

JESÚS TORRECILLA

GUERRAS LITERARIAS DEL XVIII ESPAÑOL.
LA MODERNIDAD COMO INVASIÓN



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	9
II. HEGEMONÍA Y MODERNIDAD	15
III. ESTRATEGIAS DE AGRESIÓN: AFRANCESADOS Y BÁRBAROS	47
IV. LA PATRIA EN PELIGRO	73
V. LO POPULAR COMO ÚLTIMO REDUCTO	101
VI. EL ORIENTE INTERIOR	127
VII. CONCLUSIONES	155
BIBLIOGRAFÍA.....	163

I. INTRODUCCIÓN

«El drama es malo; pero no se silbó. ¡Pues no faltaba otra cosa sino que se metieran los españoles a silbar lo que los franceses han aplaudido la primavera pasada en París! ¡Se guardarán muy bien de silbar sino cuando se les mande...!»

MARIANO JOSÉ DE LARRA [I, 22]

EL CONCEPTO DE MODERNIDAD SE HA VENIDO utilizando durante siglos como un criterio clave de valoración estética, por lo que esclarecer las bases sobre las que se sustenta debería constituir un objetivo primordial de los estudios literarios. Es importante constatar que lo que denominamos moderno no acontece de manera natural o espontánea, como el movimiento de los planetas o el cambio de las estaciones, sino que se impone desde un centro específico y obedece a intereses particulares. El significado cambiante del término responde a la dinámica de las relaciones sociales e implica una manifestación de fuerza. No posee, por tanto, un carácter meramente temporal, sino también espacial: lo que se considera moderno en un determinado momento histórico se identifica con la época en que se produce, pero también con el país o la colectividad que, por su condición hegemónica, lo definen y lo irradian. En las páginas que siguen analizaré específicamente las consecuencias que produce en la literatura española del XVIII la conciencia de pertenecer a una sociedad en la que la idea de lo moderno, por asociarse con Francia, se percibe como una amenaza y como un problema. Los autores españoles de ese siglo, sobre todo los de la segunda mitad, tienden a imitar las corrientes francesas de moda, es cierto, pero también se resisten a su influencia e intentan contrarrestarla por diversos medios. Entre la imitación incondicional de las modas extranjeras (por juzgarlas superiores) y su completo rechazo (por pensar que ponen en peligro la identidad nacional), la mayoría de los autores españoles encuentra una vía intermedia que les posibilita una indudable autonomía creadora y que, de hecho, puede juzgarse representativa de una parte importante de la literatura de la época.

Aunque mi análisis se centrará en el XVIII, la manifestación del conflicto no se circunscribe en modo alguno a ese siglo. En los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, por recurrir a un testimonio que considero particularmente

lúcido, reflexiona Juan Valera sobre el Naturalismo que dominaba entonces la escena literaria europea y realiza sobre ese movimiento, y sobre las modas en general, algunas amargas y resignadas observaciones. Pardo Bazán había tratado el arte novelístico de Valera con cierta condescendencia en *La cuestión palpitante*, por lo que el texto del autor andaluz respira despecho desde las primeras páginas. No es casual que comience los *Apuntes* afirmando haber leído el libro de doña Emilia en traducción francesa, como si se propusiera denunciar así, con un leve toque de ironía (muy en la línea de lo que suele ser su estilo), la procedencia extranjera de las ideas que en él se defienden. Valera observa que, desde hace dos siglos, los modelos literarios de prestigio llegan a la Península procedentes de París, por lo que los escritores españoles que no quieren pasar por ignorantes o retrógrados se sienten en la imperiosa necesidad de seguirlos. Así, prosigue, fueron seudoclásicos a lo Boileau hasta bien entrada la tercera década del siglo XIX, del mismo modo que luego serían «románticos a lo Víctor Hugo, y así tenemos que ser ahora 'naturalistas' a lo Zola» [II, 625]. Todo autor español se halla por tanto en la forzada disyuntiva «de escribir fuera de moda, o de ser un arrendajo de los autores extranjeros, aceptando teorías, métodos y estilos exóticos, por extravagantes que sean» [II, 624]. Valera tal vez no sea del todo justo cuando denuncia el carácter subsidiario y servil de cierta literatura española moderna (precisamente de aquella de la que Pardo Bazán le había excluido), ya que la imitación acarrea por lo general una actitud mucho más compleja y contradictoria, pero sus palabras no dejan por ello de reflejar una realidad que otros muchos escritores, anteriores y posteriores a él, han experimentado como un íntimo conflicto de difícil solución.

Antes de proseguir, considero necesario recordar que el concepto de lo moderno posee una referencialidad equívoca, ya que cuando hablamos de la modernidad en un nivel técnico y científico, el término posee una serie de connotaciones que no están presentes cuando lo empleamos en un sentido artístico y literario. El primero implica el convencimiento de que el ser humano, mediante el uso de la razón y el perfeccionamiento de sus medios de observación, puede mejorar el entendimiento y dominio de la naturaleza (incluyendo la suya propia) y ser así más eficaz en la solución de los problemas prácticos que se le plantean. En esa seguridad se fundamenta la interpretación de la historia como un avance progresivo, como un movimiento continuo y ascendente. Los ilustrados del XVIII, con un optimismo desmesurado, pensaban que la aplicación generalizada del método científico a todas las áreas del conocimiento ocasionaría la formación de sociedades sabiamente organizadas, en las que el ser humano podría superar las lacras que le habían atormentado a lo largo de la historia y sentirse equilibrado y feliz. La escritura de utopías responde a esa actitud entusiasta que cambiará con el tiempo de manera radical la realidad europea, aunque también es cierto que no de manera tan amable como preveían sus abanderados. Pero por eso mismo, por su indudable éxito, la historia se ha encargado de probar sus limitaciones. Ahora sabemos que la noción de progreso no implica una colaboración desinteresada de todos los seres humanos en un proyecto solidario y común, sino algo mucho más oscuro y brutal. La división entre sociedades modernas y atrasadas acarrea en última instancia una división entre sociedades fuertes y débiles, entre sociedades que dominan y sociedades que son dominadas. La consecuencia del progreso, o su causa, no es la felicidad generalizada del ser humano, sino el afán de poder, el

sometimiento de unos grupos por otros. Sólo así se explica el prestigio que posee la idea de modernidad, porque se asocia, no con el criterio ambiguo de felicidad, difícil de definir y mucho más difícil de demostrar, sino con el ejercicio del poder, un poder que se prueba en la práctica y cuyas consecuencias alcanzan a todos los distintos niveles de la actividad social.

En este contexto hay que comprender el concepto de modernidad cultural. Concretamente, en el plano de la literatura, que es el que nos ocupa, las modas que se imponen en un momento histórico determinado (lo que se denomina moderno) no significan necesariamente una mejora sobre la tradición anterior, sino que responden al ejercicio de una hegemonía. Sólo los países fuertes (o avanzados, ya que entre ambos conceptos se establece una estrecha relación), tienen la capacidad para imponer una cierta idea de modernidad en el plano impreciso de los comportamientos sociales y de las tendencias artísticas. Cuando ciertos críticos hablan del «espíritu de una época» parecerían a veces implicar la existencia de una realidad que sucede con naturalidad, como la salida del sol o la llegada de la primavera, pero lo que se entiende como modernidad literaria no se produce en absoluto de manera espontánea. Tampoco es un proyecto que se desarrolle colectivamente a lo largo de los años y en el que todas las sociedades (al menos, en este caso, las sociedades europeas) unan fuerzas con vistas a un objetivo común. Porque en el plano cultural, al igual que en el militar y político, Europa no ha sido a lo largo de la historia una colectividad solidaria de países que se relacionan amable y desinteresadamente, sino un espacio conflictivo en el que se producen guerras y ocupaciones, estrategias de ataque y de defensa, alianzas, héroes y traidores. Un espacio en el que existen dominantes y dominados, sociedades hegemónicas y periféricas, países que imponen las modas y países que, de un modo u otro, frecuentemente con amargura y resentimiento, tienen que adaptarse a una situación que consideran un problema. La modernidad cultural y literaria implica la imposición por parte de ciertos grupos de una forma de pensar, de una sensibilidad y de una estética que, por más que se presente como universalmente válida, se asocia con un proceso de sometimiento y, por tanto, no se lleva a cabo sin provocar resistencias.

La literatura española del XVIII no puede entenderse satisfactoriamente sin tener en cuenta la persistente influencia ejercida a lo largo del siglo en toda Europa por parte de Francia. En las últimas décadas ha aparecido una amplia corriente crítica que intenta explicar la Ilustración peninsular como parte de un movimiento pan-europeo que afecta a todos los países del continente por igual y en el que todos colaboran en la medida de sus posibilidades. La forma en que ese movimiento se produce se supone definida de antemano y lo único que se pretende probar es que las características generales se dan también en España. Las diferencias serían, en todo caso, cuantitativas, de grado, aceptándose, eso sí, que en España hubo menos ilustrados que en Francia, o que la Ilustración fue aquí menos extrema y radical que en el país vecino. Esta línea de pensamiento se aplica igualmente al resto de las manifestaciones socio-culturales del siglo: si en Francia existió una dinámica cultural y literaria determinada, esa misma dinámica (y en los mismos términos) debió existir también en España. Porque se trata, en definitiva, según esta interpretación, del espíritu de la época, de tendencias comunes que afloran simultáneamente en todas las literaturas, como semillas que hubieran estado esperando el momento propicio para emerger a la superficie.

Se pretende obviar con ello la evidencia de que cualquier movimiento literario necesita definirse e irradiarse desde un centro concreto y, tanto en su forma inicial como en sus posteriores manifestaciones, sólo puede explicarse como respuesta a los problemas de su entorno. Si estudiamos la literatura española utilizando los parámetros franceses (o, como se pretende, «europeos») estaremos aceptando una definición del XVIII que ha sido pensada para otra sociedad y que no necesariamente responde a la realidad que nos interesa explicar. Porque no existe una sola definición del XVIII, absoluta e incuestionable, sino diferentes interpretaciones de un proceso que, por percibirse desde distintos ángulos, posee una dimensión proteica. Cada país experimenta la realidad del siglo de una manera singular, filtrándola a través de una perspectiva acorde con sus circunstancias históricas. El XVIII español hay que entenderlo en sus propios términos, dentro de su contexto singular, en el marco de una problemática que es específicamente suya y que determina una serie de respuestas únicas y originales. No se trata de aplicar conceptos preexistentes y escrutar hasta qué punto poseen validez en España, sino, procediendo en sentido contrario, de analizar la evidencia textual española y, sobre esa base, elaborar conceptos y teorías que sirvan para explicar su dinámica. Si aceptamos esta premisa, deberemos convenir en que el problema esencial de la época no es temporal sino espacial: la literatura española del XVIII no se caracteriza principalmente por el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo, sino, antes que nada, por las tensiones que origina la asociación de lo nuevo con Francia.

Anteriormente, en la primera mitad del XVII, cuando España detentaba el poder hegemónico en Europa, Lope de Vega había podido avalar con su fama la singularidad de la Comedia Nueva (el adjetivo no es casual), permitiéndose peculiaridades que eran interpretadas por sus seguidores como ajustadas a los nuevos tiempos y, por tanto, buenas y necesarias. Pero en las primeras décadas del XVIII, con el país sumido en una profunda crisis y relegado a una posición secundaria en Europa, la literatura barroca se prolonga en producciones carentes de genio y las propuestas de una renovación (sin lugar a dudas necesaria) comienzan significativamente a asociarse con la nación al otro lado de los Pirineos. Parece como si los españoles del XVIII, a diferencia de Lope y sus seguidores, sólo pudieran elaborar una idea de lo moderno esencialmente subsidiaria, dependiente de Francia, por más que lo intentaran disimular asociando el neoclasicismo con la antigüedad greco-latina, como querían los franceses, o afirmando su índole universalista y atemporal. Pero estudios recientes (aunque Lessing y otros críticos de la época ya lo denunciaron) se han encargado de probar que el neoclasicismo propugna una estética diferente de la clásica, que plantea cuestiones y responde a expectativas relacionadas con la sociedad francesa que lo vio nacer y que sólo en ella encuentran sentido.

Esta estética será la que deje notar su influencia en la España de la primera mitad del XVIII, si bien habrá que esperar a la publicación de la *Poética* de Luzán (o, más específicamente, a la aparición del prólogo de Nassarre a las comedias de Cervantes), para que se cuestione seriamente la autoridad de los grandes autores barrocos del siglo anterior y se presente el neoclasicismo francés como una alternativa viable. A partir de ese momento, los escritores españoles se dividirán en dos bandos que defienden con todas las armas a su alcance dos posturas estéticas enfrentadas: la gran tradición española del XVII, ampliamente desprestigiada en