

## Verosimilitud literaria y experiencia estética en la Ilustración

María José Rodríguez Sánchez de León<sup>1</sup>  
(Universidad de Salamanca)

A Russell P. Sebold

Si hay un concepto que, junto con el de *imitación*, defina el paradigma poético del clasicismo ese es el concepto de *verosimilitud*. Según queda establecido en la *Poética* de Aristóteles, “el objeto de la poesía es lo que resulta posible en virtud de la necesidad o la verosimilitud” (Aristóteles 51a). La verosimilitud se asocia, pues, a lo necesario. Esto supone que lo verosímil ha de resultar tan veraz desde el punto de vista de la construcción del discurso como probable desde la perspectiva de su interpretación (Kibedi-Varga 325-332). En este sentido, el pensamiento aristotélico, al igual que el clasicismo posterior, plantea dos cuestiones de gran interés: de un lado, la existencia de una evidente relación entre la lógica interna del discurso poético y la verosimilitud como instrumento del arte para su organización textual y, de otro, que el acudir a la verosimilitud se halla directamente relacionado con la recepción o, mejor sería decir, con la percepción de la obra literaria. Mas el reconocimiento de un estatuto ficcional para la verosimilitud no impide que constituya, al mismo tiempo, un límite a su imaginación. Para el clasicismo ser verosímil implica ser un poeta contenido para lograr un fin consistente en que el lector o espectador de una obra literaria acepte como posibles los acontecimientos narrados en ella (Aristóteles 51b). Dicha conexión del arte con la realidad, cuestionada después por Boileau, plantea una estetización del arte ya que el poeta no deberá copiar servilmente la naturaleza sino realizar un trasunto artístico de ella (Becq 15-36 y Checa 27-48).

Este planteamiento subsistió, como no podía ser de otro modo, en el siglo XVIII. Pero también fue cuestionado. Mediada la centuria, los teóricos y los escritores debaten acerca de cuáles han de ser las condiciones ficcionales de la verosimilitud. La creación literaria no puede ser solo una abstracción del mundo natural. La idea de verosimilitud implica una dimensión pragmática del arte ya reconocida en la antigüedad. El proceso de trasposición de lo natural a lo ideal por medio de la verosimilitud constituía el espacio mediante el cual el poeta creaba realidades fingidas que se interpretaban mediante el pacto ficcional como posibles (Pozuelo Yvancos 51-59). Luzán, en el capítulo de su *Poética* de 1737 lo explica diciendo: “[...] La verisimilitud no es otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, de la cual pende la verosimilitud; de manera que todo lo que es conforme a nuestras opiniones, sean estas erradas o verdaderas, es para nosotros verisímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverisímil” (262). El lugar, pues, de la verosimilitud depende de la adecuación de lo representado a lo aceptado comúnmente como posible.

Pero esta concepción de lo artístico resultó, además de poco concreta, en exceso racionalista y limitadora. Según la interpretación clásica del concepto de imitación, y

---

<sup>1</sup>Este estudio se enmarca dentro del Proyecto de Investigación del Grupo de Investigación de la Universidad de Salamanca Estudios de literatura y pensamiento (ELYP) titulado La ciencia literaria y el pensamiento político en la Europa mediterránea de las primeras décadas del siglo XIX, financiado por la Fundación Samuel Solórzano Barruso (FS/14-2013).

también de su preeminencia como núcleo a partir del cual se organiza el sistema cartesiano de las bellas artes, el deleite de lo imitado procede de asumir que el arte ha de constituir siempre un simbolismo poético. La naturaleza que la literatura debe plasmar es, por definición, una idealización de la realidad que, por su carácter artificial y el embellecimiento que conlleva, no puede identificarse con la realidad. La cuestión, sin embargo, es que los conceptos poéticos de imitación y verosimilitud habrían de convivir con la necesidad histórica de una sociedad modernizada que reclamaba que el arte de su tiempo les representara. Dicho de otro modo, lo que se reivindica es un proceso de singularización de la literatura, esto es, de aproximación del arte a la realidad histórica que derivará en la progresiva desaparición del universalismo estético.<sup>2</sup>

El concepto clasicista de la verosimilitud que, a mediados del siglo XVII, defendían autores como Hédelin d'Aubignac en su tratado titulado *Pratique du théâtre* (1657) señalaba la importancia de la verosimilitud como procedimiento identificador del arte a través de lo circunstancial o anecdótico:

Ahora debe saberse que las acciones más pequeñas representadas en el texto deben ser verosímiles o son totalmente equivocadas y no deben tener lugar. Toda acción humana, incluso la más simple, es acompañada por varias circunstancias, como época, lugar, persona, dignidad, intenciones y forma de la acción. Y puesto que el teatro debe ser su imagen perfecta, las debe representar completamente; la verosimilitud debe ser observada en todas sus partes (65-66).

La verosimilitud así entendida permite el acercamiento del arte al sujeto pero no implica ni su representación ni que lo literario deje de admirarse por razones intelectuales. Antes al contrario, para el pensamiento clasicista el aprecio de una obra procede de la conciencia que el sujeto adquiere de que se encuentra ante una creación imaginaria sometida a unas estrictas leyes compositivas (Boileau 37-39). El jesuita Y.-M. André defendía lo que “tiene derecho para agrandar a la razón y a la reflexión por su propia excelencia, por su luz o por su perfección y, si se me permite este término, por su atractivo intrínseco” (69). Responde a lo que en su *Ensayo sobre lo bello* (1741) insiste en definir como lo “bello artificial”, es decir, “lo que agrada al espíritu porque cumple ciertas reglas que los sabios de la república de las letras han establecido sobre la razón y sobre la experiencia para guiarnos en nuestras composiciones” (69). Entonces el juicio de una obra artística, y sobre todo el mérito que se le atribuye, se referencia a la naturaleza racional de la representación poética. Supone esto que tanto su creación como su comprensión y disfrute se realiza por pura intelección, como si de un discurso científico se tratase, pues la imaginación y el genio se someten al rigor de la lógica del arte. El efecto que el arte genera en el sujeto es un efecto estético resultado de la percepción de una técnica de producción. Y, por ello, la razón o el conocimiento de las reglas del arte resultan imprescindibles para su aprecio pues la primera se exige para la emisión de cualquier dictamen artístico. Aquella constituye así un concepto omnicomprensivo y abar-

---

<sup>2</sup> Aunque no vamos a tratar aquí de ello, subsiste en el XVIII una comprensión del arte como ideación imaginaria cuyo referente imitativo es de carácter intraliterario o artístico. En tal caso, la referencialidad de la obra literaria pertenece al ámbito de la tradición cultural, artística o literaria. El poeta entonces ha de responder verosímil o fielmente a la *imagen* que a una sociedad determinada se le ha transmitido de época en época de los mitos o de los héroes, lo cual, con no poca frecuencia, se rige por la creación institucionalizada de estereotipos y arquetipos literarios. Véase un resumen en Dolezel 67-72.

cador que absorbe al sentimiento, pero cuya progresiva independencia, sin embargo, supondrá un cambio de paradigma en la Ilustración (Cassirer 113-129).

Bajo rigorismo esencialista, la relación entre lo mimético y lo real resulta difícil de defender en la práctica literaria y social. La verosimilitud se convierte en la puerta que va a permitir acabar con el automatismo clasicista de la mimesis. Gracias a la verosimilitud, el poeta podrá representar mundos posibles referenciados a la verdad histórica, a lo real o, en su defecto, a lo que interesará al hombre y al ciudadano de la edad moderna. En tanto que la verosimilitud constituye un complemento artístico-ficcional de la naturaleza, podrá aceptarse que el mundo artísticamente representado y la realidad converjan. A su vez, en el otro extremo, esto es, en el de la recepción, el recurso a la verosimilitud se apreciará porque facilitará la formalización de una forma diferente de entender la comunicación literaria. Esta no se fundamentará en la intuición de que lo representado mediante el arte podría acontecer. Responderá a la reproducción de unas condiciones de verdad que pueden ser identificadas como reales y, por consiguiente, sentirse como auténticas. Desde esta perspectiva, lo verosímil se traslada del dominio del arte al de la realidad. Lo que convierte en verosímil una obra literaria es el grado de similitud que guarda con lo verdadero.

Sin embargo, por *verdad* no cabe entender ya un conocimiento abstracto, ontológico, relacionado con la observación objetiva de la naturaleza. La verdad se identifica ahora con lo *real* y lo *auténtico*. Pertenece al ámbito de la comprobación empírica.<sup>3</sup> De acuerdo con ello, se admite que la transmisión de una determinada ideología o de la renovación de la axiología barroca puede desarrollarse cuando para el público lo literario resulta reconocible, posible, desde un punto de vista psicológico, social o histórico. En este sentido, la verosimilitud se convierte en la clave para que la literatura verifique su aproximación a lo que un sujeto o una nación reconocen como propio, cercano o contiguo. Gracias a ella podrá explicarse la evolución dieciochesca de la literatura hacia el realismo así como la constitución y éxito de géneros literarios tales como la comedia seria, la tragedia urbana, la comedia de costumbres contemporáneas y algunas novelas (Rodríguez Sánchez de León 2014).

En este sentido, lo interesante es que el siglo XVIII defienda como específico de la literatura el hecho de que, sobre la base de una construcción imaginaria o ficcional, se puedan generar obras de arte que, desde el punto de vista compositivo, son el trasunto de la peculiaridad histórica colectiva o individual de las naciones y, desde el punto de vista de la recepción, ofrecen la posibilidad de acortar la distancia estética generada por el clasicismo más ortodoxo. Muy al contrario, las ficciones *realistas* generan en el sujeto emociones similares a las que experimenta en su vida real. Así, mientras la objetivación del arte que propugnaba la poética clasicista provocaba en el sujeto receptor ante todo sentimientos de *admiración*, la literatura de base realista, producirá emociones. Según esto, la *admiración* conlleva el hallazgo de méritos literarios lo que, en última instancia, se traduce en un distanciamiento estético. Responde así a un proceso de reconocimiento intelectual de las cualidades de lo bello y su efecto sobre el sujeto es de orden contemplativo. En cambio, la creación de ficciones cuya probabilidad las convierte en cuasi-reales permite al arte suscitar emociones y sentimientos verdaderos.

Así pues, el objeto de la mimesis no ya podrá ser el embellecimiento abstracto de la naturaleza sino la representación estética de la realidad para conmover al público limi-

---

<sup>3</sup> Existe, a este respecto, una relación entre las reflexiones y la renovación de la metodología científica que a medida que avanza el siglo renuncia al sistema abstracto característico del escolasticismo y de la metafísica cartesiana. Algunas ideas al respecto pueden encontrarse en Bender 1998.

tando la percepción de la artificialidad de la literatura. Este desplazamiento de la mimesis de la belleza hacia la verdad relativa yendo más allá de la afinidad derivada de la representación de lo circunstancial permite que la imagen artística se adecue al objeto que representa mediante el reconocimiento de la singularidad y de lo parecido.

Tal interpretación de la verosimilitud servirá para que se le exija a la literatura dieciochesca que emocione mediante la representación analógica de lo existencial, de aquello que el público del día pueda percibir como propio, cercano o contemporáneo. En consecuencia, la verosimilitud, utilizada en principio como un procedimiento para actualizar la literatura sobre la base de lo circunstancialmente probable, acaba por perder ese carácter accidental o contingente que le atribuyó el clasicismo. De hecho, lo identitario y lo temporal comienza a tener un valor absoluto al interpretarse como recursos para la percepción consciente de lo obtenido a través de los sentidos. De ahí que la literatura no deba ser más o menos analógica para ser bella sino que será tanto más bella cuanto más creíble resulte desde el punto de vista de la verdad empírica. La credibilidad, a la que se aplica esta doble óptica empirista y sensualista, se convierte en una condición necesaria para causar el efecto emocional que ha de procurar la literatura moderna. Se trata de que sea capaz de activar los mecanismos mentales de acuerdo a los cuales un sujeto puede ponerse en el lugar de otro y sentir como sus iguales ficcionales.<sup>4</sup>

Desde esta perspectiva, la literatura que genera interés en el espectador es aquella que, a fuerza de hacerse probable, resulta tan posible que se interpreta como auténtica tanto en lo relativo a la acción como a los personajes. Tales textos, novelas, obras de teatro y cierta clase de poemas, permiten la identificación entre las vivencias y sentimientos de los caracteres ficcionalizados y los padecimientos vitales del público. Es lo que Diderot considera “bello en relación a mí” en sus *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello* de 1752. El mismo autor en su *Éloge de Richardson* escribía a propósito de la novela del escritor británico:

El mundo en que nosotros vivimos es el lugar de la escena, el fondo de su drama es verdadero, sus personajes son toda la realidad posible, sus caracteres están tomados de la clase media de la sociedad, sus incidentes están en las costumbres de todas las naciones civilizadas, las pasiones que pinta son iguales a las que padezco yo mismo, son las mismas cosas las que les emocionan [...], los contratiempos y las aflicciones de sus personajes son de la misma naturaleza que los que me amenazan sin cesar, me muestra el curso general de las cosas que me rodean. Sin este arte, mi alma se pliega con pena a los rodeos quiméricos, la ilusión no será sino momentánea y la impresión débil y pasajera (31).

Gracias a la verosimilitud, la literatura dieciochesca interactúa con el público por mediación de la creación de personajes y de situaciones reconocibles. La conexión entre el espectador o lector y el autor se plantea en términos de identificación del “otro ficcional” como un “yo real”, a partir del cual me reconozco a mí mismo y a mis semejantes en la representación artística (Gomila 123-138). La literatura dieciochesca configura a través de determinados géneros y autores un universo ficcional capaz de suscitar emociones auténticas bajo la aceptación de las condiciones de verificabilidad generadas no ya por lo intelectual sino por lo sensible. La ficción que toma como base de lo verosímil-realista obedece a la creación en el espectador de un horizonte de lo imaginario que converge con su realidad vital en lo individual y lo colectivo. El arte produce en el suje-

---

<sup>4</sup> Se trata del “principio de cooperación” formulado por H. P. Grice que con posterioridad Jon-K. Adams formuló en 1985. Véase D. Villanueva 114-119.

to la sensación de una *ilusión* de veracidad que hace posible que el efecto estético del arte se transforme en un efecto emotivo o moral. Según apunta Paul Ricoeur:

Si lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un ‘hacer creer’, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión (32).

La satisfacción que causan ficciones de este tipo deriva de la no-negación por parte del receptor de lo representado respecto de la realidad, tomada esta en su doble dimensión, objetiva y subjetiva, esto es, como bello real y como bello percibido.<sup>5</sup> El descubrimiento de la ficcionalidad resulta placentero cuando lo fingido guarda una relación de contigüidad con lo vivido y sentido (Morgan 293-304). Además, según opina Shaftesbury en su *Carta sobre el entusiasmo* (1708), ese es el procedimiento para que la literatura inspire afectos que puedan transmitirse: “La apariencia de realidad es necesaria para que sea agradable la representación de una pasión y, para ser nosotros capaces de mover a otros, hemos de estar movidos con anterioridad o, por lo menos, ha de parecer que lo estamos por algunos motivos probables” (94).<sup>6</sup>

En el caso de la novela esta interdependencia entre lo verosímil y el grado de probabilidad o de similitud de lo representado, se explica aduciendo motivos de moralidad. Lo expresan así Mme. Scudéry en el siglo XVII y en el XVIII Mme. de Staël. No hay persuasión si no hay creencia por parte del lector en la veracidad del relato. Pero hablar de persuasión supone que la verosimilitud está condicionada por los límites de la experiencia humana y por la capacidad de la literatura de procurar una perfecta ilusión de realidad.

La novelista británica Clara Reeve en *The Progress of Romance* del año 1785 manifestaba: “La novela es una pintura de la vida y de las costumbres, tomada de la realidad [...]; hace una relación corriente de las cosas según pasan todos los días ante nuestros ojos” (12). El proceso de ficcionalización consiste aquí en la realización efectiva de lo posible sobre la base de lo realmente probable. La verosimilitud adquiere al mismo tiempo unas implicaciones espacio-temporales y humanas, además de las ético-políticas que se le puedan asociar, sin las cuales el arte se aleja de la sociedad y esta del arte. Su estatus es el de lo subjetiva o intersubjetivamente verosímil-probable. Así, aunque la independencia artística del texto literario respecto de la realidad forma parte del acto en sí de ficcionalizar se exige que su modelo de mundo, su semántica intraliteraria, haya de ser representativa de su particular circunstancia temporal y de la previsible interpretación que ha de acompañarla. La novela, como algunos géneros dramáticos, no puede, por tanto, constituir una elevada estetización de la realidad y mucho menos de la naturaleza.

Desde este punto de vista, la verosimilitud define la esencia del género novelesco y lo hace en dos niveles. Según el primero, el lector ha de sentir que cuanto se narra es concebible como creíble y próximo a su experiencia; mas, de acuerdo con el segundo, el novelista tendrá que utilizar recursos narrativos que impidan que la credibilidad del rela-

<sup>5</sup> El origen de estas ideas se remonta a Bacon. Véase W. Iser 43-65.

<sup>6</sup> En España, Sánchez Barbero, citando a Marmontel, afirmaba que: “Por lo que hace a los *posibles*, se desecharán los que no tienen con nosotros ninguna relación de semejanza o de influencia, pues es claro que ni nos mueve ni nos interesa lo que no se acerca a nosotros por alguna relación” (Sánchez Barbero, 198).

to sea susceptible de ser puesta en cuestión por algún lector. Para evitar que se destruya la ilusión de verdad y garantizar el interés del lector por el texto, cuantos elementos lo constituyen: historia, personajes, episodios, espacio, tiempo, deben resultar identificables como próximos, actuales si se prefiere. Toda la obra ha de presentarse, en la forma y en el fondo, en sus relaciones intraliterarias y extraliterarias, como un todo congruente según reconociera Blair en 1783 (IV, 259-269). Se rechaza así tanto la novela histórica como la tragedia heroica por resultar, conforme a su rango, extraordinarias. Algunos autores, como Mme. Stäel reconocerán hacia finales de siglo que la Historia, por contener la verdad, es insuficiente para generar un tipo de interés en el lector que ella denomina elevado (Rodríguez Sánchez de León 2011, 183-184). Debe ser reemplazada por el gusto de la nación. Las ficciones han de ser, dice la autora, “naturales o verosímiles”, “en las que nada es verdad sino que todo es verosímil” (Rodríguez Sánchez de León 2010, 184). La novela necesita reproducir costumbres contemporáneas, mostrar situaciones frecuentes de la vida diaria, representar al hombre común, exhibirse en su recreación del mundo realista y familiar para el lector. Y esto exige que el encadenamiento de las situaciones también lo sea. La misma autora señala, refiriéndose a las novelas filosóficas como el *Cándido* de Voltaire, que en ellas se obvia la verosimilitud resultando maravillosas o alegóricas. El ennoblecimiento del género que ella reclama en 1795 se alcanza en las obras de Richardson o Fielding, esto es,

en las que se ha propuesto abordar la vida siguiendo exactamente las progresiones, los desarrollos, las inconsecuencias de la historia de los hombres y la vuelta constante, con independencia del resultado de la experiencia y de la virtud, se inventan los acontecimientos, pero los sentimientos son tan propios de la naturaleza del hombre que el lector cree a menudo que se están dirigiendo a él con la simple consideración de cambiar los nombres propios (Rodríguez Sánchez de León 2010, 185).

La novela ha, pues, de representar una visión particular del mundo que se identifica con el sentido moderno y burgués de lo social y lo público. Ha de ser, como explicará después Hegel, una representación prosaica que ha de resultar inteligible y determinada (725).

Otra cosa es que la novela no transmita un ideal de convivencia social característico de la época histórica concreta. Precisamente la finalidad práctica, moral y política que se le atribuye al género deriva de que de su lectura pueden extraerse consecuencias éticas derivadas de la proyección personal del mundo de la ficción y de la identificación del lector con los padecimientos de los personajes. La relación entre autor y lector se establece entonces a partir de la participación de ambos en una experiencia común de la existencia humana por medio de lo artístico que, en este caso, como en el del teatro aspira a obtener un rápido rendimiento público.

El giro hacia lo sensible resulta obvio. De hecho, la poética se preocupa de regular las creaciones literarias en función no solo del productor de la obra sino también de quien la recibe. La razón es que solo de este modo la literatura puede resultar *interesante* para el público. El placer estético se entiende como un proceso de identificación simpática de la que habla Jausse que, por definición, no puede resultar admirativa (270-276). De ahí que la epopeya, la tragedia y la comedia concebidas según los principios aristotélicos sufran una auténtica decadencia al igual que la temática histórica o bíblica que, reducida a la mínima expresión, se convierte en un remedo culto de un pasado poéticamente glorioso. El teatro se vuelve tan burgués como la novela y el llamado *género*

*serio* se convierte en su mejor exponente. Y la tragedia pierde su antigua identidad para convertirse en expresión de lo netamente humano, las pasiones.

El efecto de la tragedia se mide por su capacidad para mejorar la sensibilidad virtuosa y la conmoción no se alcanza si el espectador no se identifica con la historia y los personajes o si no siente como propios los padecimientos ajenos (Blair IV, 203). Por eso, la tragedia como la novela, ha de resultar tan verosímil en la elección del asunto como en su construcción interna. La exageración en la representación de los caracteres, la elevación de los mismos, la complicación episódica, distancian al auditorio. El poeta trágico debe mantener la curiosidad del auditorio por lo que si bien es importante introducir la variedad y la novedad en los sucesos representados, también ha de conseguir dotar a la tragedia de la unidad necesaria para que se perciba como un todo. Pero la unidad de acción clásica se convierte en un mero principio de coherencia, de coherencia interna del discurso (Blair IV, 206; 214-216). Por las mismas razones, el terror se considera una pasión excesiva. El poeta trágico ha de ser sencillo, grave y patético, mas no necesariamente terrible. Lejos de llegar a escenificar sucesos en extremo dolorosos, se han de representar las que Blair denomina “pasiones sociales” entre las que se encuentran el amor y la amistad, ya que, como generadoras de compasión, permiten al espectador simpatizar con el afligido (IV, 224-225).<sup>7</sup> Bajo estas premisas, la ficción realiza una función mediadora que es así descrita por Iser:

El acto de ficción adquiere su particularidad por el hecho de que, en el texto, provoca el regreso de la realidad del mundo vivido y que, en cada repetición, le confiere una forma a lo imaginario por la cual la realidad que se repite se eleva al estatuto de signo y lo imaginario al estatuto del efecto que es significado por este (50).

En este contexto, la verosimilitud se utiliza para generar la distancia estética que permite interpretar la obra literaria conforme a los códigos literarios, sociales y morales propios del presente aunque no se pierda la conciencia de estar contemplando o leyendo una obra de ficción. Su alejamiento respecto del mundo representado queda solo vencida por la ilusión durante el breve tiempo en que el lector o el espectador se transporta al mundo de lo representado y acepta las condiciones fijadas por el pacto ficcional. La práctica poética de la Ilustración irá convirtiendo a la verosimilitud en un concepto más abarcador que la mimesis por cuanto esta última se refiere al proceso creador de la obra y aquella a las relaciones del arte con el mundo y con la moral.

El concepto de *ilusión*, al igual que el de *verosimilitud*, sufrirá también un giro en dirección a la antropología que comienza a delinearse a mediados de siglo. Por *ilusión* cabe entender, desde Platón, tomar lo fingido por verdadero. Mas el fin de arbitrar esta confusión es provocar un engaño que afecta a los sentimientos y a la inteligencia. Luzán en 1751 afirma:

---

<sup>7</sup> La tragedia moderna pondrá su acento en las pasiones que afectan al común de los hombres de donde deriva su eficacia moral. Su diferencia con la comedia sería procede de que la tragedia pinta pasiones propias de la condición humana más que situaciones sociales concretas. Sánchez Barbero, traduciendo a Marmontel, lo expone del siguiente modo: “[...] De todas las lecciones que puede darnos la tragedia, es la más instructiva aquella que nos pone a la vista las consecuencias funestas de las pasiones. La cólera, la venganza, la ambición, la envidia, y señaladamente el amor extienden sus estragos por todos los estados y por todas las clases de la sociedad. Por lo mismo, conviene hacerlas odiosas y temibles con la viva pintura de los delitos y desgracias a que pueden arrastrarnos, así como han precipitado a otros tal vez menos débiles, más prudentes y virtuosos” (231-232). Sobre las pasiones, ver Sánchez de León 2013.

El auditorio que ve representar una comedia no puede lograr cumplido deleite ni conmoverse en los lances fingidos, ni aprovechar de la representación de aquellos casos, si no es mediante la *ilusión* teatral, que es una especie de encanto o enajenación que suspende por aquel rato los sentidos y las reflexiones y hace que lo fingido produzca efectos de verdadero (17-18).

Digamos que la ilusión poética permite tomar conscientemente lo fingido como verdadero. En el mismo texto Luzán continúa diciendo: “De aquí nace que los oyentes lloran, se entristecen, se enternecen, se apasionan, se ríen, como si lo que se representa pasase entre personas verdaderas y no entre cómicos que las imitan” (25). Pero, bajo la idea de *ilusión*, se acepta que la mimesis realista contribuye de forma particular al goce artístico en la medida en que facilita que el receptor, sobre todo ante la escenificación de sentimientos y pasiones, reniegue de la materialidad de la ficción.

Para que el espectador o el lector sienta en carne propia las emociones vividas por los personajes, lo subjetivo, el ponerse en el lugar de otro, resulta determinante e ineludible. La imagen artística no puede entenderse como una figuración si se espera una recepción activa. Se trata, más bien, de imaginarse a uno mismo ante unos hechos o acontecimientos narrados para poder tener una experiencia literaria. Marmontel, el preceptista francés autor de los artículos sobre la poesía dramática de la *Encyclopédie Méthodique*, decía que el placer del teatro participaba a un mismo tiempo de la ilusión y de la lucidez. De la ilusión, porque despertaba la curiosidad y captaba la atención hasta el punto de hacer creer en la verdad de lo inventado; de la lucidez, porque conmovía al espectador cual si de la realidad misma se tratase (Rousset 152-160).

Se va constituyendo así desde mediados del siglo XVIII un concepto de la *ilusión* en la que adquiere protagonismo el sensualismo estético y, junto a él, la imaginación o, para ser más exactos a la “imaginación simpática” procedente de Hume y Adam Smith. Esta se erige en modelizadora de la realidad para garantizar la comunicación de sensaciones entre el poeta y el público. La idea de que todo ser humano se sensibiliza ante lo que le sucede a sus semejantes procede de la teoría de la *simpatía* que estableció Hume en su *Ensayo sobre la norma del gusto* y fue retomada por Edmund Burke<sup>8</sup>. Este último, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), dice que la simpatía:

[...] Debe considerarse una especie de sustitución, por la que se nos coloca en el lugar de otro hombre [...] de modo que esta pasión puede formar parte de la naturaleza de aquellas que se refieren a la autoconservación, y en relación al dolor puede ser una fuente de lo sublime o dar lugar a ideas de placer (34).

Se acepta así una cierta complejidad psicológica en el espectador a la que debe responder la literatura. No obstante, lo sustantivo es que el origen del efecto dramático y del efecto artístico en general deja de cifrarse en el conocimiento lógico-deductivo de la verdad objetiva y en la pérdida de conciencia que el concepto de ilusión dramática llevaba aparejada para fundarse en una disposición del alma cual es la sensibilidad empática que se traduce en un ponerse en el lugar del otro. La creencia en que la poesía nos atrae porque se apodera de nosotros, sujetos impresionables y sensibles, comporta un acercamiento de la literatura al individuo y a la sociedad desviando hacia el sujeto receptor lo que en el pensamiento racionalista anterior no constituía sino un mérito atri-

<sup>8</sup> Obviamos aquí lo referente al gusto, al genio y a la imaginación por haber sido tratado en otros trabajos. Véase a este respecto Sánchez de León 2010.

buible al poeta o, en su defecto, al discurso. Jauss en su conocida obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria* lo explica diciendo: “El concepto antiguo de catársis estética presupone en el observador un distanciamiento, que podría definirse como una doble liberación” (162).

Precisamente ese distanciamiento estético respecto del héroe y los acontecimientos trágicos era el que, liberando al espectador de sus propios vínculos afectivos y de su realidad cotidiana, le permitía alcanzar imaginariamente un estatus similar al del héroe para poder experimentar una emoción catártica a la que se asocia un placer estético. Por el contrario, la integración activa del espectador o del lector en el proceso comunicador de la literatura procura la existencia literaria de un héroe cuya cercanía asegura la identificación con el espectador. En esta reorientación pragmática de la creación literaria que comentamos, lo imaginario no conserva el poder de sublimar las pasiones sino de generar un efecto emocional auténtico dada su adecuación a la peripecia vital de quien contempla la obra. La distancia estética se acorta mediante la fusión emocional por relación metonímica entre lo fingido y lo verdadero o, lo que vendría a ser lo mismo, por establecerse unas relaciones de contigüidad entre la literatura y la vida.

Lessing en el capítulo 75 de la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769) escribe a propósito de la compasión trágica: “Esta posibilidad [la de provocar compasión], sin embargo, se encuentra luego y puede llegar a convertirse en una gran probabilidad, si el poeta no lo hace peor de lo que solemos ser habitualmente... en una palabra, si lo describe como siendo de la misma carne y huesos que nosotros” (234). Aunque están claras las reminiscencias Aristotélicas del texto, lo interesante es que Lessing considera imprescindible que los agentes ficticios puedan ser tomados por seres humanos igualados por el objeto al hombre del día. De ahí que la compasión lessigniana no derive, como manifestaba Robortello, de un universal “sentimiento simpatético de la humanidad”. Que el héroe y el espectador se equiparen por lo semejante no solo implica compartir lo común a la naturaleza humana sino lo particular de esta y, por tanto, la elevación al rango de imitable de lo común o lo igual.

La atracción de Lessing por el género serio y la comedia sentimental francesa y su propia obra trágica *Emilia Galotti* o *Nathan el sabio* demuestran lo que, no sin cierta dosis de exageración, decía de él Mme. Stäel: “En sus juicios —dice la autora refiriéndose a los artículos de la *Dramaturgia de Hamburgo*—, no subraya tal o cual inverosimilitud particular, sino la sinceridad de los sentimientos y de los caracteres y toma los personajes de ficción como seres reales: su crítica es tanto un tratado sobre el corazón humano como una poética teatral” (68).

Con todo, lo que a través de estas páginas se ha señalado es el desplazamiento de la teoría poética de la mimesis aristotélica hacia una idea de la imitación en la que la realidad literaria y la extraliteraria no pueden contraponerse. Al evitar el sentimiento de artificialidad de lo artístico se confirma que el arte se halla al servicio de la historia y de la intelección sensible de la obra literaria. De ahí el protagonismo de la verosimilitud. Ella permitirá al poeta realizar una imitación realista, testimonial, porque la literatura resultará tanto más interesante cuando más se humanice, esto es, cuanto más probable y menos posible resulte al corazón del hombre: “[...] La tragedia —como reconoció Blair— pide una imitación más rigurosa de la vida y de las acciones de los hombres, porque el fin al que aspira, no es tanto elevar la imaginación, cuanto conmover el corazón y el corazón juzga siempre de lo que es probable con más escrupulosidad que la imaginación” (IV, 203-204).

**Obras citadas**

- André, Yves-Marie. *Ensayo sobre lo bello*. València: Universitat de València, 2003.
- Aubignac, Hédelin d'. *Pratique du théâtre*. Amsterdam: 1657.
- Aristóteles. *Poética*. Antonio López Eire trad. esp. Madrid: Itsmo, 2002.
- Bender, J. "Enlightenment Fiction and the Scientific Hypothesis". *Representations* 61 (1998): 6-28.
- Baumgartem, A. G., Winckelmann, J.J., Mendelssohn, M., Hamann, J. G. tr. Jarque Soriano, Vicente y Terrasa, Catalina. *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba editorial, 1999.
- Becq, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1984.
- Blair, Hugo. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas letras*. José Luis Munárriz trad. Madrid: A. Cruzado, 1798-1801. 4 vols.
- Boileau-Despreux, Nicolas. G. Riegert ed. *L'Art Poétique*. Paris: Larousse, 1972.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Cassirer, Ernst. *La Filosofía de la Ilustración*. México: FCE, 2000.
- Checa Beltrán, José. "El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII". *Anales de Literatura Española* 7 (1991): 27-48.
- Diderot, Denis. *Oeuvres Esthétiques*. Paris: Garnier Frères, 1959.
- Dolezel, Lubomir. *Historia breve de la Poética*. Madrid: Síntesis, 1990.
- Gomila, Antoni. "La perspectiva de segunda persona en la atribución mental". *Azafes. Revista de Filosofía* 4 (2002): 123-138.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Iser, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". Antonio Garrido Gallardo, ed. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1992.
- Kibédi-Varga, A. "La Vraisemblance: problemes de terminologie, problemes de poétique". *Critique et creation litteraires en France au XVIII siècle. Colloques internationaux du CNRS*. Paris: CNRS, 1977. 325-332.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- Luzán, Ignacio de. *La razón contra la moda*. Madrid: Orga, 1751.
- . Rusell P. Sebold, editor. *La Poética*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Morgan, Janet. "The Meaning of Vraisemblance in French Classical Theory". *The Modern Language Review* 18.2 (1986): 293-304.
- Pozuelo Yvancos, José M<sup>a</sup>. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Reeves, Clara. *The Progress of Romance*, ed. facs. New York: Facsimile Text Society, 1930.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. "Humanismo, Ilustración y los estudios literarios". Pedro Aullón de Haro dir. *Teoría del Humanismo*. Madrid: Verbum, 2010.VI, 329-369.
- . "La teoría de la novela en el *Ensayo sobre las ficciones* de Madame de Stäel". *Analecta Malacitana*, 33.1 (2011): 171-192.

- . “De la poética de la razón a la antipoética de la pasión: la actitud ilustrada”. Fernando Durán López ed. *Hacia 1812 desde el siglo ilustrado*. Gijón: Trea, 2013. 103-114.
- . “Teoría de los mundos posibles y modernidad literaria: la creación de un nuevo paradigma”. Domingo Sánchez Mesa ed. *I Congreso Internacional de Asetel*. Granada/Cáceres/Salamanca: Universidad, 2014. En prensa.
- Rousset, Jean. “L’illusion théâtrale”. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 4 (1971): 152-160.
- Sánchez Barbero, Francisco. *Principios de Retórica y Poética*. Madrid: Imp. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- Stäel, Mme. *Alemania*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.