

UNA RARA ALEGORÍA A MODO DE INTRODUCCIÓN

Emile Kraepelin es despertado una mañana de febrero de 1917 por uno de sus ayudantes. Kraepelin, algo aturdido y desorientado, se viste rápidamente, se atusa la barba con cierta pereza y acude a su consulta, donde le esperan dos tipos acompañados de una mujer. Al instante adivina, por su ropa, que se trata de una criada. En su rostro son evidentes los signos de extenuación. Ella permanece callada, con el pelo revuelto, la mirada clavada en el techo y los puños apretados. Efectivamente es la criada de Friedrich Schwäbisch, un adinerado banquero originario de Hamburgo. Schwäbisch es un hombre poderoso y bastante conocido debido a su interés por las investigaciones psiquiátricas así como por todo lo relativo a la parapsicología. Desde hace un par de años, a pesar de los estragos económicos de la Gran Guerra, financia las investigaciones psiquiátricas y farmacológicas de Kraepelin. Ese día Schwäbisch ha aparecido muy de mañana junto a su criada, de la que le ha hablado en varias ocasiones previamente a Kraepelin. El banquero considera que ella debe estar aquejada por alguna enigmática enfermedad. Schwäbisch parece tomarse todo esto como un juego, aunque en realidad, como supo adivinar Kraepelin tiempo después, lo que en el fondo hay es una torturante forma de sublimar su terror cristiano al infierno. Para Kraepelin, al contrario, el interés es marcadamente científico, pero ha de seguir el juego a Schwäbisch, ya que él financia todos sus proyectos. Por ello accede de buena gana a examinar a la criada de Schwäbisch, llamada Anne. El documento que él mismo escribe es lo que nos interesa ahora mismo. Veamos qué hallamos en él.

Nos presenta Kraepelin a una criada en la que es posible observar a primera vista un profundo gesto de agotamiento. Sin embargo, a pesar de estas visibles señales de fatiga en su rostro, la criada sometida a examen se encuentra —describe Kraepelin— siempre en continuo movimiento, arriba y abajo, agitando sus brazos, ocupada en alguna frenética e inevitable tarea, etc. Escribe Kraepelin: «al intentar detener sus movimientos, nos encontramos inesperadamente con una enorme resistencia». Desde ese momento nos describe sus acciones con el objetivo de lograr, por parte de la paciente, algún tipo de reacción. Se coloca delante de ella con los brazos extendidos para cortar su paso, la sostiene firmemente en sus brazos, trata de arrebatarse el pan que lleva en la mano, le clava agujas en la frente para comprobar su resistencia, etc. Todas estas pruebas, a las que asiste Schwäbisch como si estuviera viendo un ritual mágico, le llevan a Kraepelin, en su informe, a diagnosticar inevitablemente la locura de esta criada. No le parece posible una explicación diferente a su conducta. La nula reacción por parte de la criada no ofrece duda al respecto.

Hasta aquí el relato de Kraepelin. Un relato real que podemos hacer pasar por alegoría. Una historia que nos sirve para hablar de otra cosa. Dicho esto: descendamos. Tratemos de extraer lo que nos interesa de esa historia. ¿Tiene una sola lectura: un médico examina a una paciente loca? Parece que simplificar así la narración sería frustrante. Hagamos otra pregunta aún más divagatoria: ¿y si fuéramos marcianos que aterrizan en ese momento, justo en el momento en el que Kraepelin aborda a la criada? ¿Se podría hacer otro relato desde este mismo relato? O, más sencillo, ¿y si la escena no estuviera codificada ni enmarcada? ¿Qué es lo que se vería? Sencillo: a un hombre agarrando a una mujer, sacudiéndola ferozmente, tratando de quitarle lo que lleva en la mano, clavándole alfileres en la frente, etc. Y una mujer que ante tales acciones carece por completo de capacidad de

reacción. ¿Quién sería el *loco* en este otro lado del relato? La interacción desaparece por completo. La narración de Kraepelin escenifica tan sólo un lado del juego —sólo un extremo de la experiencia—, y por lo tanto, trata de extraer las reglas de ese juego a partir de los movimientos de un único jugador. Kraepelin representa la *institución*, la cual determina el lugar de quien habla. La criada es sólo un fantasma, la ocasión de la institución para hacer visible su poder. En la narración de Kraepelin no existe un intercambio de experiencias sino la consolidación de la semántica académica que implica la aceptación de un discurso cerrado y claramente unidireccional; que parte, precisamente, de la institucionalización de un consenso o metáfora: la locura. A la paciente se le despoja de toda capacidad narrativa. ¿Entonces?

Veamos la misma historia desde otro ángulo.

Hagamos de esta historia algo nuestro.

A partir de esta fábula real narrada, ¿qué consecuencias teóricas extraemos?

La historia que vamos a narrar a continuación podría comenzar de este modo...

ESTA HISTORIA COMIENZA CON UN VACÍO O CON UN FANTASMA

... algo así ocurre con Leandro Fernández de Moratín. Hemos convivido con él como con un fantasma poco interesante, o como una sombra pesada que transitaba por los libros de texto. Le hemos otorgado una narración cerrada y luego le hemos abandonado en el cajón. En este sentido, académicamente, todos somos un poco Kraepelin. Hemos decidido lo que Moratín era tan sólo acudiendo a un lado del juego, a una parte del examen. ¿Y si hacemos de marcianos académicos?

En efecto, ya tomemos a Moratín como fantasma o sombra, la pregunta es evidente: ¿cabe aún la posibilidad de vislumbrar en él una lectura de eso que caía en la zona oscura? ¿Había algo ahí detrás? ¿No nos habremos acomodado precipitadamente a su pálida presencia despreciando algo que residía bajo esa sombra? ¿Quién y cómo se creó ese fantasma de Moratín unidimensional? ¿Fue, tal vez, una opción suya? ¿O es que acaso lo hemos leído con la impermeable y represora forma del academicismo más rancio? Son y serán muchas las preguntas de este tipo que nos podemos plantear ante la figura de Leandro Fernández de Moratín, vaporosa y compleja al mismo tiempo. Pero, ¿cómo se diseñó tal figura? Veremos, o trataremos de mostrar, cómo Moratín fue consciente de esa imagen oficial de sujeto poco interesante preso de su propio teatro, por ejemplo. Posiblemente fue él mismo quien creó y favoreció el diseño social de esa imagen de hombre adusto y sobriamente ilustrado. Sin embargo, lo que es menos conocido es cómo él mismo, desde el interior de ese personaje oficial que nos ha llegado a través de los libros de texto (que algún

día deberán ser estudiados como narraciones modélicas de la kraepelización de la mente) trató de dinamitar esa imagen. Usó algo así como una doble máquina de construcción y destrucción literaria. Al mismo tiempo que se oficializaba como escritor teatral y pulcro ilustrado, diseñó y puso en marcha, por debajo de eso, una máquina literaria (auto)destructiva capaz de hacer saltar por los aires algunos ideales que él mismo defendía públicamente. Será este material literario, prosístico, el que dejó sin publicar, y que cuando se publicó, póstumamente, apareció brutalmente censurado. Por lo tanto, Moratín es consciente del carácter contradictorio de su propia sensibilidad. Existe, por tanto, junto al (o por debajo, o por detrás) Moratín que todos hemos estudiado, *otro Moratín* capaz de hacer estallar la imagen del ilustrado soso que escribió eso llamado *El sí de las niñas*. Este *otro Moratín*, que es el objetivo de este libro, descubre en la prosa y en el diario de viajes la forma certera de dinamitar no sólo su propia imagen oficial sino que es capaz de señalar la posibilidad de una nueva sensibilidad que, a pesar de todo, no llegó a florecer. En este sentido, apuntamos que es desde su prosa desde donde es posible reconsiderar una forma de escribir radicalmente disidente en una España en la que esta prosa no tenía cabida en tanto que no existía una política sensible acorde a ella. O dicho de otra forma: ¿y si esa sombra que es posible re-escribir o al menos re-pensar nos ofreciera una forma diferente de enfrentarnos al pasado y a nuestra literatura? Adelantemos ya nuestra hipótesis: para Moratín la escritura es la forma en la que podemos acercarnos a algo que todavía carece de forma: el yo. Pero ese yo que trata de ofrecernos Moratín siempre será un yo en fuga, lleno de pliegues, inaprehensible, inclasificable. Quizá, por tanto, no sea exactamente la escritura el lugar, sino que tal vez sea mejor decir la *prosa*. La prosa, más allá de caracterizaciones disciplinares típicas del siglo XVIII, es el espacio desde el cual Moratín trata de narrarse.

Dicho de otro modo: Moratín es consciente muy pronto, tan pronto como sale de España, de que la experiencia del lenguaje implica necesariamente un fracaso en su intento de totalizar, en un único sentido, la experiencia humana. Es por ello que, como veremos, desdobra su forma de escribir. Desde la escritura crea, progresivamente, una doble imagen de sí. Por un lado, el Moratín oficial, el que aparece en los libros de secundaria. Por otro lado, el Moratín disidente de ese mundo ilustrado, esto es: el Moratín de la prosa. En Moratín se concentra, en efecto, una de las paradojas esenciales de la burguesía de la época: aceptar las ideas de la ilustración, pero al mismo tiempo llenarlas de un nihilismo destructivo y desesperanzador. Como Jean Paul Richter, considerará la prosa —por entonces aún despreciada— el único terreno posible para la auténtica libertad del yo. Y de esto, de todo ello, hablaremos en las páginas siguientes.

EL LUGAR DE LO SENSIBLE

Las formas en las que el siglo XVIII se nos ofrece varían notablemente en función del lugar que escojamos para leerlo. Sin embargo, la paradoja mayor reside en el hecho de que todas esas formas de lectura fueron inventos del propio siglo XVIII. El siglo XVIII es el siglo de las contradicciones. Si bien se trata de un siglo que habitualmente describimos, sin rodeos, como siglo de las luces, de la razón, etc., no debemos olvidar que es, al mismo tiempo, el siglo *disciplinar* por excelencia. La liberación del Antiguo Régimen, la mayoría de edad anunciada por Kant, etc., son casos que se entrelazan perfectamente con el surgimiento del carácter disciplinar del conocimiento. Estas contradicciones se nutren mutuamente. La burguesía europea desarrolla una progresiva transformación cultural que podemos leer como una jugada maestra. El mismo siglo y el mismo espíritu ilustrado que halla su fundamento en la democracia, en la razón y en la ciencia frente a la superstición; es decir, el mismo siglo y el mismo espíritu que defiende el concepto de opinión pública y que, por tanto, desde todo ello, logra acabar progresivamente con todas las instituciones del Antiguo Régimen, es el mismo siglo y el mismo espíritu que crea las estructuras férreas de lo disciplinario: cárceles, manicomios, sistema bancario, ejército profesionalizado, etc. Es evidente que ese sistema disciplinario afecta a las artes: nace la estética como disciplina (Baumgarten), pero también la crítica de arte (Diderot), la historia del arte (Winckelmann)... El problema radical al que se enfrenta el burgués ilustrado capitalista es el siguiente: hemos eliminado todo aquello que organizaba

la vida en el marco del sistema político del Antiguo Régimen, pero, ¿qué hacemos con lo que nos queda? ¿Qué hacemos con ese resto, con ese magma de sentimientos liberados? La defensa del yo, de la subjetividad, de la individualidad típica del mundo burgués ilustrado (y que, por supuesto, tiene que ver con el avance del espíritu capitalista) conlleva un problema radical: si una vez hemos derrocado al Antiguo Régimen, piensa el buen burgués, que implicaba un sistema de organización social totalmente cerrado y represor, es factible que todos y cada uno de los sujetos redimidos socialmente comiencen a sentirse absolutamente libres como sujetos sintientes, como seres sensibles individuales, lo que puede producir (piensa el buen burgués) que tengamos un problema mayor. El Antiguo Régimen era un régimen necesariamente opresor, pero al eliminarlo hemos de crear algún tipo de estructura institucional nueva y diferente que nos permita mantener un orden dentro del cual los sujetos se sientan libres. Éste es el gran momento de la burguesía ilustrada: generar un sentimiento de sometimiento libre al orden. Ya no hay absolutismo, ahora hay disciplinas y leyes que han de ser subjetivadas racional y sentimentalmente. Por lo tanto se trata de generar a través de los sentimientos un modo de control de esos sentimientos. Y ahí está la estética como arma perfecta. Ahí está *La norma del gusto* de David Hume o, posteriormente, la *Crítica del Juicio* de Kant. Pero también, no olvidemos, el autor que influye en ambos: Adam Smith, y *La riqueza de las naciones* o *la Teoría de los sentimientos morales*. El sentimiento es el nuevo elemento regulador de la existencia. Las leyes no han de ser impuestas como lo eran en el absolutismo, ahora, en el siglo ilustrado, las leyes han de emanar desde los sentimientos y han de ser obedecidas porque se sienten leyes justas y racionales, y la ley es una finalidad en sí misma. Ésta es la jugada maestra de la burguesía de la época, porque desde aquí puede asentar esa burguesía los principios y disci-

plinas que desea. ¿Qué significa esto? Pues que está en manos de esta burguesía crear un principio de *normalidad*, una línea que marque las distancias. Es decir, todos somos libres de sentir lo que deseemos, todos somos seres autónomos regidos por principios racionales y sensibles, ahora bien, es necesario construir unos límites. En este sentido, pocos lugares como *La norma del gusto*, de David Hume (1757). Hume recoge una doble argumentación altamente interesante. Por un lado defiende el principio de la radical diferencia de gustos y apreciaciones sobre la sensibilidad. Cada cual es libre para sentir como quiera, viene a decirnos. Sin embargo, acto seguido, señala que a pesar de esa libertad sensible, es *evidente* que existen sujetos cuya capacidad de juicio es mayor. Lo que sintetiza el pensamiento de Hume es lo siguiente: a) no se puede dar reglas objetivas del gusto y de lo sensible, ya que eso supondría romper con la idea de la absoluta libertad y de la diversidad de gustos y opiniones. Ahora bien, b) es *necesario* reconocer que hay personas capaces de construir juicios de gusto eficientes que si bien no sirven como leyes, sí sirven como ejemplos sensibles, los cuales funcionan como *normas de gusto*. Hume sintetiza a la perfección la nueva visión ilustrada que podríamos entender como *double-bind*, siguiendo a Gregory Bateson. Es decir: todos somos libres, pero lo mejor es seguir *la norma del gusto*, que no dimana de ningún principio objetivo ni objetivable sino de la aceptación de que existen personas cuyo ejemplo es capaz de servirnos como norma sensible.

Valga esta apuesta de Hume para entender esas políticas de lo sensible que la ilustración burguesa pretende acentuar, y que, pronto, serán cuestionadas por los románticos. Serán éstos (entendidos no como movimiento, sino como *nueva sensibilidad* pujante), quienes desde mediados el siglo XVIII, busquen un modo de cuestionar esta disciplinarización económica de lo social y de lo cultural. Basta contraponer, para observar las tensiones implícitas

en ese siglo, las palabras de Hume a las de Goethe. En *Los sufrimientos del joven Werther* asistimos a uno de los momentos de mayor lucidez al respecto. Escribe Goethe:

Me reafirmo en mi propósito de atenerme en lo sucesivo solamente al natural. Sólo la naturaleza tiene una riqueza sin fin, y sólo ella forma al gran artista. Se puede decir mucho a favor de las reglas, aproximadamente lo que se puede decir en alabanza de la sociedad burguesa. Una persona que se forme con arreglo a ellas, nunca producirá nada malo ni de mal gusto, del mismo modo que uno que se deja modelar por las leyes y el decoro, jamás llegará a ser un vecino insoportable ni un malvado notable: pero dígame lo que se quiera, todas las reglas destruyen el verdadero sentimiento de la naturaleza y la auténtica expresión. Dirás que esto es demasiado duro: que sólo se trata de limitar, de cortar los sarmientos secos, etc. Amigo mío ¿he de ponerte una comparación? Ocurre como con el amor. Un corazón joven se esclaviza a una muchacha: pasa todas las horas del día con ella y disipa todas sus fuerzas y todos sus saberes para expresarle a cada momento que se le entrega por completo. Y si llegara entonces un burgués, un hombre que esté en un cargo público, y le dijera: ¡Estimado joven! ¡Amar es humano, pero hay que amar humanamente! Distribuya sus horas; las unas para el trabajo, y las horas de descanso dedíquelas a su amada. Eche cuentas de su hacienda, y lo que le sobre de lo indispensable, no le prohíbo que lo emplee en algún regalo, pero no con demasiada frecuencia: por ejemplo, el día de su cumpleaños, de su santo, etc. Si obedece a este hombre, habrá un joven útil, y yo mismo aconsejaría a cualquier príncipe que lo sentara en algún Consejo; pero se acabó su amor, y, si es artista, se acabó su arte.

Goethe dibuja perfectamente la pulsión de esa nueva política sensible que se abre desde dentro del pensamiento disciplinario ilustrado-capitalista. Lo mismo nos

serviría la contraposición entre Charles Batteaux y Denis Diderot. Este último escribía: «Las reglas han hecho del arte una rutina; y no sé si han sido más perjudiciales que útiles. Entendámonos: han servido al hombre vulgar; han perjudicado al hombre de genio». Dicho esto, es posible entender las tensiones relativas al desarrollo del siglo XVIII¹. En efecto, mientras se asienta, progresivamente, un sistema de ruptura y de cuestionamiento del Antiguo Régimen gracias a la burguesía ilustrada, la cual gestiona una forma nueva de subjetividad (a partir de una nueva conciencia económica), es esta misma forma de subjetividad la que posibilitará en el futuro, a su vez, la puesta en duda de la conciencia capitalista de esa misma burguesía ilustrada. Una contradicción harto compleja, pero iluminadora. Es más, es a partir de esta circularidad contradictoria que se erige la nueva política sensible que hallamos en el romanticismo. En un relato bastante posterior escrito por Heinrich Heine, titulado *De las memorias del señor Schnabelepowski*, hallamos implícita esta misma hipótesis paradójica, esta misma tensión entre la posibilidad de un nuevo yo en un contexto económico en plena transformación, y cómo ese yo, desde la ironía, desde la crítica, pretende cuestionar ese contexto económico. Lo mismo sucede si nos acercamos a relatos como *Lo superfluo*, de Ludwig Tieck, o *El enano Zacarías*, de E.T.A. Hoffmann. Sobre esto advertían ya, con claridad, Michael Löwy y Robert Sayre en *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Allí señalan: «El capitalismo suscita individuos independientes para cumplir funciones socioeconómicas; pero cuando esos individuos, se convierten

©

1. En este mismo contexto habría otros personajes altamente interesantes. Ahí está el Marqués de Sade, quien acepta el punto de partida: una vez que eliminamos los sistemas represores del Antiguo Régimen, sólo acepto, viene a decir, mi propio placer. Pero también Casanova, Rameau y muchos otros... La disciplinarización burguesa, en definitiva, supone un adelanto revolucionario en las libertades, pero también un sometimiento invisible (y represor) a unas estructuras intelectuales férreas..

en individualidades subjetivas, que exploran y desarrollan su mundo interior, sus sentimientos particulares, entran en contradicción con un universo fundado en la estandarización y la cosificación. Y cuando estos individuos reclaman el libre juego de su facultad de imaginación, chocan con la chatura extrema del mundo engendrado por los vínculos capitalistas. El romántico representa, al respecto, la rebelión de la subjetividad y de la afectividad reprimidas, canalizadas y deformadas».

Ahora bien, expuesto todo lo anterior, la pregunta necesaria es: ¿y en España? Es evidente que todo este discurso señalado ya desde hace décadas por varios teóricos y filósofos no sirve para explicar el contexto español. De ello nos ocuparemos, fundamentalmente, al final de este libro. Sencillamente no sirve este esquema en el marco español porque no existía una burguesía, y menos una burguesía ilustrada como en el resto de Europa, o al menos con la concepción de tránsito de esa mentalidad. O mejor, sí existía pero carecía de la fuerza necesaria para generar ese espacio de hegemonía que era el objetivo final de la burguesía europea. Junto a elementos de esta índole, tenemos la gruesa sombra inquisitorial. Es por ello notablemente interesante el caso de Moratín, ya que él parte de una España atrasada y retrógrada, aún asentada en principios inquisitoriales, y se encuentra, como veremos, con una Europa en pleno cambio, con una marcha diferente en algunos casos, y en plena defensa de ese carácter positivo de lo sentimental tanto en la vida cotidiana como en el desarrollo económico. Moratín descubre todos estos debates mencionados mientras transita por Europa. Es en ese doble terreno, en ese no hallarse en casa en ningún sitio, donde Moratín explota con una prosa que trata de diseccionar (sin nostalgias ni patriotismos) todos esos problemas de profundidad política e intelectual del momento. Moratín ni acepta del todo

esa ilustración disciplinaria de la burguesía europea ni la situación intelectual de España. Ahora bien, comprueba en ambos casos grietas, lugares para una realidad diferente. Estos lugares extraños, disidentes, se construyen en el discurso de Moratín desde lógicas narrativas extrañas, tales como la prosa humorística (*ingenio enfermizo* lo llamará Schlegel) o desde el diario personal (donde cada palabra está encriptada y complejizada, como veremos). Moratín ni es ilustrado plenamente, ni se identifica con el españolismo de la época, ni todavía es romántico, ni... Es este lugar vacío de aceptación y rechazo de lo disciplinar, de aceptación y rechazo de lo español, donde su prosa adquiere poder y alto voltaje. Moratín hace de la prosa un instrumento de reflexión político y sensible, como se podrá comprobar al final de estas páginas.