

Artificio, afecto y equilibrio clásico: ubicación estética de la obra de José Cadalso

por Eva M. Kahiluoto Rudat (Rutgers University)

La interpretación de la obra de José Cadalso ha suscitado numerosas polémicas, tan conocidas que no requieren repetición en este lugar. El contraste neoclásico-romántico ha causado problemas cuya solución sólo es posible si se abandona este contraste y se observa la obra de Cadalso según las actitudes estéticas que guían su modo de escribir y las concepciones referentes a la función y el valor de la poesía y la apreciación del arte en general en su época.

Cuando se intenta formular la ubicación estética de los escritos de Cadalso dentro del panorama cultural europeo, es preciso, en primer lugar, establecer las premisas que permitirán lograr una visión global de su creación literaria. Como punto de partida conviene fijar la actitud ante la literatura y el arte tanto del artista creador como del lector crítico, y poner de relieve, sobre todo, que se trata del momento histórico en que se inicia el cambio fundamental de la retórica a la estética. Es decir, se pasa de una hermenéutica que se basa en la reglamentación de la preceptiva retórica y poética a la concepción moderna basada en la comprensión del arte desde una perspectiva estética. O sea, para aplicar

los términos utilizados por M.H. Abrams en una ponencia reciente en Cornell University: se da el paso de un modelo de construcción a un modelo de contemplación en la apreciación del arte ¹.

Este cambio, sin embargo, no supone una ruptura absoluta entre los antiguos moldes y la actitud nueva, sino que más bien los dos principios en la apreciación de la literatura y del arte confluyen. Es decir, no se abandona totalmente el propósito de lograr un deseado efecto en el receptor — convencer al público — que caracteriza a la retórica. Tampoco se elimina la concepción del quehacer poético como construcción con materiales de la tradición literaria y se mantiene la reglamentación preceptiva que también sirve el mismo propósito de lograr un efecto determinado. Pero por otra parte se añade el elemento de sensibilidad que la pura contemplación estética del objeto de arte conlleva. El arte sigue siendo en gran parte mimético - representativa en el sentido de composición con materiales existentes: el artista crea nuevas relaciones y asombra con el talento de escribir bien. El arte sigue siendo imitación de objetos e imitación de las acciones y pasiones del hombre. La actitud mimética consiste en proyectar estas pasiones con miras al efecto en el receptor, así como un pintor trata de trasladar al lienzo la expresión de su modelo al retratarlo.

Para la comprensión de la obra de Cadalso es preciso observar que el enfoque estético que lleva hacia una mayor sensibilidad artística y crítica, no excluye los elementos clasicistas. El cambio hacia la apreciación estética del arte surge como consecuencia de la filosofía de Locke que permite la aceptación de la capacidad sensitiva como parte de la actividad mental superior del hombre al lado del entendimiento y de la voluntad. Los efectos de esta filosofía se manifiestan de manera distinta en sus dos ramificaciones que merecen mención porque ambas afectan el modo de escribir de Cadalso.

En Inglaterra se introduce la postura ético-estética ini-

ciada por Shaftesbury². Se trata de una estética de sensibilidad que incluye el aspecto moral — la antigua combinación griega de lo bello y lo bueno — y un concepto de sentido común, nociones que los clasicistas ingleses aprueban y que resultan ser muy influyentes también en la base del clasicismo francés. Las coincidencias ético-estéticas se deben ciertamente al sustrato de principios clasicistas que requieren, no sólo armonía, proporción y equilibrio de formas artísticas, sino también equilibrio moral que se manifiesta en la concepción de Descartes expresada en su *Tratado de pasiones* (*Les Passions de l'âme*), según el cual las pasiones y las emociones del hombre deben ser sometidas al entendimiento y a la voluntad³, principios que el clasicismo francés adapta al arte. Uno de los resultados de esta actitud ético-estética es la creación del modelo humano de perfección: del *bon-nête homme* francés o del « hombre de bien » español — el discreto de Gracián —. Cabe recordar en este contexto la hombría de bien de Cadalso tan subrayada en *Cartas marruecas*, que puede ser tanto de origen francés como inglés, o sea tanto cartesiana como producto de una estética de sensibilidad según Shaftesbury⁴. Es curioso observar que Baltasar Gracián, el iniciador hispano de la actitud estética a través de la noción del gusto, ofrece el concepto de « discreto » que incluye, tanto la noción ética del « hombre de bien », como la estética del individuo capaz del disfrute artístico desinteresado⁵.

En Francia, por otra parte, se da un sensualismo extremo por intermedio de Condillac (en su *Traité de sensations*, 1754), para quien toda actividad mental se somete a los sentidos. El resultado de esta postura extrema es una ruptura de la rigidez sistemática cartesiana y el énfasis en lo sensorial que en el arte se manifiesta, no sólo en el modo rococó, de lo cual ciertas poesías de Cadalso sirven de ejemplo, sino también en la inquietud del hombre que se puede observar en *Noches lúgubres*. Una muestra elocuente de

como la literatura del siglo dieciocho es producto de varias corrientes confluyentes es el hecho de que en obras de los seguidores dieciochescos de Descartes a la actitud cartesiana se unen elementos sensualistas, mientras que el sustrato clasicista se mantiene⁶. Esta coexistencia se da también en la obra de Cadalso como se mostrará más adelante.

La incapacidad de concebir el cambio de sensibilidad en el siglo dieciocho hispano dentro de la estética neoclásica se debe al hecho de que se suele identificar lo neoclásico únicamente con el preceptivismo retórico y poético y aplicar a toda la literatura clasicista la etiqueta de « racional » sin considerar tanto la capacidad creadora como la expresión de sensibilidad dentro de los moldes de un arte mimético-representativa. Esta combinación de actitudes, no obstante, se explica si se tiene en cuenta la coexistencia de retórica, poética y estética y, en consecuencia, de las concepciones del quehacer artístico que estos conceptos implican.

Otros problemas surgen de las discrepancias en el uso del término « neoclasicismo » que requieren aclaración. Creo que está claro que la denominación « neoclasicismo » para designar el siglo dieciocho como un período histórico en el sentido global ideológico-filosófico-cultural ya queda descartada. — Aunque no es este el lugar de ponderar cual sería la mejor alternativa, creo que hablar del siglo de la Ilustración sería más apropiado. — Conviene subrayar, sin embargo, que en el sentido estético tampoco es adecuado delimitar el uso del término exclusivamente a las décadas finales del siglo comienzos del próximo en que se da una nueva valoración de la antigüedad clásica. En vista de la posición tomada por Joaquín Arce en su reciente libro *La poesía del siglo ilustrado*⁷, me veo obligada a indicar el sentido en que propongo solucionar el problema creado por la limitación del término « neoclasicismo » a la época en que se da culminación del gusto neoclásico: entre 1770 y 1830 aproximadamente. Es preciso rescatar a autores como

Luzán y Cadalso de un limbo, no bien definido, entre un « posbarroco-rococó », « racionalismo clasicista »⁸ y « prerromanticismo »⁹ en que esta separación les deja ya que, en la clasificación de Arce no son neoclásicos. Es difícil cambiar el sentido en que se utiliza un término tan arraigado como está « lo neoclásico » y privar de esta etiqueta incluso al preceptista neoclásico por excelencia.

En primer lugar, creo que es conveniente establecer la distinción entre el clasicismo francés y los elementos clasicistas en la literatura española, sobre todo en cuanto a las diferencias de su función que, por ejemplo, Lázaro Carreter subraya¹⁰. Clasicismo francés es la escuela que surge en el siglo diecisiete con el propósito de elevar el valor de la cultura y con ello el prestigio del reino de Luis XIV, función cuya continuación la crítica francesa suele extender hasta la Revolución. En la literatura francesa sí conviene establecer la distinción entre el clasicismo y el neoclasicismo para destacar la revaloración de la antigüedad clásica en el período que sigue a la Revolución. Es difícil, en cambio, justificar esa misma distinción en la literatura española, pues no hay un clasicismo español en el sentido del francés. En cambio, importa mucho tener en cuenta la continuidad de elementos clasicistas, o neoclásicos, como los prefiero llamar, en sus variadas manifestaciones a partir del Renacimiento e incluir en esa continuidad el academicismo de comienzos del siglo dieciocho, cuya función es la depuración de la lengua y no la elevación del valor de la monarquía francesa, aunque sí existan ciertos rasgos de la influencia del clasicismo francés¹¹. Especialmente en cuanto a la primera mitad del siglo dieciocho es preciso definir las actitudes básicas que esta influencia representa.

Para evitar tanto inexactitudes como generalizaciones vagas prefiero, en el caso de la literatura española, prescindir de los *ismos*, ya que no se trata de escuelas bien definidas, y hablar más bien de elementos neoclásicos y, en algunos

casos, de autores neoclásicos. Al definir lo neoclásico como un sustrato de actitudes básicas se elimina la necesidad de utilizar conceptos no bien explicados como « racionalismo clasicista » para establecer la diferencia entre la acepción de « neoclasicismo » y las tendencias clasicistas anteriores al año 1770. Se trata, en fin, sólo de diferencias de grado y de variantes, no de cambios de actitudes estéticas fundamentales. La clasificación que Arce propone deja intactos todos los problemas relacionados con la periodización del siglo dieciocho español, incluso el término « prerromanticismo » que debería ya ser descartado. Me remito a la explicación detallada en mi artículo '*Lo prerromántico*'; *una variante neoclásica en la estética y literatura españolas*¹², en que se pone de relieve el equilibrio de razón y sentimiento en la estética neoclásica que hace superfluo el uso del término « prerromántico ».

Con aceptar el término neoclásico en su acepción de un sustrato general de actitudes básicas no hago sino clarificar posiciones anteriores con un criterio estético-filosófico. Conviene repetir los elementos fundamentales en que consiste lo neoclásico visto como postura estética general que predomina desde el Renacimiento hasta bien avanzado el siglo diecinueve a pesar de las múltiples variantes estilísticas o ideológicas, preferencias temáticas o formales que no cambian los principios estéticos fundamentales: 1) la actitud mimético-representativa; 2) el equilibrio ético-estético derivado de la antigua combinación griega de Belleza y Virtud y 3) la concepción del hecho poético que no se puede medir con el criterio romántico y posromántico del « misterio » poético sin el cual, supuestamente, no hay poesía. El escritor neoclásico concibe la poesía como « arte » en el sentido original de *artificio*. El poeta es un artífice, un hacedor. Tiene que adquirir habilidad en el uso del lenguaje y del metro para lograr lo que es la finalidad de la poesía: *conmover, deleitar e instruir*. Se crea con materiales de la tradición literaria, prefe-

riblemente de la antigüedad clásica que se concibe como modelo de toda perfección. Siguiendo en lo esencial el criterio presentado por P.W.Stone en *The Art of Poetry 1750-1820*¹³ se llega a formular que la poesía neoclásica es:

- 1) Imitación o representación pictórica no sólo de la naturaleza, sino también de las pasiones y de las emociones del hombre con la finalidad de *commover* al receptor (lector, público oyente, etc.). El resultado es una poesía descriptiva (Stone, p. 83).
- 2) Para lograr el efecto deseado en el receptor se utiliza lenguaje vivaz y expresivo. La función del material de la tradición literaria, la función de las metáforas y de los tropos depende de ese fin. Pues, de la calidad y fuerza de la expresión depende el grado de *deleite* que se produce. Las reglas son sólo un elemento accesorio ya que sirven para codificar los medios con que se espera lograr ese efecto. Con la misma finalidad se procura conseguir claridad de expresión. De ahí se desprende que la afectividad de la expresión neoclásica está dirigida hacia el receptor.
- 3) La función de *instruir* se entiende principalmente en el sentido de lograr la elevación moral de la persona o la elevación estético-ética de la cultura de una sociedad. Con este propósito se relaciona la exigencia de orden, armonía, proporción y equilibrio no sólo en lo estético sino también en el sentido ético de dominar los sentimientos excesivos por medio del entendimiento y de la voluntad. No se trata tanto de una finalidad pedante o utilitaria de la poesía.

Asentadas estas premisas se formulará la ubicación estética de la obra de Cadalso dentro de las categorías enunciadas de artificio, afecto y equilibrio clásico.

Artificio

Para salir del enfoque tradicional de ver la obra literaria como producto acabado se observará más bien el proceso creador del cual esa obra es resultado. Para ese fin conviene utilizar la noción de escritura de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*¹⁴ y, más específicamente, obser-

var cómo se manifiesta la escritura como *artificio* dentro de lo que él llama la *escritura clásica*.

Con el fin de precisar la función del artificio en la obra de Cadalso conviene partir de la definición que da Barthes para establecer las características distintivas de la escritura clásica frente a la moderna. En primer lugar la distinción entre prosa y poesía no se basa en una diferencia de esencia, sino sólo de adorno. La poesía, por tanto, sólo resulta ser « una variación ornamental de la prosa, el fruto de un *arte* » (Barthes, p. 47), o sea, de un *artificio* o de una técnica. El lector de la poesía de Cadalso se da cuenta de que su lenguaje no es « diferente », ni es « producto de una sensibilidad particular » (p. 47). Cadalso, igual que cualquier autor neoclásico, emplea elementos convencionales con el propósito de lograr « aceptabilidad social » (p. 47). Es decir, Cadalso escoge elementos generalmente conocidos, o sea lugares comunes, de la antigüedad clásica o de la tradición literaria española — preferentemente del Renacimiento — para crear un « vínculo » (Barthes, p. 49) con el sentimiento personal que quiere expresar. Ese vínculo le permite lograr el efecto deseado en el receptor. Se trata, pues, de lo que Barthes llama lenguaje relacional (p. 49), cuyo uso por Cadalso se puede ilustrar con cualquier poema suyo, escogido al azar. Como ejemplo servirán unos fragmentos del poema que aparece en la edición de Cueto de *Poetas líricos del siglo XVIII* bajo título *Declara el autor su amor a Filis*¹⁵, que comienza, « No canto de Numancia y de Sargunto / el alto nombre o la envidiable gloria, / Que ninguna nación tiene en su historia », y que sigue con una larga lista de referencias a la literatura histórica. Cadalso, sin embargo, no pretende cantar hechos heroicos. La relación que establece es una relación de contraste cuando dice:

Mi lira canta la ternura sola;
Apolo me la dio, Venus templóla,
y aun ella preludió mi dulce acento,
que al céfiro paraba por el viento.

Además de la procedencia estética de la antigüedad: Apolo y Venus, Cadalso relaciona la ternura de su canción con Garcilaso al utilizar lugares comunes del poeta renacentista:

A las aves sacaba de sus nidos,
Al hombre enajenaba sus sentidos;
A sus sonoras voces
Se amansaban los brutos más feroces,
Y las mismas deidades elevadas
Quedaban con sus ecos encantadas.

Por tener toda esa fuente de inspiración no tiene que evocar a las musas cuando sigue:

Divinas nueve hermanas
No os pido aquellas fuerzas soberanas
Con que Homero cantó del griego armado
Y del cielo en dos bandos separado,
Las iras y el rencor. Musas, no os pido
El númen escogido
Con que cantó Virgilio al pío Enéas,
Por entre incendios y horrorosas teas.

En vez de directamente expresar sus sentimientos con un vocabulario nuevo y personal Cadalso establece la relación con la tradición literaria y sólo después de hacerlo se refiere a sus propios sentimientos, pero aun así con una referencia a su técnica, al metro:

Mi pluma, que al amor he dedicado;
Porque en metro mezclado
De gusto y de tristeza
Celebro de mi Filis la belleza,
Y temiendo del hado sus vaivenes,
Canto su amor y lloro sus desdenes.

En un texto clásico, según Barthes, la palabra « lejos de sumergirse en una realidad interna consustancial a su designio, se extiende, apenas proferida, hacia otras palabras formando una cadena superficial de intenciones » (p. 49).

Basta con observar, además de este poema, la serie de poemas de Cadalso dedicadas a su amor a Filis y a la enfermedad y muerte de ésta, para darse cuenta de que no sólo se trata precisamente de « una cadena superficial de intenciones », sino que también su escritura corresponde exactamente a la siguiente definición de Barthes:

Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia hacia una significación individual ... El léxico poético es un léxico de uso, no de invención: las imágenes son particulares corporativamente, no aisladamente, por costumbre, no creación. La función del poeta clásico no es la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro (p. 50).

El patrón típico que sigue Cadalso en su escritura poética consiste de crear una relación de contraste entre elementos de la tradición poética y su propia situación emocional. Basta con citar uno de sus sonetos como ejemplo:

Sobre el poder del tiempo.

Todo lo muda el tiempo, Filis mía,
todo cede al rigor de sus guadañas;
ya transforma los valles en montañas;
ya pone un campo donde un mar había.

El muda en noche opaca el claro día,
en fábulas pueriles las hazañas,
alcázares soberbios en cabañas,
y el juvenil ardor en vejez fría.

Doma el tiempo al caballo desbocado,
detiene al mar y viento enfurecido,
postra al león y rinde al bravo toro.

Sola una cosa al tiempo denodado
ni cederá, ni cede, ni ha cedido,
y es el constante amor con que te adoro¹⁶.

El vocabulario convencional crea un efecto de igual densidad emotiva en los dos cuartetos y en el primer terceto. En el segundo terceto se da el contraste: el amor que ni siquiera el tiempo puede cambiar. Esta es la manera como el poeta neoclásico expresa sus sentimientos. No debemos por eso decir que falte el sentimiento, sólo que la expresión no reside en la carga emotiva de las palabras en sí sino en el conjunto y en el modo de su organización. Admiramos el talento de encerrar el pensamiento con simetría dentro de los límites exactos de un metro. Se trata de la poesía clásica concebida como arte, en el sentido de técnica brillante. Se trata de la afectividad del poeta expresada de un modo relacional para lograr el deseado efecto comunicativo en el receptor. Y se trata de un deliberado esfuerzo de crear equilibrio.

Conviene citar otro poema breve como muestra de la consistencia de la técnica relacional de Cadalso:

A la peligrosa enfermedad de Filis

Si el cielo está sin luces,
el campo está sin flores,
los pájaros no cantan,
los arroyos no corren,
no saltan los corderos,
no bailan los pastores,
los troncos no dan frutos,
los ecos no responden ...
es que enfermó mi Filis
y está suspenso el orbe ¹⁷.

La versión negativa de la naturaleza, todo en lenguaje de Garcilaso, se utiliza para establecer la relación con la tristeza del poeta al enfermarse Filis. El poeta adapta así un ambiente poético que sus lectores conocen, al contexto emocional de su propia situación.

En cuanto al poema quizás más famoso de Cadalso, *A la muerte de Filis*, que comienza « En lúgubres cipreses / he visto convertidos / los pámpanos de Baco / y de Venus los

mirtos », en mi artículo citado más arriba ya menciono el lenguaje procedente de expresiones bien conocidas de poetas de la antigüedad clásica como « los 'pámpanos y mirtos' de Horacio, la 'ronca voz del cuervo' de Virgilio, el 'tierno jilguerillo' de Catulo »¹⁸, que junto con reflejos de la poesía española renacentista constituyen la base de la expresión relacional. Lo que en estas expresiones puede parecer fuera de lo convencional es sólo otro ejemplo del artificio de crear relación de contraste por medio de nuevas combinaciones del material tradicional sin cambiar la densidad emocional y sin romper la simetría o el equilibrio, ya que el conjunto en su totalidad contribuye a expresar « la pena de Dalmiro ».

El mismo carácter relacional se da incluso en las poesías pertenecientes al modo rococó en que la relación se establece por medio de objetos, como sucede en el poema *Al espejo de Filis*¹⁹. La metonimia es una de las características más notables del rococó. El poeta proyecta sus sentimientos a través de un objeto que pertenece a su amada. Sería posible objetar que hay otras poesías de Cadalso con más sentimiento personal. Pero esa objeción no vendría al caso. El sentimiento es algo que no se excluye de la poesía neoclásica, lo que importa es la manera de expresarlo. Aunque en esta ocasión es imposible entrar más detalladamente en pormenores es preciso destacar que en la poesía de Cadalso de ninguna manera se rompen los moldes de la escritura clásica convencional. Conviene mencionar que según Barthes el paso a la escritura moderna se da en los románticos a partir de Victor Hugo. Se trata de « anonadar la intención de relacionar para sustituirla por una explosión de palabras cargadas de sentido » (p. 51). Barthes presenta a Victor Hugo como ejemplo de lograr ese cambio con la distorsión del alejandrino francés, « el más relacional de los metros ». En cuanto a la poesía española importa más subrayar lo que constituye el contraste fundamental entre

la escritura clásica y la moderna. Según Barthes, « en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas » (pp. 48-9). Basta con observar poesías como *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, para darse cuenta de que se ha efectuado un cambio notable que corresponde a lo que Barthes dice sobre la función de la palabra en la escritura poética moderna.

La creación consciente de máscaras con el propósito de lograr aceptabilidad social es otro aspecto del artificio en la obra de Cadalso. *Cartas marruecas* es ya un ejemplo muy conocido de la intención delibrada — y personalmente expresada — de Cadalso de esconderse tras una máscara. Se trata de un recurso típico de la escritura clásica que puede consistir en la forma epistolar, en el uso de forasteros (*Cartas marruecas*) o de seres exóticos (como en los *Viajes de Gulliver* de Swift) para expresar opiniones político-sociales o bien en el uso de la sátira para exponer vicios o males sociales (*Eruditos a la violeta*). Sería posible, además, comentar el aspecto relacional de la escritura en la prosa de Cadalso, pero hay que dejarlo para otra oportunidad.

Como ilustración de la intencionalidad técnica en el uso de materiales por parte de Cadalso en la composición de sus obras, conviene citar lo que el autor mismo dice en una carta a Don Juan Meléndez Valdés con respecto a *Noches lúgubres*: « Las leyó Ud. en Salamanca y le expliqué lo que significaban: la parte verdadera, la de adorno y la de ficción ». Es lástima que esta carta no revele más sobre el significado o contenido afectivo de la obra. Sólo se añade una recomendación de « no fiar este papel a mucha gente, ni leerlo al profano vulgo », seguida por una explicación de lo que para él es el vulgo, «(entendiendo por vulgo: toda aquella gran porción del género humano que no piensa y que por fuerza de dejar en la nación [sic] [inacción] su racionalidad casi la han igualado con el instinto de un

bruto o el movimiento de una máquina) »²⁰. En la opinión de Cadalso el vulgo ciertamente no sabría interpretar el sentido profundo de su obra. No entendería el artificio que consiste en utilizar lo particular en función de lo universal.

Afecto

Además del hecho ya señalado que lo afectivo en la escritura clásica también se expresa de una manera relacional es preciso subrayar el carácter mimético de la expresión neoclásica: el escritor parte de un pensamiento hecho, de una imagen mental de sus emociones que se traslada al objeto de arte. Podemos decir que Cadalso en *Noches lúgubres* imita sus propios sentimientos al proyectarlos en el personaje de Tediato. Pero Tediato además tiene una función superior, la de servir de enlace para la presentación de la motivación universal, humanitaria del autor. En otras palabras, en *Noches lúgubres* se da una proyección consciente en que se pasa de lo afectivo personal a lo universal, es decir de la miseria e inquietud del individuo que se relaciona con la desilusión del hombre ilustrado, se eleva al plano de valores humanos universales.

La situación afectiva de Tediato hace pensar en el paralelo con el famoso « Capricho » de Goya « El sueño de la razón produce monstruos ». El efecto global de la obra, sin embargo suscita meditaciones sobre la condición humana que la relaciona con el *Candide* de Voltaire²¹.

La primera lectura de *Noches lúgubres* suele suscitar reacciones según las cuales se ve en la obra sólo « intentos suicidas de un loco », o « exclamaciones de un misógino ». Hay quienes llegan a sugerir una relación con *La vida es sueño*, tan anacrónica como lo es la supuesta conexión con el romanticismo. Estas reacciones revelan varios elementos de sugestividad en la obra que requieren la debida colocación en la perspectiva del siglo de la Ilustración y, más espe-

cíficamente, de la estética neoclásica. El « sueño de la razón » está obviamente tan lejos de *La vida es sueño* como lo están Voltaire de Calderón o la desilusión del hombre ilustrado del desengaño barroco.

Aspecto importante de la afectividad del hombre de la Ilustración es la inquietud y la desilusión al darse cuenta de que el empirismo no resuelve los problemas del mundo. El resultado de ese empirismo es un sensualismo que se traduce en el énfasis casi exclusivo en lo sensorial. La dura realidad de los sentidos es lo que encuentra Tediato en el cementerio: gusanos y podredumbre²².

La relación de Cadalso con Voltaire se revela por un lado en el aristocratismo y « hombría de bien » de las *Cartas marruecas* y por otro en su desilusión al darse cuenta que la Ilustración no ha producido la felicidad prometida en esta tierra que se expresa en *Noches lúgubres*.

En términos de semejanzas de actitudes cabe mencionar como Voltaire en *Candide ou l'optimisme* habla de la desilusión del hombre ilustrado al descubrir que el mundo no es el mejor de los mundos posibles: el castillo, que era el símbolo de la felicidad queda destruido por los bárbaros y se da el terremoto de Lisboa que deja en ruinas casi toda esa ciudad sin que ningún invento científico lo pueda impedir. Incluso en vez de un consuelo en la religión hay sólo una creencia supersticiosa que por medio de un auto de fe se alejaría la posibilidad de otro terremoto. Lo único que queda es amor y compasión. La única solución es seguir adelante y « cultivar su jardín ». Así mismo Tediato en *Noches lúgubres* exclama « Andemos, amigo, andemos » (p. 66). La desilusión en el plano individual se resuelve en el plano humanitario universal que hace posible el efecto total de un equilibrio. Sólo por medio de la razón se supera la supremacía de los sentidos. Mientras la mente está subordinada a lo sensorial no hay posibilidad de sentimientos como la compasión y la amistad.

Equilibrio clásico

El equilibrio del « hombre de bien » conseguido al controlar las pasiones por medio del entendimiento y de la voluntad que se subraya en *Cartas marruecas*, contribuye a crear también en *Noches lúgubres* ese mismo sentido de armonía y equilibrio. Lo irracional, lo tenebroso, las pasiones descontroladas sólo pueden existir en pensamientos nocturnos y en sueños. Los « sueños de la razón que producen monstruos » tienen una explicación racional, no quedan en el plano irracional. Las pasiones se dominan a la luz de sol. El sol, por supuesto, es la metáfora de la Ilustración, de las luces. La pena individual que surge de una emoción personal se disipa cuando a través de un diálogo sobre la condición humana se entra al conocimiento de que otros padecen igualmente o incluso más. El tedio vital de Tediato que tiene el origen en el hastío del hombre cuya cosmovisión está condicionada por el empirismo sensualista, encuentra consuelo en la visión humana universal que lleva implícito el principio del sentido común: la cooperación entre los seres humanos fundada en la amistad. Esta concepción de Cadalso refleja posible conocimiento de los principios ético-estéticos de Shaftesbury basados en la sensibilidad y en la noción del sentido común. La afiliación tanto cartesiana como voltairiana del autor de las *Noches* es igualmente obvia.

A causa de esta combinación de actitudes Cadalso resulta ser quizás el escritor español que más que nadie se acerca a la manera de pensar y de concebir su creación artística de los enciclopedistas franceses. El lector sospecha incluso una conexión con el deísmo de los *philosophes*, ya que Cadalso evita discusión sobre la religión en *Cartas marruecas* y en *Noches lúgubres* no busca la solución en la inmortalidad del alma que es el tema de los *Night Thoughts* de Young. Igual que los enciclopedistas Cadalso procura mantener el espíritu de sistema de Descartes, mientras que

también el pensamiento empirista inglés afecta su modo de pensar. En la obra de Cadalso, así como en la de sus contemporáneos franceses, no se trata tanto de un conflicto entre razón y sentimiento, sino más bien de un choque con el sensualismo extremo que significa la subordinación de la mente a los sentidos. A este choque sigue una búsqueda de equilibrio que en la obra de Cadalso se manifiesta en el poema *Carta a Augusta*, en que el autor busca la tranquilidad del campo para escapar de las discusiones filosóficas empiristas y de las inquietudes que el énfasis en lo sensorial aporta a la vida de la corte²³. El uso del género bucólico de la tradición clásica refleja la necesidad de armonía estética que es otra muestra del sustrato neoclásico en la obra de Cadalso.

Aunque de primera vista pueda parecer que la poesía de Cadalso es la que más claramente ostenta tanto el artificio como el equilibrio clásicos, éstas mismas características tampoco faltan en su prosa. El equilibrio se consigue de manera muy sutil con mantener balance entre el entusiasmo personal y la ironía escéptica. El humor de Cadalso y su sátira social, tanto en *Cartas marruecas* como en *Los eruditos a la violeta* e incluso en *Noches lúgubres* queda al nivel de la ironía, nunca se convierte en burla desencadenada. En todo momento el distanciamiento del autor de su texto, de sus personajes enfrena su entusiasmo personal y lo mantiene controlado. Por eso incluso Tediato no es Cadalso, es en todo momento un personaje, un objeto de arte cuyas emociones el autor logra someter al escrutinio de su entendimiento.

Es legítimo, por tanto, concluir que Cadalso en su proceso creador procura lograr un equilibrio ético-estético que bien merece ser llamado equilibrio clásico. Por medio de un enfoque en este proceso creador la obra de Cadalso se nos revela como una creación en que artificio como técnica, el afecto como proyección hacia el efecto eficaz en el receptor y el equilibrio ético-estético contribuyen a reforzar el carácter neoclásico de su producción literaria.

¹ M. H. Abrams (en conexión con el Seminario «Ortega y Gasset's Idea of Art, Literature and Literary Criticism», dirigido por Ciriaco Morón Arroyo, Cornell University, 7 de julio de 1981), al hablar de la evolución de la apreciación estética comentó también la función del *connaisseur* y del *dilettante* como cultivadores del gusto estético a partir de la segunda mitad del siglo diecisiete.

² Anthony Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, etc. (1711), 2 vols., John M. Robertson, ed London, 1900; introducción del editor, pp. xxix-xxxi y p. xxxvi; cf. también *An Advice to an Author*, pp. 216-7.

³ *Passions de l'âme* (1a. ed. Amsterdam, 1649), *Oeuvres choisies*, Paris, n.d., pp. 183-212; cf. también Rémy G. Saisselin, «Descartes», *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart: A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics and Aesthetic Issues*, Cleveland/London, 1970, p. 251.

⁴ Cadalso puede haber leído a Shaftesbury, no sólo en inglés, lengua que conocía, sino también en francés en la traducción de Diderot de 1745. Cf. Diderot, *Oeuvres Aesthetiques*, Paris, 1965, Paul Vernière, intr., p. xii.

⁵ Cf. E.M. Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*, Madrid, 1971, especialmente el capítulo *La función del gusto*, pp. 130-7.

⁶ Cf. Saisselin, pp. 244-8.

⁷ *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981.

⁸ Arce, p. 142.

⁹ Arce, p. 451.

¹⁰ F. Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, en «Revista de Filología Española» Anejo XLVIII, (1949), pp. 203-4.

¹¹ Lázaro Carreter, p. 204.

¹² 'Lo prerromántico'; una variante neoclásica en la estética y literatura españolas, en «Iberoromania» 15, Neue Folge (1982), pp. 47-69.

¹³ *The Art of Poetry 1750-1820: Theories of Poetic Composition and Style in the Late Neo-Classical and Early Romantic Periods*, New York, 1967.

¹⁴ *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, 1973, traducción española por N. Rosa de Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, 1972.

¹⁵ *Poetas líricos del siglo XVIII*, B.A.E. 61, p. 249.

¹⁶ *Poesía del siglo XVIII*, J.H.R. Polt, ed., Madrid, 1975, p. 144.

¹⁷ *Ibidem*, p. 146.

¹⁸ *Lo prerromántico; una variante neoclásica en la estética y literatura españolas*, cit., p. 66.

¹⁹ *Poetas líricos del siglo XVIII*, p. 256.

²⁰ F. Ximénez de Sandoval, *Quince Cartas inéditas del Coronel Cadalso*, en «Hispanófila», 4 (1960), p. 2. Ximénez de Sandoval ha sugerido la corrección de la palabra 'nación' por 'inacción'.

²¹ *Candide ou l'optimisme, Romans et Contes* (Texte établi sur l'édition de 1775, Paris, 1958), pp. 135-221.

²² *Noches lúgubres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 20-32.

²³ *Poetas líricos del siglo XVIII*, cit., pp. 259-261. Cf. también 'Lo prerromántico'; una variante neoclásica en la estética y literatura españolas, cit., pp. 58-9.