

## El sensualismo en la teoría literaria y política de Antonio de Capmany

José CEPPEDELLO BOISO

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

La *Filosofía de la elocuencia* de Antonio de Capmany, quien fuera miembro de las Reales Academias de la Historia y de la de Buenas Letras de Sevilla, es, sin duda, una de las obras fundamentales a través de la cual se introduce el influjo sensualista en el pensamiento literario español decimonónico (Froldi, 1990: II, 836). Además de en Port-Royal y Condillac, Capmany apoya sus ideas en autores como D'Alembert, Diderot, Beauzée, Voltaire y, sobre todo, Dumarsais. De ahí que se muestre como un defensor a ultranza del espíritu de su siglo que él mismo considera como "una edad ilustrada" llegando a afirmar que no es, en su opinión, sino "la época más memorable en los fastos de los conocimientos humanos" (Capmany, 1777: V). En línea acorde con este espíritu ilustrado, considera que hay que modificar la forma de los tratados de retórica y oratoria (Checa Beltrán, 1988: 61). Hay que adoptar una nueva perspectiva de estudio en la que se abandonen los preceptos *a priori* inamovibles y se sustituyan por principios extraídos de la experiencia mediante la observación y el análisis. Este espíritu reformador de los cánones del estudio de la retórica marcará, de forma indeleble, todas las obras decimonónicas españolas. Hay que olvidar el establecimiento de directrices basadas en la especulación y apostar por una búsqueda de las mismas a partir de una previa indagación psicológica: "El alma debe considerar en las cosas que la deleitan la razón o causa del placer que siente; y entonces los progresos de este examen purifican y perfeccionan los del *gusto*" (Capmany, 1777: VIII).

Sólo, de esta manera, se podrá alcanzar la *retórica filosófica* necesaria para una más perfecta comprensión del fenómeno literario y oratorio. Esta retórica, en línea con el pensamiento sensualista, deberá llevar a cabo la siguiente tarea básica: analizar las obras, en el más puro sentido *ideológico*, esto es, realizar un estudio exhaustivo del origen de las ideas y los afectos para indagar de qué forma la combinación de ambos se manifiesta en

los textos. El estudio retórico exige, según Capmany, una delimitación previa de los mecanismos del entendimiento y el corazón, o lo que es lo mismo, un completo estudio de los procesos psicológicos del individuo. Todo ello para lograr una comprensión más omniabarcante del fenómeno literario, y expresivo en general, en el que se superen los aspectos meramente formales. Capmany se sitúa en la línea de esa nueva concepción más amplia de la retórica característica del pensamiento ilustrado. La retórica ya no es sólo un objeto de estudio para especialistas en la lengua o en la oratoria, sino para todo aquel que se dedica al análisis de cualquier manifestación expresiva humana, en general: "...yo no escribo para gramáticos, y fríos puristas, sino para hombres que sepan sentir y pensar" (Capmany, 1777: XIX).

Su finalidad es analizar de qué forma se manifiesta en los escritos elocuentes la capacidad de sentir y pensar de los hombres. Por esta razón, incardina la elocuencia en el conjunto global de las actividades humanas cuyas formas vienen directamente determinadas por la conformación psicológica del sujeto. La elocuencia no es una creación ni de los retóricos, ni de los oradores, sino una realidad natural, exigida, de forma directa por la estructura psíquica del ser humano. Indagar en cualquier aspecto de ella supone un estudio psíquico previo en el que salgan a la luz todos aquellos elementos que determinan, de forma decisiva, el obrar elocuente. La elocuencia, en este sentido, encuentra su origen en los primeros momentos de la actividad lingüística del hombre. "Después de perfeccionada la facultad de comunicarse las ideas, los hombres cultivaron la de infundirse entre sí sus pasiones" (Capmany, 1777: 1). Dos son las realidades que conforman los contenidos comunicativos entre los sujetos: las ideas y las pasiones. En las primeras deben imperar los dictados del entendimiento que se manifiestan mediante la lógica, mientras que en el caso de las segundas es el corazón el que establece sus normas de desarrollo. El campo de acción de la elocuencia se corresponde con este último, esto es, con el terreno de la comunicación de las pasiones. De aquí que la elocuencia no sea sino "el talento de imprimir con fuerza y calor en el alma del oyente los afectos que tienen agitada la nuestra" (Capmany, 1777: 2). Capmany distingue entre la *elocuencia*, como talento natural y la *retórica*, en tanto que arte posterior que no dicta leyes, sino que simplemente señala los caminos más adecuados para un más atinado desarrollo de la cualidad originaria en el sujeto (Capmany, 1777: 29). Según nuestro autor, la elocuencia no es sino una

"sensibilidad rara", una "especial disposición del alma" que, como tal, no puede ser enseñada (Capmany, 1777: 3). Capmany lleva hasta extremos máximos la caracterización psicológica de la elocuencia, frente a las determinaciones formales previas, identificándola con una facultad más de entre las que conforman la naturaleza humana.

Dentro de esas facultades de la psique humana, la que ocupa el lugar fundamental en los actos expresivos de los sujetos es la *imaginación*. Capmany establece que se estructura como: "una combinación o reunión nueva de imágenes, [e] igualmente [como] una correspondencia o cotejo exacto de ellas con el sentimiento que se quiere excitar". De ahí que, en una línea marcadamente sensualista, la defina como: "aquel poder que cada uno tiene de representarse en su entendimiento las cosas sensibles". Por esta razón, establece un acentuado paralelismo entre la actuación de la imaginación y la del ingenio: "la imaginación es la invención en materia de imágenes, como lo es en materia de ideas el ingenio" (Capmany, 1777: 17). Así pues, recoge nuestro autor los dos aspectos que Condillac señalara como delimitadores del obrar de la imaginación (Takesada, 1982: 47-58). La imaginación, por un lado, combina las imágenes, guardadas por la memoria, haciendo presentes los objetos cuando éstos no lo están, de forma directa, ante los sentidos. Esto exige que la imaginación lleve a cabo una labor inventiva ya que debe dar lugar, por sí misma, a las normas de combinación en la medida en que carece de la fiel guía representada por la imagen sensible del objeto. Esta capacidad inventiva de la imaginación puede desplegarse de forma activa o pasiva. Lo hará de forma pasiva cuando simplemente se intente reproducir la imagen tal y como surgiría de una percepción sensible efectiva. Sin embargo, lo característico del obrar poético es la *imaginación activa*, en donde el sujeto, sin traicionar al entendimiento, despliega toda la capacidad inventiva de la imaginación más allá del supuesto objeto perceptible, en virtud de "una emoción interna que agitando el entendimiento, transforma el autor". Esta emoción es el *entusiasmo* que Capmany sitúa en la base de todo actuar poético. En el fondo, y siguiendo un tono característicamente sensualista e incluso mecanicista, el entusiasmo no consiste sino en imágenes y movimientos, por lo que la raíz última del obrar literario puede reducirse a la mecánica de las imágenes tal y como éstas se combinan y renuevan en la imaginación.

Capmany, además, con Condillac, señala que la importancia decisiva que adquiere la imaginación en los diversos actos de elocución viene dada por el carácter sensualista del

ser humano. Recoge, así, como ya lo hicieron Leibniz o el propio Condillac, la imposibilidad de concebir al hombre como una "pura inteligencia". Si el hombre fuera tal, el método más adecuado para la escritura sería el del geómetra. Pero, la realidad humana es bien diversa a la de una razón pensante aislada. El hombre entra en contacto con su entorno a través de los sentidos, lo que lleva a pensar a la mayoría de ellos que no pueden "conocer sino lo que pueden sentir" (Capmany, 1777: 21). De ahí que cualquier intento de modificar el fondo conceptual de los sujetos pase por una modificación previa de su mundo sensitivo a través de la facultad específica de las imágenes sensibles: la imaginación. La elocuencia, pues, debe tener bien presente la física de las imágenes atendiendo a cómo éstas se "mueven" en la imaginación. Como ya vimos, la estructura básica del obrar elocuente queda reducida a una complicada física de las imágenes en el universo imaginativo a partir de los contenidos sensitivos y todas sus posteriores capacidades de movimiento, combinación o desplazamiento.

Ahora bien ¿cuál es la textura interna de estas imágenes? Para, aun admitiendo en síntesis los postulados sensualistas, salvaguardar, al mismo tiempo, el aspecto activo del sujeto en el acto inventivo literario, Capmany recurre a una distinción inicial. El contenido imaginativo en que se basa la elocuencia no es puramente sensitivo, sino sentimental. En la línea del pensamiento sensualista nuestro autor define la *sensación* como "una impresión material dependiente de nuestras necesidades físicas". Mientras que el *sentimiento* es "una afección suave del animo, relativa al hombre moral, un movimiento interno" (Capmany, 1777: 23). Frente a la pasividad material de la sensación, que no es sino una afección orgánica, el sentimiento manifiesta un movimiento interno del sujeto. Ahora bien, Capmany se mantiene aquí en la línea de Condillac y no avanza hacia las posiciones espiritualistas que luego alcanzarían Laromiguière y, en mayor medida, Cousin. Capmany tan sólo señala la diferencia entre ambas realidades, diferencia aceptable por cualquier sensualista estricto, sin detenerse a manifestar que el sentimiento sea la primera manifestación de la capacidad activa espiritual del sujeto o la primera marca de su esencia dual. Se limita, tan sólo, a reseñar que en el campo de la creación literaria, el material de uso no es la sensación fisiológica, sino el sentimiento. Y éste es entendido, simplemente, y siguiendo el principio *condillaciano* de la sensación transformada, como el resultado de una valoración obtenida a partir de la sensación orgánica original. El sentimiento no es

sino la sensación misma revestida de un cierto *juicio valorativo* por parte del sujeto. No es sino la sensación más esa atracción o repulsión que el sujeto experimenta, en principio, hacia el contenido de la misma. Es este sentimiento el origen del obrar elocuente. Como señala Condillac, siguiendo a Diderot y al mismo Horacio, el escritor no es sino un "pintor de afectos" (Condillac, 1820: 108; 194-195). La labor del autor literario no es sino crear grandes cuadros cuyos colores y claroscuros están formados por los sentimientos del ser humano. La raíz del sentimiento, por otra parte, está tan profundamente arraigada en el interior del sujeto que no es posible que el autor haga abstracción de ellos, si pretende crear cuadros reales que sean capaces de conmover y afectar la estructura sentimental original de los que leen y escuchan. Todo el obrar literario es una gran mecánica de los afectos, pero no afectos que se conciben o razonan, sino afectos que se sienten de forma efectiva:

[...]ni los sentimientos se excitan, ni las pasiones se pintan si el orador no es susceptible, o está poseído de ellas: pues para hacer una pintura fiel, y causar una emoción cierta, debe el que habla estar conmovido de los mismos afectos que pretende inspirar, y hallar en sí mismo el modelo (Capmany, 1777: 24).

La oratoria, y con ella, en gran medida todo el actuar literario, no es sino una herramienta propicia para actuar en la gran mecánica social presidida por las leyes de la física de los sentimientos. El sentimiento es la base del intercambio y la imaginación el instrumento que lo posibilita. Dos móviles, pues, conducen a los sujetos en su acción: *el sentimiento y la imaginación*. La principal valía del acto oratorio viene representado por el valor supletorio que la imaginación representa respecto del sentimiento. En este aspecto la fineza del pensamiento de Capmany es realmente sorprendente. El individuo mediante sus actos lingüísticos pretende actuar sobre el resto. La forma que tiene de hacerlo no es sino modificar su universo sentimental. Ahora bien, para lograrlo se halla *atado* a su propia estructura real de sentimientos. En principio, sólo puede infundir aquellos afectos que él mismo experimenta. Pero, en gran medida, esto no sería sino afirmar que son los sentimientos mismos los que determinan las leyes de su desenvolvimiento, en todo caso, y que los sujetos no son sino causas ocasionales de su obrar. En la realidad social los sujetos serían seres pasivos cuyos actos vendrían gobernados por la dinámica autónoma de los sentimientos. Según Capmany, es la comunicación entre los sujetos, la que libera al individuo de este estado pasivo. Es la sociedad la que libera al individuo de su estado de

salvajismo pasivo original. El instrumento que capacita la hombre para la socialización y, a su vez, para el perfeccionamiento de su obrar activo es la imaginación. Mediante la imaginación, el sujeto modifica la estructura original de los sentimientos. Por ella, un hombre puede intentar inspirar tristeza sin estar en ese momento poseído por ella, sino recreándola por su propia capacidad imaginativa. Ahora bien, el sujeto no usa de la imaginación en este caso por necesidades propias, sino por meras necesidades comunicativas. La imaginación surge, en consecuencia, por la necesidad que experimenta el sujeto de hacer visibles a los demás sus propios sentimientos. Para alcanzar este objetivo, debe recrearlos y es esta capacidad de recreación, como ya vimos, la que le capacita, en gran medida, para modificarlos o, incluso, suplirlos. He aquí, sin duda, uno de los aspectos más revolucionarios del pensamiento de Capmany, la capacidad inventiva del ser humano encuentra sus raíces últimas en la comunicación, en la relación con el resto de los sujetos. En este punto, como en tantos otros, se muestra Capmany en total acuerdo con los postulados de Condillac:

Si la *imaginación* suple el *sentimiento*, no es por la impresión que hace en el orador, sino por la impulsión que da a los afectos de los oyentes. El efecto del *sentimiento* es mas reconcentrado en el que habla, y el de la *imaginación* es mas propio para comunicarse a los demás (Capmany, 1777: 25).

En resumen, Capmany nos ofrece una nueva visión de la retórica y la oratoria de claras raíces sensualistas. Y, en consecuencia, en su concepción de tales artes destacan dos rasgos. En primer lugar, la necesidad de incardinar estos estudios en un análisis previo de la estructura psíquica del ser humano y, en segundo lugar, la exigencia de relacionar el análisis de los fenómenos expresivos humanos con sus consecuencias en el ámbito social. Para Capmany, se trata, en definitiva, de describir la estructura y los mecanismos de los procesos expresivos humanos y la manera cómo tales formas de expresión determinan tanto la vida psíquica del sujeto como el ámbito político que los individuos crean y en el que, necesariamente, deben desarrollar su actuación social.

## **Bibliografía**

BAQUERO, M. (1960) "Prerromanticismo y retórica: Antonio de Capmany", in *Studia*

*Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, V, I, Gredos, Madrid.

CAPMANY, A. (1777) Imprenta de Antonio Sancha, Madrid.

CHECA BELTRÁN, J. (1988) "Una retórica enciclopedista del siglo XVIII: La *Filosofía de la Eloquencia* de Capmany", in *Revista de Literatura*, L, pp. 61-89.

CONDILLAC, E.B. (1820) *Traité de l'art d'écrire*, Dufart père, libraire-éditeur, Paris.

FROLDI, R. (1990) *Historia de la literatura española*, Cátedra, Madrid.

TAKESADA, T. (1982) "Imagination et langage dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac" in J. Sgard, *Condillac et les problèmes du langage*, Editions Slatkine, Ginebra-Paris, pp. 47-58.