de justo castigo o a la caída en el vicio de la Tourvel califique de injusta victoria del engaño; lo único interesante aquí es que los personajes se configuran a nuestros ojos entre engaños, medias verdades y comportamientos virtuosos y honestos.

Existe cierta diferencia entre *La nueva Eloisa* donde el sentimiento es el examen introspectivo que descubre el último punto, el más propio del ser humano, y *Las relaciones peligrosas* donde las cartas son la exposición de ese sentimiento actuando en un mundo no muy sentimental. No hay posibilidad en esta última de decir «es esto lo que hace a un hombre hombre», «es aquí donde aparecen sus vínculos de unión con otros hombres, ahí donde todos podemos acordar»; por el contrario, los sentimientos son únicamente el lugar donde se dialoga (donde hay palabra). ¿Qué mínimos defendemos? ¿Quiénes pueden hablar? ¿Bajo qué condiciones? En Laclos, en Marivaux, todos pueden hablar, amigos y enemigos. La razón es simple: no se habla *para* decir la verdad o *para* dar las normas de la auténtica naturaleza humana, por el contrario, aquí la identidad, sea social o individual, se configura en el hablar y diciendo lo que se diga. Quizá debiéramos acudir aquí al paradigma de las comedias de Marivaux donde el salvaje, el bruto, siempre es el otro que introduce su discurso en el discurso culto que no entiende; al final, todos terminan aprendiendo, pero no es una enseñanza que remita a una norma universal inapelable: El discurso de Arlequín finaliza tan lejano al de sus señores como el de estos le resulta distante a él, pero, sin razón unificadora ni dialéctica integradora, con su puesta en escena algo ha cambiado —algo ha pasado—. En buena medida esto es también la *Justine* de Sade, novela tan sentimental como rococó. Esta obra es simplemente el tender los hilos en los que se ha de recoger el personaje; no se aprende nada pues Justine sigue virtuosa y por virtuosa al final la mata un rayo, los malvados tampoco aprenden nada de las protestas de Justine, pero entre unos y otros tenemos el proceso moderno de configuración del individuo. Y eso es, en definitiva, lo que la literatura rococó propone.

Por extraño que parezca en la literatura rococó triunfa el amor. Un amor ciertamente más próximo a nosotros, un amor que implica renunciaciones, incoherencias y engaños, pero también dignidades momentáneas, puntuales actos de heroicidad y honestidad y virtud permanente. El amor rococó no es ni polifonía, ni sinfonía, simplemente multitud de voces que rara vez casan; por eso primero habla una y luego otra sin más motivo que en el texto primero se cuenta una y luego otra. El cambio de juego es significativo porque es la apuesta por el diálogo y no por la verdad que en él se diga. El proyecto de identidad como veremos ha de variar también sustancialmente. Laclos proporciona el cuento. Como no hay final, no hay

protección y cabe la pérdida (la de Valmont); como no hay principios cabe también la caída (la de la Tourvel); pero lo interesante es precisamente que quepan tales contingencias: en la literatura rococó toda pérdida, sin ser una ganancia, es la construcción de una vida¹⁶.

Julio Seoane Pinilla
Universidad de Alcalá

¹⁶ Existe una diferencia reveladora en el modo de tratar el vicio tanto en una novela como en otra. El vicio que es representado prototípicamente por el libertino. El primer libertino rococó, el que aparece en las obras de Crebillon, es libertino por mor de intelectual, es el escéptico que duda de la fundamentación y de las convenciones morales y que no cree en la virtud. Lovelace, el prototipo de libertino de las novelas sentimentales, es un libertino que a esto añade que en algunos individuos privilegiados —sea Clarissa— sí existe la virtud aunque ha de luchar afanosamente en el mundo (y esto es el nudo de la novela sentimental); para Lovelace el libertinaje es una cuestión de pasiones que pueden ser encauzadas aunque con mucha dificultad. Los sentimientos son energía dominable que da vida, por eso Lovelace, aun libertino, no tiene vicios, duerme poco, es prudente, amable, inteligente, pero no virtuoso como Clarissa porque todas sus virtudes no son por benevolencia natural sino por conveniencia social y a su base está el amor propio y el propio interés. Lovelace sigue las pasiones, las predica a lo Mandeville: para ser un hombre moderno es preciso dejarse llevar por las pasiones, de ellas surgirá el acuerdo como sucede en un panal. Clarissa muestra que esta moral es un monstruo tan incomprensible como Lovelace, y el hecho es que sin más razones que su propia vida en el mundo, acordamos con ella acerca de la inmoralidad de la conducta de Lovelace. En *Las relaciones* se da un paso más. Se acepta a Clarissa, se acepta también a Lovelace, pero la reglamentación se introduce en un juego, en un cálculo interesado que no está dominado por los intereses sino que adquiere vida propia, se mezcla con el azar y es capaz de hundir a sus valedores (sin ser tan trágica, esta es también la postura de Marivaux). Es cierto que también se tiene la necesidad de una legalidad que distinga netamente vicio de virtud. Pero tal legalidad es un juego, unas reglas optadas, asumidas (no viciosas a lo Lovelace o Crebillon, sino que, puestas por nuestro interés, se desgajan y autonomizan de éste y marcan intereses que llevan a interpretaciones del mundo lejanas al propio interés inicial). Dígase que el juego autoriza guiños y señas, y que el flujo de información completa entre Valmont y Merteuil nunca es tal aunque pretende ser lo más cercano a la comunidad transparente de comunicación. Lo interesante aquí es que el Rococó ni es conformismo ni un dejar hacer a los instintos, sino un modo de vida que enmarca un orden —aunque un orden rococó—: es un modo de vida más que una ética. Una moral. Y esta moral es sobre todo la comunicación continua, no transparente entre Valmont, Merteuil y Tourvel, con unas normas optadas por propia convención, pero no dependientes del propio interés: el enamoramiento del libertino muestra esto a las claras y pone sobre el tapete lo natural que es la contradicción en el mundo.