

DAVID HUME Y LA CULTURA DE LA SENSIBILIDAD

David Hume and the Culture of Sensibility

Antonio José Cano López*
Universidad Nacional a Distancia

Resumen

La “Cultura de la Sensibilidad (Sensibility)” ha sido un término destacado por algunos críticos, para denominar una época entre la Era Augusta y el movimiento romántico. La Sensibilidad (Sensibility) estuvo unida a un sentido de la compasión producida por el sufrimiento del otro. Su máxima expresión fue la “novela sentimental” de Richardson y Sterne. David Hume, con una moral fundada en los conceptos de simpatía y benevolencia, ha sido considerado como uno de los artífices de esta Cultura. Sin embargo, llevó a cabo una crítica del género emergente de la novela, a la que acuso de una afectación excesiva y artificial. En este artículo pretendo analizar el papel que tuvo Hume en la Era de la Sensibilidad (Sensibility).

Palabras clave: Sensibilidad, Novela sentimental, Pasiones, Sentimientos, Amor

Abstract

The “Culture of Sensibility” has been an outstanding term for some critics in order to name a period between the Augustan Age and the Romantic movement. The sensibility was linked to a sense of sympathy produced by the suffering of another person. Its highest expression was the “Sentimental Novel” by Richardson and Sterne. David Hume, with a moral philosophy based on the concepts of sympathy and benevolence, has been considered to be one of the makers of this Culture of Sensibility. Nevertheless, he expressed some criticism about the emerging genre of the novel to which he accused of an artificial and excessive affectation. In this paper I am trying to analyze the role that Hume had at the Age of Sensibility.

Keywords: Sensibility, Sentimental novels, Passions, Feelings, Sentiments, Love

***Contacto:** ajcano@cartagena.uned.es Doctor en Filosofía en la Universidad de Murcia con una tesis sobre David Hume. Actualmente se desempeña como profesor en UNED, España.

1. INTRODUCCIÓN

Si es propio de nuestra naturaleza conocer a través del entendimiento, qué duda cabe que el impulso a la acción viene determinado por nuestros deseos y pasiones, que se sirven en mayor o menor medida de la razón para guiarse en la vida. Para Hume la razón y las pasiones no se oponen, a diferencia de las concepciones de otros filósofos anteriores y de las creencias comunes del vulgo. Únicamente una pasión se opone a otra pasión. La lucha se establece entre diferentes tipos de pasiones, algunas violentas y otras sosegadas (que solemos confundir con lo que llamamos razón), porque en nuestras decisiones valoramos lo que hacer, mediante un juicio racional estrechamente unido a un sentimiento agradable o desagradable (Cano López 2011). Además, ambas tienen un origen común en la experiencia sensible, las *ideas* derivan de las *impresiones* y las *pasiones* no son sino *impresiones de reflexión*. Como en Locke, en el origen está la “sensibilidad”.

Pero si a finales del siglo XVII y principios del XVIII, la *sensibilidad* estaba unida al ámbito de los sentidos, a mediados de siglo se habrá llevado a cabo un cambio social y cultural radical que afectará al concepto mismo de *sensibilidad*. Se produce una “revolución sentimental”, y la “sensibilidad” se convierte en una palabra de moda, pero con un significado transmutado: el de una actitud intelectual y emocional a la vez, que se relaciona con una forma moral de actuar. No cabe pues, hablar del periodo dieciochesco como “siglo de la Razón”, si a la vez no lo determinamos como “siglo del Sentimiento”. Muchos estudios, principalmente en el ámbito literario, parecen inclinarse por el concepto de “Cultura de la Sensibilidad” para definir la época, refiriéndose a Hume como uno de los artífices de la cultura que se estaba gestando. Para Stephen Ahers, por ejemplo, “la Sensibilidad llegó a convertirse en los escritos de Hume y otros en la capacidad para la benevolencia, que ya no era propia de unas pocas almas extraordinarias, sino una característica de la naturaleza humana” (Ahern, 18). Ser “sentimental” o “tener sensibilidad” se convirtió en sinónimo de ser capaz de despertar ciertos sentimientos que nos permitían identificarnos de forma empática con los sentimientos (y sobre todo sufrimientos) del otro.

Y sería en la “novela”, y fundamentalmente en lo que se dio en llamar “novela sentimental”, de Richardson a Sterne, dónde este mecanismo se hizo más explícito. Como dice John Mullan: “Los consumidores de novelas, cuyo hábito Richardson ayudó a consolidar, aprendían a hacer lo que hoy ya nos resulta usual, a tener [2BB?]sentimientos[2BC?] y a valorarlos. Y fue en las novelas donde se acudía para experimentarlos” (Mullan 1997 120). Las novelas eran el lugar dónde se exploraban los sentimientos. Las reacciones emocionales a las diferentes situaciones que vivían los protagonistas, a través de la empatía, medían la noble virtud de cada uno. El éxito de esta forma literaria, principalmente entre el público femenino, hizo que la actitud sensible o sentimental se extendiera a todos los órdenes de la vida social, produciéndose, dado que la sensibilidad se solía asociar a las mujeres, una *feminización* de la cultura.

Sin embargo, Hume fue bastante crítico con el género literario de la “novela”, a diferencia de otros autores como Adam Smith o Diderot.

En este artículo intentaremos analizar el papel que David Hume jugó en lo se ha dado en denominar “Cultura de la Sensibilidad”.

2. LA CULTURA DE LA SENSIBILIDAD

Si bien el concepto de *sensibilidad* fue un concepto de moda en su tiempo, no ha sido hasta una época bastante reciente que los críticos han puesto su mirada en el mismo para intentar analizar este periodo cultural. Antes de referirnos a la *sensibilidad* en relación a Hume, haremos un breve recorrido por algunos de los ensayos que han permitido colocar el concepto de “Cultura de la Sensibilidad” en un plano central.

El crítico literario Northrop Frye en su artículo “Towards Defining an Age of Sensibility” (1956) intentó definir la literatura del periodo que se desarrolla entre la Era Augusta y el movimiento Romántico, como “Era de la Sensibilidad”, marcada por una reacción contra Pope y una anticipación de Wordsworth. Frye rechaza el término de literatura “pre-romántica” por implicar un anacronismo y llevar implícita una falsa teleología (Frye 144). Según Frye, la era definida por las obras de Richardson, Fielding o Sterne en la narrativa, o la poesía de Chatterton o Burns, no es un periodo puramente de transición, sino una época con una estética propia y característica. Robert Brissenden en *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade* (1974) ha intentado analizar las características propias de la *sensibilidad*, indicando la centralidad que juegan las “pasiones”, así como las escenas de representabilidad de las mismas a través de los suspiros, las lágrimas y los anhelos amorosos. Este fenómeno psicológico está íntimamente ligado a la conducta moral, en cuanto que los arrebatos pasionales surgen como un contagio empático con la situación del otro, con un “sentir con el otro”. La moralidad se valora como alteración psicológica y también fisiológica, pues el cuerpo se estremece y sufre alteraciones derivadas de la representación de escenas reales o imaginarias que vive otro. Según George S. Rousseau en “Nerves, Spirits and Fibres: Toward the Origins of Sensibility (1975)”, la sensibilidad estuvo influida por la revolución científica, en sentido *kuhniano*, que se produjo con la obra de, por un lado, John Locke *Essay Concerning Human Understanding*, que determinó una nueva noción de la mente, y una nueva ciencia del hombre, que más tarde desarrollarían Hume y Smith (Rousseau 161), y, por otro lado, la *Pathology of the Brain* (1667) de Thomas Willis, que influiría decisivamente en los tratados neurológicos de la mitad del siglo dieciocho, de Haller, Robert Whytt o George Cheyne. Precisamente *The English malady* (1733) de Cheyne conoció un gran éxito de ventas en su época. Cheyne como médico de Richardson llevó a cabo con él una correspondencia prolífica, que influyó en su obra. La literatura médica determinó que el alma se encontraba en el cerebro, superando el dualismo cartesiano y cierto reduccionismo mecanicista. Estas obras propiciaron que la estructura, las funciones y los desórdenes de los nervios estuvieran presentes en una literatura de la sensibilidad. Es fácil comprender cómo autores de la talla de Richardson o Sterne recogieran elementos de pensadores científicos como Cheyne (Rousseau 164).

Pero la Sensibilidad no sólo está unida a disquisiciones literarias y médicas. Janet Todd en su breve *Sensibility: An introduction* (1986), indica que la Sensibilidad es un fenómeno literario unido a una serie de discusiones filosóficas, sociales y religiosas. La sensibilidad está ligada a una reflexión sobre lo correcto y lo incorrecto de la conducta humana. Todd señala que el término clave del periodo vino a denotar “la facultad del sentimiento, la capacidad para sentir emociones extremadamente refinadas, la prontitud para mostrar compasión por el sufrimiento, o una delicadeza innata o una susceptibilidad manifiesta en una variedad de actividades espontáneas tales como llorar, desmayarse y postrarse” (Todd 1986 7).

John Mullan ha observado la unión existente entre la crisis de sociabilidad dieciochesca y la exaltación de lo sentimental. Para él, el recurso al sentimiento en el siglo XVIII debe verse como un intento de restablecer los fundamentos del orden social, en una sociedad burguesa claramente individualizada (Mullan 1988). Y, G.J. Barker-Benfield, recogiendo aspectos de las obras anteriores, se ha referido a esta época como un fenómeno cultural complejo al que ha denominado como “Cultura de la Sensibilidad” (Barker-Bemfield 1992). Ha sido a partir de estos estudios que se ha venido a desarrollar posteriormente una extensa bibliografía que ha incidido en variados aspectos literarios, morales, sociales y políticos.

Siguiendo a los autores anteriores comprobamos que el concepto de “Sensibilidad” fue una noción central en el siglo XVIII. Anteriormente, la palabra refería sólo al poder fisiológico de la sensación o percepción, como también a las sensaciones propias de cada órgano. En su *A Dictionary of the English Language* (1755), Samuel Johnson definió la sensibilidad como “1. Rapidez de Sensación. 2 Radidez de Percepción; delicadeza”, que todavía refleja el significado fisiológico de la palabra. Fue Joseph Addison, en un escrito sobre la modestia, quien en 1711 ya usa la palabra en el sentido de una delicadeza emocional, como una susceptibilidad física, un delicado sentimiento del alma. Los estados emocionales y físicos estaban vistos como inextricablemente conectados. La sensibilidad vino a representar una disposición de estar fácil y fuertemente afectado, tanto fisiológica como psicológicamente.

El concepto de *sensibility* forma parte de un grupo de palabras afines derivadas de *sense*, tales como *sensitive*, *sensible*, *sentiment* y *sentimental* (todas ellas derivadas de *sentire* (sentir), *to perceive* (percibir) y *to feel* (afectarse)). Palabras que en un principio estaban unidas a la fisiología de la percepción. Pero a mitad del siglo XVIII, la sensibilidad llegó a nombrar el refinamiento de respuestas pasionales, unida a la delicadeza sensitiva del gusto y la empatía por el sufrimiento del otro (Vermeir y Funk Deckard 7-8). El concepto es ambiguo pues representa un sentimiento moralmente noble, pero también expresa debilidad. *Sensitive* fue usado como “capacidad de sentir (tener sentimientos)” y similarmente *sensible* vino a significar “tener sensibilidad; capacidad de delicadeza o tierno sentimiento”. Un hombre sensible era aquel que realizaba actos de caridad desde el corazón. Así *sentimental* vino a poseer un sentido positivo. La palabra *sentiment* incluía un elemento racional. Un “sentimiento” era una reflexión moral, una opinión racional sobre la moral que estaba influida por la emoción.

No debiera sorprendernos que la sensibilidad incluyera un elemento racional porque la perspectiva intelectual en el siglo XVIII estaba fuertemente influida por el sensualismo *lockeano*. Buscando los límites del conocimiento, el *Essay Concerning Human Understanding* de Locke concluía que el conocimiento intuitivo y demostrativo es imposible. El único conocimiento posible es el “conocimiento sensible”. Todo lo que conocemos procede de los sentidos. Las respuestas emotivas, tanto como las racionales, tienen sus raíces en la sensibilidad humana y finalmente en la estructura fisiológica y psicológica humana. Siguiendo a Locke, los filósofos reconocieron que *sense* and *sensibility* derivaban de los órganos de los sentidos. “Este sensualismo, en el cual todo sentimiento y pensamiento era reducible a percepciones sensitivas originales, constituyó el marco filosófico del siglo XVIII, desde el cual los desarrollos científicos, religiosos, morales y artísticos fueron entendidos” (Vermeir y Funk Deckard 9).

Para Hume, de igual manera, las “ideas” de la imaginación, la memoria y la razón

derivan de las “impresiones sensibles” y en cuanto a la vida emocional, las “pasiones” no son sino “impresiones de reflexión” que surgen por la interposición de una idea, por lo que era difícil separar las pasiones de sus elementos cognitivos.

El cuerpo se convirtió así, en el lugar donde una privada y excepcional sensibilidad era exteriorizada y socializada. “La sensibilidad es el escenario en que cuerpo y mente se confunden. Ahora es el sistema nervioso y no el alma lo que media entre los reinos materiales y los inmateriales” (Eagleton 2010 38). La literatura médica sobre los nervios, de Willis a Cheyne, como hemos visto, sirvió de fundamento para explicar la exteriorización de los sentimientos a través de las lágrimas y los suspiros. Y como hemos visto, la novela sentimental sería su máxima expresión. Las novelas sentimentales creaban un *pathos* a través de situaciones convencionales, usando arquetípicos personajes y tramas narrativas (Vermeir y Funk Deckard 20). La novela sentimental instigó así una pedagogía del sentimentalismo.

Y este sentimentalismo tenía un carácter moral. En *La teoría de los sentimientos morales* Adam Smith afirmaba: “La persona más perfectamente virtuosa, la persona que naturalmente más amamos y reverenciamos, es la que une al más absoluto control de sus sentimientos primarios y egoístas, la más profunda sensibilidad con relación a los sentimientos de los demás” (Smith 281). El interés por la suerte de los otros es algo que parecían compartir la filosofía moral y el sentimentalismo expresado en la novela.

Hume no tematizó ni hizo un uso explícito del concepto de “sensibilidad”. Si bien, a través de la importancia que da a las pasiones, su análisis de la simpatía, su concepción de la benevolencia y sus reflexiones sobre la pasión amorosa, constatamos su pertenencia al mismo.

Para Hume, el hombre es un ser social, “la criatura que más ardiente deseo de sociabilidad tiene en el universo, y que está dotada para ello con las mayores ventajas” (*T* 2.2.5.15/1981 552), todos nuestros deseos remiten a nuestra vida en sociedad y los placeres se disfrutan realmente en compañía. La simpatía es una cualidad del ser humano, según la cual existe en nosotros una tendencia a comunicarnos con las inclinaciones y sentimientos de los otros, por diferentes que sean a los nuestros. Como “principio” explicativo de la naturaleza humana “la simpatía no es sino conversión de una idea en una impresión por medio de la fuerza de la imaginación” (*T* 2.3.6.8./1981 632). Por esto mismo, se explica la comunicación de sentimientos con otra persona. Al insistir Hume en los mecanismos asociativos, y entendiendo la simpatía como una comunicación de un estado de ánimo (*pathos*) por afinidad con el otro, una especie de contagio emocional, Hume se apartaba de la concepción de la simpatía de Adam Smith que presupone que uno debe ponerse en la situación que vive el otro.

Posteriormente, en la *Investigación sobre los principios de la moral* (1751) Hume insistiría más en la noción de benevolencia, la capacidad de hacer el bien. Entendiendo la acción virtuosa como aquella que produce agrado. La benevolencia es un impulso y también una virtud que produce placer a quien la practica, siendo además un bien social, que tiene como característica la aprobación general de la humanidad.

Por otro lado, con relación al amor, la “pasión amorosa” es la última de las “pasiones indirectas” analizadas en *Tratado de la naturaleza humana*, si bien afirma de ella que constituye la mejor prueba de su concepción de las pasiones basada en los principios de

asociación. Lo que la caracteriza con respecto a las anteriores pasiones es la intensidad y vehemencia con la que suele presentarse. En el *Tratado* suele acentuar el aspecto sexual basado en el apetito de generación y la lujuria, mientras que en la obra más tardía “Disertación sobre las pasiones” (1757) se acerca a esta pasión de forma más calma: “La pasión amorosa está compuesta normalmente de una complacencia en la belleza, un apetito corporal y amistad o afecto” (Hume 1990 129). La pasión amorosa es pues la conjunción de tres pasiones. Existe en ella un elemento estético, a medias platónico y epicúreo, al afirmar que el amor es un impulso hacia lo bello, movido por el placer. Para Hume el placer que se produce de la contemplación de lo bello surge de nuestra naturaleza, al igual que el apetito sexual y el afecto. El impulso sexual es un apetito innato, un instinto, propio de nuestra naturaleza sexual, de la misma manera que el afecto surge de la capacidad humana de querer sentir con el otro, de la simpatía. De las tres pasiones que forman la pasión amorosa curiosamente el elemento estético y el afectivo son “pasiones tranquilas” o “sentimientos”, mientras que el elemento violento de la pasión lo introduce la sexualidad.

Estos elementos, las intensas pasiones, la simpatía, la benevolencia, la pasión amorosa, también estarán presentes en el engranaje de la novela sentimental, que Hume criticará por su artificialidad y sus excesos sentimentales.

3. HUME, CRÍTICO DE LA NOVELA

Hume fue bastante crítico con la “novela”, equiparándola a los libros de conducta y devoción, por entonces en boga, y a los que la moda de la novela desplazaría. Sus escritos coincidieron con el ascenso de la novela como género literario. Las obras de Samuel Richardson, Henry Fielding, Henry Mackenzie, Sarah Fielding, Tobias Smollet o Laurence Sterne, entre otros, fueron obras conocidas por Hume, y seguramente comentadas en sus círculos culturales. Pero, sin embargo, no encontramos referencias a estos autores, a excepción de Sterne, y en este caso de forma un tanto ambigua.

El rechazo de Hume a este género emergente resulta tanto más extraño en cuanto que la novela participaba de una concepción de la naturaleza humana sentimental, además de fundarse en la experiencia psicológica de una estética de la recepción, basada en la simpatía con los sentimientos despertados en los lectores. En la cultura de la sensibilidad, era una creencia generalizada que la lectura, producía afecciones corporales y emocionales e incidía en la propia experiencia vivida. Fue además un fenómeno de masas que creó adicciones, sobre todo entre el público femenino, a partir sobre todo de la publicación en 1740 de la novela de Richardson, *Pamela*.

Un año más tarde, Hume publicaría, tras el fracaso editorial del *Tratado de la naturaleza humana* (1739-40), sus *Ensayos morales y políticos*. En el ensayo “Sobre el estudio de la historia”, Hume expresó un juicio bastante negativo de las novelas. En este breve ensayo moral, refiere la anécdota de una joven amiga, por la que se siente atraído, que le solicita le envíe algunas novelas de amor para no aburrirse en un retiro campestre. Hume en vez de aprovechar la ocasión, encendiendo la llama del amor con las novelas, le hace llegar unas obras de Historia, las *Vidas ejemplares* de Plutarco, pues piensa que las obras históricas tienen ventajas sobre aquellas, al entretener la imaginación, mejorar el entendimiento y fortalecer la virtud. En este ensayo Hume no menciona novela alguna,

pero sí lleva a cabo una crítica despiadada. Para Hume la “novela”, y fundamentalmente la “novela sentimental”, crea la ilusión perniciosa de que la única pasión que gobierna el mundo es el “amor”. Es esta falsa representación, unida a la creencia de que existen criaturas tan perfectas como una pueda imaginarse, la razón por la cual las mujeres parecen preferir este género (Hume 1998 43-48).

En otro de los *Ensayos*, el titulado, “Sobre el género ensayístico”, Hume distinguió dentro de las personas que se dedican a la actividad intelectual entre los *doctos* y los *conversadores*. Mientras que los doctos se ocultan en las universidades en un estudio arduo en soledad, los conversadores transmiten una filosofía fácil que les permite crear lazos sociales con los demás. Hume confiesa aquí que la finalidad de sus ensayos es crear un puente de unión entre el saber de unos y otros, llegando a afirmar que “me considero una especie de embajador que proviene del mundo del estudio y que viaja al de la conversación”. En el imperio de la conversación al que se dirige, las principales soberanas, dice Hume, son las mujeres, el bello sexo, que emiten un juicio literario muy superior al de los varones. Prueba de ello son los *Salones* que regentan en Francia, creando una cultura de la conversación en la que se discute sobre estética, moral, política, etc. (Craveri 2003). Pero a continuación, Hume afirma: “Sólo hay un punto en el que me atrevo a desconfiar del juicio de las mujeres, y este es el que se refiere a libros de intriga amorosa y a libros de devoción, los cuales suelen despertar en ellas el máximo entusiasmo: en esto se dejan llevar más por el apasionamiento que por la justeza de sentimientos”. Esto es, la lectura de las novelas de temática amorosa pervierten el juicio, enalteciendo el ánimo, despertando pasiones violentas, en vez de dar una visión adecuada de la vida. Para Hume dejarse llevar por las pasiones despertadas por la lectura es “preferir las apariencias a la sustancia”. Y Hume colocaba en la misma categoría de mala literatura a las novelas y los libros de devoción (Hume 1998 25-30).

Los libros de conducta iban dirigidos principalmente a las féminas y con sus consejos y reglas a seguir pretendían dar una educación a la mujer siguiendo los modelos patriarcales de la época, esto es, la de un ser sumiso y servicial, que debía llevar a cabo un proyecto de vida subordinado al varón. Para ello los libros de conducta reclamaban una lectura exclusiva. Como afirma Nancy Armstrong en *Deseo y ficción doméstica*: “Todos ellos insistieron en que el cultivo extenso en las bellas artes tenía una tendencia a generar vanidad y provocar pasiones egoístas” (Armstrong 130). El hecho de que Hume recomendase la lectura de las bellas letras y admirase a las mujeres francesas que regentaban *Salones*, suponía una apuesta por una sociedad ilustrada e igualitaria de hombres y mujeres.

El mensaje de los libros de conducta y las opiniones de Hume coincidían en el rechazo de las novelas sentimentales que llenaban las horas de ocio de las mujeres. Pero si para los círculos religiosos las novelas resultaban inmorales porque ponían en peligro la forma de vida dominada por la ideología patriarcal, para Hume la novela estaba al mismo nivel de los libros de conducta, al representar ficciones falsas y dañinas. Los libros de conducta en ocasiones incluían fábulas y conversaciones con una finalidad ligada a la instrucción, no muy lejos del estilo de la novela, pero la novela desde el principio pretendió “deleitar” e “instruir” al mismo tiempo, uniendo a la lectura y la educación el principio del placer. Las mujeres, como afirmaba Jacques DuBoscq en *La femme heroïque* (1632), traducida al inglés en 1753, “tienen mayor necesidad de lectura”, pero su “deseo de cosas admirables” es tanto una forma de seducción como un veneno. Los libros cambian nuestros humores, asumen nuevas pasiones y cambian nuestras vidas. En la formación de la subjetividad

femenina, el control de las lecturas era algo necesario (Armsrmstrong 128-129).

Por su parte, Hume señalaba que “el bello sexo tiene una disposición tierna y amorosa, dicha circunstancia pervierte su juicio en esta ocasión y hace que las mujeres sean fácilmente impresionables por cosas que no pertenecen propiamente ni a la naturaleza ni a la expresión de sus verdaderos sentimientos” (Hume 1998 30). Para una educación intelectual y verdaderamente virtuosa son preferibles las obras de Historia que ofrecen mejores lecciones de comportamiento. Unas décadas más tarde, Mary Wollstonecraft en *Vindicación de los Derechos de la Mujer* (1792), analizará de forma brillante la condición de la mujer de su tiempo, denunciará las causas de la “debilidad femenina” en la educación, criticando a los moralistas, denigrando los libros de conducta y la influencia de la lectura de novelas. La mujer posee un entendimiento que perfeccionar con una educación idónea. Para aquellos que creen que el poder de la mujer está en su “sensibilidad”, e incluso más, en su “humanidad”, la filósofa señalará que ha conocido mujeres débiles “cuya sensibilidad estaba totalmente enfrascada en sus maridos y, en cuanto a su humanidad, también era muy tenue, o mejor, solo una emoción pasajera de compasión” (Wollstonecraft 385-386).

Por la época de publicación de los *Ensayos morales y políticos* de Hume, la novela poseía una baja reputación, considerándose un género vulgar, escrita muchas de ellas por mujeres, con un contenido semipornográfico, desvelando ciertos comportamientos íntimos y de carácter sexual de los personajes. Sin embargo, la publicación en 1740 de *Pamela* de Richardson pareció dignificar el género. A partir de ese momento el auge de la novela fue imparable, *Pamela* se convirtió en un éxito de ventas, como después ocurrirá con *Clarissa*, cambiando de raíz la opinión pública que hasta entonces se tenía de la novela, conmoviendo el alma sensible de los lectores. *Pamela* supo combinar un “relato de seducción, dentro del marco de un libro de conducta”, sin desafiar así los valores morales de su tiempo, antes bien, lo que pretendía era reafirmarlos. En la narración, la sirvienta Pamela permanece secuestrada por Mr.B., su señor, hasta que cumpla sus requerimientos sexuales. Pero, con su resistencia y la escritura de cartas mientras dura su cautiverio, será capaz de reconducir la vida de su amo libertino, una vez que este descubra su correspondencia y quede rendido ante el alma de Pamela, llegando a casarse y tomando ahora ella el mando del hogar. Y a partir de ese momento la novela se convierte en un código de consejos y normas de cómo llevar adecuadamente la casa.

Esa extensa narración amorosa que encandilaba la vida de los lectores dio lugar a una nueva forma de educación moral que unía la instrucción y el deleite. Además, dada la proliferación de palabras y sentimientos femeninos asistimos a una feminización de la cultura, en la que se van construyendo nuevas formas de la subjetividad.

La novela encontró incluso adictos dentro del campo de la filosofía. Así, por ejemplo Diderot en *Eloge a Richardson* afirmará:

Hasta este momento, se ha entendido por novela un tejido de sucesos quiméricos y frívolos cuya lectura resultaba peligrosa para el gusto y las costumbres. Me agradaría que se hallara otro nombre para las obras de Richardson, que elevan el espíritu, conmueven el alma y respiran por todos sus poros amor al bien, y que se llaman igualmente novelas¹.

¹ Citado en Y. Séité, “Novela” en Ferrone V. y Roche D (Eds.), *Diccionario Histórico de la Ilustración*, Madrid: Alianza Editorial, 1998 p. 251.

La influencia de las novelas de Richardson en Francia, principalmente a través de Diderot, propiciará un encuentro entre la filosofía y novela, en cuanto ambas, según Diderot intentan un conocimiento de la naturaleza humana, y de las relaciones morales en sociedad. Algunos *philosophes* verán en la novela un instrumento para la crítica, un aparato de combate, de ahí la utilización por algunos de ellos de ese género narrativo. Sin embargo, en los escritos cultos sobre el gusto, tanto de Hume, como Hutcheson, Addison, Burke, Gerard, etc., no se hace referencia alguna a la estética de este tipo de obras, por parecerles poco refinado y fuera de los cánones neoclásicos. Como señala John Mullan: “Las novelas no son parte de la Ilustración”, en los debates sobre estética nunca se incluía referencia alguna a las novelas, no era objeto de los estudios del gusto, pues “no pertenecían al horizonte del intelectual refinado” (Mullan 1997 126)².

Pero Hume no cambió su opinión sobre la novela a lo largo del tiempo. Ni en obras posteriores ni en su correspondencia se registra mención a ningún novelista, a excepción de Laurence Sterne, en una de sus cartas, y con un sentido poco claro. Resulta curiosa la indiferencia hacia sus compatriotas Henry Mackenzie, autor de *The Man of Feeling*, y de Tobias Smollet, que aparte de escribir novelas de éxito tradujo *El Quijote* y continuó la *History of England* de Hume. Además Henry Fielding tenía como editor a Andrew Millar, el mismo que Hume. Y tal vez el silencio más significativo sea el relacionado con Richardson, cuyas novelas fueron éxitos de ventas en Inglaterra y Francia y cuyas continuaciones eran esperadas con angustia y ansiedad por los lectores. Respecto a Laurence Sterne, Hume anotó que *The Life and Opinions of Tristram Shandy* era “el mejor libro que había sido escrito por un inglés en treinta años”, añadiendo “malo como es” (Hume, Letters II 269). Hume hacía uso de su ironía, dado que pensaba que Inglaterra era un erial cultural, comparado con los autores escoceses. Cuando Gibbon publicó el primer volumen de su *The History of Decline and Fall of the Roman Empire*, en 1776, Hume le confesó al autor que estaba sorprendido que estuviese escrito por un inglés (Letters, II 309-11) y en carta a Adam Smith felicitándolo por *The Wealth of Nations* le comenta que “es lamentable considerar como esa nación (Inglaterra) ha renunciado a la literatura durante nuestra época” (Letters II 312). Para Hume, la verdadera cultura se estaba llevando a cabo fuera de Inglaterra.

Pero para algunos autores, la novela fue vista como una literatura de tipo cognitivo. Así Henry Fielding (1707-1754) afirma en su novela *Tom Jones*: “la alimentación que ofrecemos aquí es a base de la *naturaleza humana*” (Fielding 8). Incluso parece haber una suplantación de los textos filosóficos. En la novela se recrean los principios de la naturaleza humana, referidos a la educación y las costumbres, discutidos filosóficamente con anterioridad por aquellos autores que Hume consideraba que habían colaborado en la elaboración de una “ciencia del hombre”, así Bacon, Locke, Shaftesbury, Mandeville, Hutcheson y Butler (T Intro. 7).

Pero si bien la novela no influyó en los filósofos británicos, el empirismo penetró en el corazón mismo de la novela. El recurso al realismo permitió afirmar a Ian Watt en *The Rise of Novel* (1957) que la novela inglesa estaba influida por el particularismo, la subjetividad y el lenguaje denotativo, de tal manera que la experiencia se convertía así en

² Sin embargo, para Mullan, como para los estudiosos de la Cultura de la Sensibilidad, la novela es el centro de gravedad desde donde se construye el yo moderno. Dice Mullan: “En la Ilustración no había lugar para la novela, sin embargo la novela era su verdadera representación imaginativa. En el siglo XVIII, fue en las novelas donde el yo individual (la experiencia del yo como individuo) se descubría de forma más afectiva” (Mullan 1997 127).

una forma de educación sentimental, siguiendo las premisas empiristas de la subjetividad epistémica y la simpatía (Watt 31). Además, el recurso a lo epistolar, propio de las novelas de Richardson, como después de otras, potenciaba la sensación de verdad o verosimilitud de la novela. Roger Maioli ha analizado la influencia del empirismo en la novela sentimental, que pretende poseer un carácter cognitivista, aunque la relación inversa no se produzca (Maioli 625-48). Podríamos pensar las novelas como textos empiristas, siguiendo a Mullan (1997 128).

En *The Life and Opinions of Tristram Shandy* de Sterne son frecuentes las referencias a John Locke, de tal manera que incluso parece una tesis compartida que la teoría de la “asociación de ideas” del *Essay Concerning Human Understanding* viene a ser una fuente de inspiración y la justificación filosófica de la novela. Veamos el siguiente pasaje:

- Dígame, señor, entre todas las lecturas que a lo largo de su vida habrá hecho usted, ¿hubo alguna vez un libro como el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke? - No me conteste temerariamente, - porque muchos, lo sé bien, citan el libro sin haberlo leído, - y muchos de los que lo han leído no lo entienden; - si su caso es cualquiera de estos dos, y dado que yo escribo con el fin de instruir, le diré en tres palabras en qué consiste el libro. - Es una historia. - ¡Una historia! ¿De quién? ¿Qué? ¿Dónde? ¿Cuándo? - No vaya usted tan deprisa. Es, señor, un libro de historia (definición que posiblemente hará que el mundo se decida a leerlo) que narra la historia de lo que sucede en la mente del hombre; y si acerca de este libro dice usted esto y no más, créame que no hará usted un papel nada despreciable en un círculo metafísico. Pero esta es otra historia (Sterne 2011 144)

De igual manera ocurre en *Tom Jones* (1749) de Fielding, donde es fácil localizar la presencia de temas *humeanos*, al reflexionar sobre la “probabilidad” de los acontecimientos y aventuras que nos depara la vida, y que quedan reflejados en la novela.

Pero para Hume la novela es incompatible con un discurso de la verdad, no existe una novela cognitiva, la verdad es patrimonio de la filosofía y la ciencia. Además, la novela resulta perversa en el ámbito moral, y existencial, al ofrecernos una falsa representación de las relaciones sociales. Hume contempló el peligro de las novelas para inducir las creencias, aproximándose a los efectos de la poesía, en cuanto a su vivacidad y a la historia, en cuanto a la verosimilitud. Pero existe una diferencia considerable entre los géneros, afirma Hume: “El historiador se recrea en poner de relieve los beneficios que resultan de sus trabajos. El escritor de relatos de una ficción extravagante mitiga o niega las malas consecuencias que se atribuyen a su género literario” (EPM II 2 12/2006 43). Tal vez por eso vio en ellas un género a rechazar. No sabemos si Hume distinguió la “novela sentimental” de algunas más cervantinas, como las de Fielding, que a veces incluso criticaban el sentimentalismo como en su *Shamela* (1741), parodia de la *Pamela* de Richardson. Sus lecturas, tal como se desprenden de su correspondencia, parecen ajenas al género.

4. LOS EXCESOS DE LA PASIÓN

Dos razones principales hay para el distanciamiento de Hume con respecto a esa deriva última de la cultura de la sensibilidad que denominamos “Sentimentalismo” y que se expresa principalmente en la “novela sentimental”.

La primera tiene que ver con la excesiva afectación de las pasiones descritas en las novelas, que a su vez se excitan en los lectores. Para Hume, tal fenómeno daría lugar a una “delicadeza de la pasión”, a una “extremada sensibilidad de temperamento”. Como refiere en el ensayo “Sobre la delicadeza del gusto y la pasión”, Hume, identificaba la “delicadeza de la pasión” con una sensibilidad extrema y violenta, la del hombre que está sujeto a sufrir marcadas alegrías y profundas tristezas. De tal manera que cuando se encuentra con alguna desgracia “su tristeza o resentimiento se apoderan totalmente de ella y la deprivan de todo gusto por los aconteceres comunes de la vida, cuyo justo disfrute forma la parte principal de nuestra felicidad” (Hume 1998 64). Las pasiones violentas producen un espejismo de felicidad, que poco a poco se va desvaneciendo, creando un carácter desapacible que impide la felicidad.

Frente a esta pasión, la “delicadeza del gusto”, es la de un sentimiento sereno. Hume afirma que debemos cultivar las artes (música, poesía, elocuencia, pintura), pues “mejoran nuestra sensibilidad para todas aquellas pasiones que son tiernas y agradables”, y alejándonos de las agitaciones de los arrebatos anímicos, nos procuran tranquilidad del ánimo y favorecen el amor y la amistad. El cultivo de esta pasión además “nos hace refractarios a esas otras emociones que son más violentas y escandalosas” (Hume 1998 66). Esas artes de las que habla Hume, debemos aclarar, se mueven dentro del gusto neoclásico como bien se refleja en el ensayo “Sobre la sencillez y el refinamiento en el arte de escribir”, que buscan un justo término medio entre la simplicidad y el refinamiento. Debemos de cuidarnos de exaltar las pasiones, sobre todo cuando ponemos en escena a los seres humanos, y evitar el exceso de refinamiento, del que Hume de forma consciente observa que está produciendo una degeneración en el gusto, principalmente en Francia e Inglaterra (Hume 1998 36-39).

Para Adam Smith, en contraste con Hume, el exceso de afección no tiene por qué estar en contraste con una moral sentimental. En *La teoría de los sentimientos morales* afirma: “Incluso el exceso de los afectos bondadosos que más tienden a ofender por su exageración nunca resulta abominable, aunque pueda parecer reprobable”. Lo que para Smith resulta reprobable es la actitud estoica de no sentir nada. “Los poetas y novelistas que sobresalen en la descripción de los refinamientos y delicadezas del amor y la amistad, y todos los demás afectos privados y familiares, Racine y Voltaire, Richardson, Maurivauz y Riccoboni, son en tales casos mucho mejores maestros que Zenón, Crisipo o Epicteto” (Smith 267). Hume, sin embargo al darle un valor moral a las pasiones y sus efectos no podría aceptar la conclusión de su amigo Smith, que incluso es partidario de darle carta de reconocimiento a las obras de Richardson.

Por otro lado, y derivado de lo anterior, la segunda razón para el rechazo del sentimentalismo está en el hecho de la que no es un fenómeno, como bien ha visto Terry Eagleton, que se identifique de forma clara con una ética de la benevolencia. Eagleton recogiendo las críticas que en su día se hicieron al sentimentalismo, como la de Coleridge y Goldsmith, señala que el sentimentalismo se acerca mucho al egoísmo.

Pues, “el benévolo espera dejar de sentir incomodidad de la piedad acudiendo en ayuda de la víctima; el sentimental se muestra mucho menos impaciente por acabar con sus sensaciones agradablemente sadomasoquistas vendando las heridas del otro” (Eagleton 2010 63). Para el filósofo escocés David Fordyce (1711-1751) el sentimental encuentra “una suerte de angustia placentera en la miseria humana, que culmina en una alegría autocomplaciente” (Eagleton 2010 64). Así Yorick, el viajero sentimental de Sterne, en su viaje por Francia no se resiste a visitar a María cuya triste historia le contó su amigo el señor Shandy, y cuando la encuentra relata: “Me senté junto a ella, y María permitió enjugárselas (las lágrimas) con mi pañuelo. Entonces tuve que enjugar las mías y luego las de ella, y de nuevo las mías para enjugar las suyas después. Mientras lo hacía, me embargaron unas emociones tan indescriptibles que estoy seguro que no pueden haber sido provocadas por combinación alguna de materia y movimiento” (Sterne 2017 205)

Por ello mismo, era muy difícil que Hume pudiera entenderse con Rousseau, un sentimentalista en toda regla tanto en su vida como en sus escritos. Hume no aceptó la moda del “sentimentalismo” de la novela. De ello da cuenta su relación con Rousseau. En carta a su amigo Hugh Blair, Hume comenta de Rousseau: “Durante toda su vida se ha limitado a sentir; y en este aspecto su sensibilidad se eleva a un nivel que va más allá de cualquier otro ejemplo que yo he visto. Sin embargo, esta sensibilidad le hace más susceptible de sentir dolor que de sentir placer; es como un hombre que hubiera sido despojado, no sólo de sus vestidos, sino también de su piel, y que en esta situación se dispusiera a combatir los crudos y tormentosos elementos que constantemente perturban ese mundo inferior” (Letters II 314/1998 81). También resulta significativo el hecho de que deteste el argumento de la *Nueva Heloísa* de Rousseau, compartiendo la opinión de las autoridades que habían censurado la obra, de que tras la apariencia de la virtud de los personajes y sus nobles sentimientos no se escondía sino un arte de satisfacer sus bajas pasiones. En la carta, continúa contando la anécdota referida a la continuación en forma de novela del *Emilio*, imaginado por Rousseau. En esta secuela, el personaje, Emilio, descubre que la amable y virtuosa Sofía le es infiel en el lecho, algo que soporta con una gran fortaleza de espíritu. Hume que ya no soporta más la “sensibilidad” ironiza en la carta dirigida a Blair: “Se dará usted cuenta de que lo único que le falta es escribir un libro para instrucción de las viudas, a menos que piense que éstas pueden aprender la lección sin instrucción alguna” (Letters II 314/1998 85).

El sentido irónico de Hume, que Hume apreció en Addison y Swift eran el mejor arma contra el sentimentalismo. Una actitud que se apartaba del sentido apaciblemente hedonístico que Hume persiguió durante su vida.

5. CONCLUSIONES

El género de la novela coincidió con la publicación de las obras de Hume, en un marco teórico que algunos críticos, principalmente literarios han denominado como *Cultura o Era de la Sensibilidad*. Sin embargo, como hemos podido analizar, Hume, a pesar de pertenecer a esta cultura se distanció de la que fuera tal vez la deriva más importante de este movimiento: el “sentimentalismo”, presente fundamentalmente en la novela y en la actitud de sus adictos lectores. Su teoría de las pasiones y su moral sentimental basada en la benevolencia resultaban irreconciliables con los excesos de la pasión y una forma autocomplaciente de presenciar el sufrimiento humano. Para Hume la novela era

un género pervertido, que arrebatava el entendimiento, principalmente de las mujeres, para hacerlas creer en fantasías peligrosas a la hora de enfrentarse a la vida.

Para Hume, las cadenas que generaban los libros de conducta y devoción habían sido sustituidos por las pasiones que generaban las novelas. En una sociedad ilustrada era importante crear una Cultura de la Sensibilidad, del *gusto* basado en las bellas letras y las bellas artes sencillo, tierno y delicado, sin extremos desapacibles, que diese lugar a pasiones apacibles, a sentimientos ligados a una vida reflexiva. Hume formó parte activa de ese proyecto que fue caminar hacia una cultura de la sensibilidad en una sociedad emancipada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahern, Stephen. *Affected Sensibilities: Romantic Excess and the Genealogy of the Novel 1680-1810*. New York: AMS Press, 2007.

Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra, 1987.

Barker-Benfield, G. J. *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

Brissenden, Robert. *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*. New York: Harper & Row, 1974.

Cano López, Antonio José. “La teoría de las pasiones de Hume”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* 52 (2011): 101-115.

Craveri, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Madrid: Siruela, 2003.

Csengei, Ildiko. *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Eagleton, Terry. *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*. Barcelona: Paidós, 2010.

---. *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal, 2009.

Fielding, Henry. *Tom Jones*. Barcelona: Planeta, 1989.

Northrop Frye. “Towards Defining an Age of Sensibility”. *English Literary History* 23 (1956): 144-152.

Gross, Daniel M., *The Secret History of Emotion: From Aristotle's Rhetoric to Modern Brain Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Hume, David. *A Treatise of Human Nature*, ed. David Fate Norton and Mary J. Norton. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- , *Tratado de la naturaleza humana*, ed. Félix Duque. Madrid: Orbis, 1984.
- , *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, ed. Tom L. Beauchamp. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- . *Investigación sobre los principios de la moral*, ed. Gerardo López Sastre. Madrid: Espasa-Calpe, 2006.
- . *Mi vida. Cartas de un caballero a su amigo de Edimburgo*, ed. Carlos Mellizo. Madrid, Alianza Editorial: 1985.
- . *Sobre el suicidio y otros ensayos*, ed. Carlos Mellizo. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- . *Del amor y el matrimonio y otros ensayos morales*, ed. Carlos Mellizo. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- . *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, ed. José Luis Tasset Carmona. Barcelona: Anthropos, 1990.
- . *The Letters of David Hume*, ed. J.Y.T. Greig, (2 vols.). Oxford: Oxford at the Clarendon Press, 1969.
- Maioli, Robert. "David Hume, Literary Cognitivism, and the Truth of the Novel". *SEL Studies in English Literature 1500-1900*. Johns Hopkins University Press 54 3 (2014) 625-648.
- Mullan, John. "Feeling and Novels". *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. New York: Routledge, 1997. 119-131.
- . *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Pinch, Adela, *Strange Fits of Passion. Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, Standford: Standford University Press, 1996.
- Richardson, Samuel. *Pamela*, ed. Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil. Madrid: Cátedra, 1999.
- Rousseau, George S., "Nerves, Spirits and Fibres: Toward the Origins of Sensibility (1975)". *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility* Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004. 157-184.
- Séité, Y. "Novela". *Diccionario Histórico de la Ilustración*, ed. V. Ferrone y D. Roche. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Seoane, Julio. *Del sentido moral a la moral sentimental*. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- Smith, Adam. *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza Editorial. 1997.

Sterne, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, ed. Javier Marías. Madrid: Alfaguara, 2011.

---. *Viaje sentimental*, ed. Paul Goring. Barcelona: Penguin, 2017.

Todd, Janet. *Sensibility: An Introduction*. London and New York: Methuen, 1986.

Vermeir, Koen and Funk Deckard, Michael. "Philosophical Enquiries into the Science of Sensibility: An Introductory Essay". *The Science of Sensibility: Reading Burke's Philosophical Enquiry*. New York: Springer, 2012. 3-56.

Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*, ed. Isabel Burdiel. Madrid: Cátedra, 1994.