

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA, JOSÉ MANUEL RUIZ MARTÍNEZ
y AZUCENA GONZÁLEZ BLANCO
(eds.)

TEORÍA Y COMPARATISMO:
TRADICIÓN Y NUEVOS ESPACIOS.
(ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL
DE ASETEL)

GRANADA
2014

TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES Y MODERNIDAD LITERARIA: LA CREACIÓN DE UN NUEVO PARADIGMA

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

En 1772 Goethe afirmaba con toda contundencia: “El arte es creador mucho antes de ser bello [...]. Hay en el hombre una naturaleza creadora que se hace manifiesta tan pronto como él ha asegurado su existencia” (AA.VV., 1987: 85). Aunque sus palabras no están exentas de matices, Goethe defendía la existencia de un arte caracterizado por resultar propia y específicamente humano y por tener en la consecución de la belleza artística su auténtica razón de ser. De acuerdo con la primera condición, ese acto creador procedía de un sentimiento interior, único e independiente (Goethe, 1981: 13). Pero tal afirmación implica a su vez la desintegración de la concepción clásica del mundo y del arte pues lo estético se erige en una categoría superadora de la idea de belleza. Dicho planteamiento supone admitir nada menos que la existencia de un *arte estético*, autónomo en su acepción moderna, un arte que, en principio, se desliga del sentido aplicado o utilitario que lo había definido desde Aristóteles¹. Ahora bien, ese arte, propio

1. K. Ph. Moritz diferenciaba en sus *Escritos de Estética y Poética* de 1785 la existencia de un arte útil y de un arte bello, perfecto y acabado en sí mismo, pues entendía que no precisaba de otro objeto que el placer que desencadena en el sujeto: “En la contemplación de lo bello me descargo de la finalidad para restituírsela al objeto mismo: observo este como no en mí, sino en sí mismo perfecto que, por tanto, constituye en sí mismo una totalidad y me procura placer por su propia voluntad, dado que yo ofrezco al objeto bello no tanto una relación hacia mí, cuanto una relación de mí hacia él” (Aa. Vv., 1987: 81).

del genio², que además refleja una nueva autoconciencia artística proclama, sin embargo, una idea de belleza que conlleva un nuevo sentido social y político, aquel que la sociedad burguesa y la era posrevolucionaria exigen. Como afirma Marchán Fiz en su libro *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, “el arte se revela como un medio o instrumento para la futura realización social de lo bello” (2010: 271). La cuestión estriba entonces en que el arte reclama un lugar en la vida pública en la medida que constituye una realización estética subjetiva e independiente pero no por ello existente al margen de la vida.

El asunto, nada baladí, nos retrotrae hasta los comienzos de la modernidad, una época menos reconocida en el ámbito de las ideas literarias y de la teoría que en el de la estética y la filosofía. Pero, como aseguran autores como Jausse o Koselleck³, recurrir a ella resulta imprescindible para entender los cambios introducidos en el arte y la literatura desde los inicios de la época romántica hasta hoy en día. El surgimiento entonces de una auténtica conciencia intelectual de acuerdo con la cual las tradiciones recibidas se adaptaban mal a las innovaciones que se proponen y la idea que preside el pensamiento filosófico de que es preciso redefinir intelectual y culturalmente al hombre conviven con la certeza de que solo una estética renovada y, por extensión, una nueva poética y una nueva literatura podrán desempeñar un papel clave en las sociedades instituidas tras la Revolución Francesa.

Como es sabido, algunos representantes de la Ilustración francesa (Voltaire, Diderot, Rousseau, Montesquieu) y quienes la revisaron críticamente, a saber, desde Hume a Kant, los teóricos del Romanticismo alemán y, con anterioridad, los empiristas ingleses, mostraron una total confianza en las facultades humanas no propiamente lógicas, en especial, el sentimiento, la imaginación, el gusto y el genio. Así, desde que la filosofía de la sensación de Condillac estuvo presente en la teoría del conocimiento (Cassirer, 1972: 113-155 y Sánchez-Blanco, 1991: 199-227), la estética y la poética setecentistas, como la ética y la psicología del XVII, aceptaron que la sensibilidad y las facultades que se le asocian (gusto, genio, imaginación) habían adquirido un nuevo papel cognitivo que, no obstante, había que desvelar. Las reflexiones en torno a estos conceptos forman parte del debate filosófico integrándose de forma natural en la poética y en la crítica que descubre posibilidades explicativas del hecho literario más allá de las fijadas por la lógica aristotélica. Como diría el alemán Mendelssohn en 1755, “cuando el filósofo

2. Así en Schiller: “Si el genio poético debe poder elevarse, con libre y autónoma actividad, por encima de todos los límites accidentales, inseparables de cualquier situación determinada, para alcanzar su absoluto poder, no debe, por otra parte, trasponer los límites necesarios que el concepto de naturaleza humana comporta, pues su misión y esfera es lo absoluto pero solo dentro de la humanidad”, (1995, 83).

3. Véase R. Koselleck, “Das 18. Jahrhundert als Beginn der Neuzeit”, en *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. Poetik und Hermeneutik*, ed. R. Koselleck y R. Herzog, Munich, W. Fink, 1987, p. 278 y H. R. Jausse, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004, pp. 65-77.

sigue las huellas de los sentimientos en sus oscuros caminos deberán abrirse para él nuevas perspectivas en la doctrina del alma que jamás se le habrían revelado a través de experiencias y definiciones racionales” (1999: 239). Trasladado este planteamiento a los dominios del arte, ya no procedía que la estética y la poética se preocuparan por sistematizar sus principios según la lógica cartesiana sino que su objetivo habría de cifrarse en convertirse en las disciplinas encargadas de establecer una teoría general de las bellas artes y de las bellas letras a partir del establecimiento de una nueva categoría, la de lo *bello sensible* (Hernández Marcos, 2003: 89-98).

Siguiendo en este caso a Sulzer, por *bello sensible* cabe entender la belleza percibida mediante el sentimiento (Rodríguez Sánchez de León, 2010b: 333-340). A la estética y a la poética les corresponde, entonces, analizar la belleza en tanto que experiencia sensible, comprender cómo esta se produce y saber cómo se recibe. Así pues, la categoría de belleza se desliga de la concepción aristotélica de la naturaleza para intentar dirimir de qué modo lo bello se presenta a la sensibilidad. Con posterioridad, el propósito poetológico se cifrará en ofrecer una explicación sistemática, esto es, una “poética de la sensibilidad”⁴. A partir de este momento, el clasicismo se disolverá en la transgresión que de sus principios fundacionales, particularmente de la imitación, propusieron algunos teóricos y, en particular, la estética empirista, lo cual, unido al relativismo del gusto, anunciará el fin de clasicismo.⁵

En ese sentido, conocer la naturaleza del *arte estético* y el camino que conduce al establecimiento de la modernidad literaria y artística constituye una necesidad. Mas, dado que los comienzos de la misma y del establecimiento de la categorización que define la autonomía del arte se sitúan en la filosofía y en el pensamiento estético-poético del Empirismo inglés, conviene revisar algunos de sus fundamentos poetológicos en la medida en que condicionaron la constitución y renovación del sistema de los géneros literarios propio del clasicismo.

2. LA SEUDOLIBERACIÓN DE LA IMITACIÓN: IMITACIÓN E IMAGINACIÓN

En la reflexión empirista, tanto de los británicos como de sus seguidores alemanes, el centro de las disquisiciones estéticas y poéticas deja de ser el problema clásico

4. Como es sabido, el estudio de la cognición asociada a la sensibilidad, la *confusa cognitio*, encuentra su origen en las *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684) de Leibniz.

5. La aceptación de la relatividad del gusto, que no su arbitrariedad, se instala en los estudios literarios como consecuencia de las reflexiones que en torno al mismo proponen los enciclopedistas franceses (Voltaire, Montesquieu, D’Alembert, entre otros) y sobre todo del debate suscitado en la estética ilustrada inglesa de la mano de Gerard, Alison, Hume, Burke y Hutcheson entre otros. Véanse los libros clásicos de V. Bozal, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999 y G. Dickie, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2003.

de la imitación y, cuando de él se trata, es para cuestionar su validez. En 1757 Moses Mendelssohn, seguidor a su vez de Muratori, Baumgarten y Winckelmann, argumentaba en su ensayo *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* que la fuente del placer de las bellas artes y las bellas letras procede precisamente de su carácter artificial:

[...] El medio universal a través del cual puede complacerse nuestra alma [es] la representación sensiblemente perfecta. Y, puesto que el fin último de las bellas artes es el de agrandar, podemos presuponer como indudable el siguiente principio: la esencia de las bellas artes y las letras consiste en una representación artificial, sensiblemente perfecta, o bien en una perfección sensiblemente representada por medio del arte (1999: 244-245).

Para Mendelssohn, como para Baumgarten, el origen del placer causado por las artes se encuentra en la belleza. De ahí que, aunque admita que la imitación es una propiedad necesaria de las artes y las letras, afirme, sin embargo, que la semejanza con el modelo es una perfección simple que suscita placer en bajo grado (1999: 246-247). La imitación en sentido estricto tiene, por lo tanto, un valor relativo, el propio de la copia o de la reproducción del natural. A su entender, lo relevante de ese proceso creador, “imitativo”, no radica en la semejanza que la obra de arte guarda respecto del modelo natural sino que la imitación es un procedimiento propiamente artístico y semiracional mediante el cual el poeta nos da a conocer su alma:

[...] Todas las obras de arte son improntas visibles de las habilidades del artista que, por así decir, nos da a conocer su alma entera de una manera intuitiva. Esta perfección del espíritu suscita un placer incomparablemente mayor que la mera imitación, dado que es más digna y ampliamente más compuesta que aquella. Es tanto más digna cuanto que la perfección de un ser racional es más elevada que la perfección de las cosas inanimadas, y asimismo es más compuesta, porque para una bella imitación se requieren muchas facultades del alma (1999: 247).

Es evidente que Mendelssohn se está refiriendo a la belleza ideal⁶. Y que la

6. El español Esteban de Arteaga distingue entre *copiar* e *imitar* en su conocida obra *Investigaciones sobre la belleza ideal* (1789). La *imitación* no es la semejanza absoluta sino que, por el contrario, el imitador realiza una representación artística, esto es, falsa pero generadora de la ilusión propia de la contemplación de objetos verdaderos. Trabaja sobre la base de la semejanza entendiendo que esta constituye el fundamento del conocimiento tanto intelectual como artístico. La representación artística es, por fuerza, una imitación de la naturaleza bella basada en la utilización convencional del lenguaje que procura generar en el receptor la imagen de la naturaleza mas nunca la representación de esta. Véase *La belleza ideal*, Madrid: Espasa-Calpe, 1955, pp. 13-23 y 33-35. Nótese que tanto en Mendelssohn como en Arteaga, seguidores de Winckelmann, la imitación constituye una actividad compleja llevada a cabo

consecución de esta clase de belleza exige que el poeta se halle en posesión de otras cualidades, reservadas a unos pocos, los artistas poseedores de *genio*. No es momento de detenerme en explicar este concepto (Rodríguez Sánchez de León, 2010: 329-370). Pero sí de manifestar que en el siglo XVIII se reconoce una relación de exigencia mutua entre belleza y genio de modo que la primera ya no es objeto de una *techné* ni tampoco de un conocimiento racional de la naturaleza. Como bien supieron explicar los empiristas, si conseguir la belleza depende de la genialidad del artista, esta es resultado de una invención. El escocés Hugh Blair escribe:

El genio lleva siempre consigo algo de inventivo y creador: no consiste solo en ser sensible a la belleza, donde llega a percibirla, sino en producir bellezas nuevas, y en presentarlas de modo que hagan fuerte impresión en el ánimo de otro. Un gusto refinado hace un buen crítico, pero se necesita genio para ser poeta u orador (1816: 52)⁷.

Dos cuestiones resultan del máximo interés: por una parte, que el sujeto humano es productor de bellezas dada su naturaleza sensible y que, en virtud de su genialidad, puede presentar obras producto de su imaginación y, por otra, que al arte le está reservada la capacidad de generar nuevos mundos distintos del natural.

Respecto de la primera cuestión, esto es, de la relación entre arte y naturaleza existe la conciencia de que el arte “parece” naturaleza mas de que no lo es. El arte ya no cumple la máxima aristotélica “este es aquel” porque sabemos que la mimesis no puede cumplirse de forma efectiva. Kant en la *Crítica del juicio* afirmará: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”⁸. Se genera así un distanciamiento entre el arte y la naturaleza en la que el encuentro resultará imposible. La naturaleza para ser percibida como bella ha de aproximarse o convertirse en arte y este, para ser comprendido, ha de asemejarse a la naturaleza. Pero ninguno puede representar al otro porque sus dominios son epistemológicamente distintos. La literatura no es otra cosa que representación artificial de la naturaleza y la belleza que procura no solo

por la mente (o imaginación) del hombre que, en última instancia, revela una perfección del espíritu. Véase Eva M^a Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971 y “From Preceptive Poetics to Aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth-Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga”, *Dieciocho*, 11 (1988), pp. 37-47. Sobre el estatus del conocimiento de la belleza en Mendelssohn, consúltese F. Will, “Cognition through Beauty in Moses Mendelssohn’s Early Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14/1 (1955), pp. 97-105.

7. Citaré por la traducción española de José Luis Munárriz siempre que esta se ajuste al texto original.

8. Cuanto venimos explicando se resumen en el epígrafe 45 de la *Crítica del juicio* de Kant: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”.

es el resultado de una síntesis de las cualidades bellas que la naturaleza contiene; es más que bella naturaleza, es obra de un (genio) creador. Esto nos conduce a la segunda cuestión. El sujeto creador ha de ser sensible y genial y hallarse en posesión de facultades excepcionales. Una de dichas facultades es la imaginación.

La imaginación se presenta como una aptitud de orden superior, pues no solo permite, como en el clasicismo, la recreación analógica y/o abstracta de las acciones humanas, de las emociones o de las pasiones contenidas en los límites de la naturaleza, sino también la ampliación del mundo, bien mediante su perfeccionamiento o idealización, bien mediante la invención de otros mundos posibles⁹. No obstante, a través de la imaginación se produce un ajuste entre las cualidades de las impresiones recibidas y las ideadas¹⁰. Las ficciones no se oponen a la realidad sino que revelan nuestro conocimiento de la misma y la capacidad del sujeto para imaginar otras realidades posibles que son reales, no por su verificabilidad sino porque se erigen en productoras de mundos de cuya existencia estética, como constata la propia historia universal de la literatura, no puede dudarse. Su ficcionalidad dimana de que inventan posibilidades aunque se admite que la literatura es siempre una forma de representación. Addison en su ensayo sobre *Los placeres de la imaginación* lo explicaba diciendo:

[...] Como el ánimo del hombre requiere en la materia mayor perfección de la que encuentra en ella y jamás pueda hallar en la naturaleza una perspectiva que corresponda enteramente a sus grandes ideas de la placidez de los objetos o, de otro modo, como la imaginación se puede siempre figurar cosas más grandes, nuevas o bellas que las ya vistas y hallara algún efecto en lo ya visto, los poetas tienen el arte de lisonjearla en sus ideas enmendando y perfeccionando la naturaleza cuando describe una cosa real y aumentando nuevas bellezas que las que se hallan en la naturaleza cuando describe una cosa fingida (1991: 191).

En este contexto, lo llamativo es que dicha representación se concibe como un convencionalismo artificial, pues artificial es tanto el lenguaje que la literatura utiliza como instrumento, como la creatividad humana. En la literatura solo coexisten lo

9. “La imaginación es el retrato de las sensaciones, y por esta razón sigue las leyes del que fue su origen, pero cuando los hombres se sirven de esta facultad para hacer sentir a sus semejantes los objetos creados y ausentes, procuran darlos otra existencia por los medios que dicta el calor con que los conciben”, *Influencia de la imaginación sobre el juicio*”, “Influencia de la imaginación sobre el juicio”, *Memorial Literario* (1805, 416).

10. La imaginación así concebida cumple una función intelectual y se va integrando como parte fundamental para la composición de obras de arte. Se corresponde con la capacidad de crear imágenes que no se hallan en la realidad pero que tampoco suponen el perfeccionamiento o idealización de esta sino que son figuraciones de la mente humana. Véase M. Ferraris, *La imaginación*, Madrid, Visor, 1999, pp. 103-137.

real y lo posible en la medida en que lo posible implica la realización por parte del autor de una selección del mundo real para poder otorgarle un significado lógico a las realidades ofrecidas fictivamente como posibles¹¹. Resulta evidente que la tradicional interpretación mimética de la literatura, en tanto que teoría unitaria y universal de la ficcionalidad, se sustituye por la idea de que la literatura construye mundos ficcionales al margen de la realidad e incluso contradictorios con ella.

3. LA SEMÁNTICA DE LO POSIBLE: LA FRAGMENTACIÓN DEL IDEAL POÉTICO UNIVERSAL A TRAVÉS DE LA VEROSIMILITUD

No cabe duda de que sobre este planteamiento se asienta una de las causas de la fragmentación del ideal poético universal del clasicismo. Entre los modernos, lo bello se ha erigido en el rasgo distintivo de una nueva concepción del arte y de la literatura y esa belleza que, gracias a la educación estética del hombre puede reconocerse universalmente, es, además de artificial, históricamente relativa.

Desde un punto de vista semántico, la literatura representa mundos posibles cuya comprensión y sobre todo funcionalidad social depende de que se produzca un proceso de actualización mediante el cual el texto literario desarrolla la función mimética, esto es, se comporta “como si”, en el sentido kantiano del término, fuera una realidad. Si se admite la capacidad de la mente humana para crear, percibir e interpretar los mundos ficcionales como posibles y no solo para concebir poéticamente representaciones de entidades reales, ya no existe un único mundo posible producto de una idealización del natural sino una multiplicidad de

11. El concepto de *mundo posible* resulta poco preciso dadas, como mínimo, sus implicaciones semánticas, pragmáticas y ontológicas. Según lo afirmado, resulta obvia su conexión con el realismo literario pues los mundos posibles podrían ser tanto el resultado racional de una invención basada en admitir que a nuestro mundo real pueden atribuírsele nuevas posibilidades que, como parece sugerir la cita, implicar una diferenciación entre lo posible y lo existente. De algún modo, se señala que los mundos posibles representan lo que no es y solo podría ser en el ámbito de las artes. Por otra parte, subyace aquí también la idea de si el discurso ficcional se rige o no por las mismas reglas que el no ficcional, esto es, si se actualiza en función de nuestro conocimiento de la realidad lo cual restringe su autonomía. En última instancia, la imaginación según aquí se concibe actúa para crear sobre lo que hay para elevarse y alcanzar el universo inasible de la belleza teniendo cierto sentido metafísico heredado de Leibniz. En cualquier caso, la relación entre ficción y belleza permite defender la existencia de un mundo ajeno al real y, por lo tanto, no racional sino sensible y subjetivo. Consúltense para estas cuestiones Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 17-34; Wolfgang Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en Garrido Domínguez, A., ed., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 58-65; Tomás Albadalejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, pp. 58-65; Lubomír Doležel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999 [1998], pp. 14-29 y Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 108-119.

mundos. Algunos representantes del idealismo alemán, como Schelling, entenderán que la multiplicidad de mundos posibles constituye una propiedad del arte dada su infinitud o, por mejor decir, la infinitud de la belleza¹². Que el arte realizara una representación artística de lo bello absoluto significaría crear una identidad general perteneciente al mundo de las ideas y no al de las realidades. En otras palabras, el arte y la literatura no pueden ser esencialistas. La referencialidad de algunos géneros literarios ha de hallarse entonces en su capacidad para mostrar lo característico, para exhibirse según el modo de ser y de sentir particular de las sociedades, para hacerse históricos.

A este respecto, si el gusto y, más concretamente, la variabilidad de gustos se convierte en la antesala de la aceptación de las diferencias (Rodríguez Sánchez de León, 2010: 37-55), la verosimilitud se convierte en el principio poético capaz de particularizar la literatura.

En efecto, la verosimilitud se utiliza para justificar poéticamente que la literatura de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX satisface las necesidades socio-históricas de los pueblos emocionando o conmocionando al espectador (Blair 1817: IV, 231-232). Por lógica, la literatura que triunfará no será aquella que representa mitos y héroes universales sino la que sea capaz de ‘imitar la vida’. La importancia de representar las costumbres y pasiones contemporáneas y nacionales se impone como condición necesaria del efecto emotivo que ha de procurar la literatura moderna. Blair, refiriéndose al teatro, lo explica del siguiente modo:

Cuanto más se acerque el poeta en todas las circunstancias de la representación a la imitación de la naturaleza y de la vida real, más completa será siempre la impresión que hará en nosotros. La probabilidad [...] es en gran manera esencial [...] y siempre nos ofende el ver que se falta a ella [...] (1817, IV: 231-232).

La literatura que genera interés en el espectador es aquella que, a fuerza de hacerse probable, resulta tan posible que se interpreta como verdadera. Tales textos, novelas y obras de teatro sobre todo, permiten la identificación entre las vivencias de los caracteres ficcionalizados y las padecidas por el público. Diderot 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,

12. “Tampoco en la filosofía del arte podremos partir de un principio distinto al de infinito; tendremos que exponer lo infinito como principio necesario del arte. Igual que el arquetipo de la verdad es para la filosofía lo absoluto, para el arte lo es el de la belleza”, “Forma del arte (1802)” (AA. VV., 1987: 87).

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 (1959: 31).

La belleza del arte será tanto más apreciada desde el punto de vista artístico y moral cuanto mayor sea el grado de proximidad que guarde respecto de la realidad contemporánea: “Conviene tener siempre presente –asegura en este sentido Blair– que la belleza toda de la comedia consiste en la probabilidad y naturalidad, tanto en la conducta de la historia o acción como en los caracteres y sentimientos de los personajes” (1817, IV: 284).

Gracias a la verosimilitud, la literatura configura un universo ficcional capaz de suscitar emociones verdaderas bajo la aceptación de las condiciones de verificabilidad generadas por ella (Pozuelo Yvancos, 1993: 51-59). La ficción construida sobre la base de lo verosímil-realista, es decir, sobre una idea de la verosimilitud tan poética como histórica, se presenta en un horizonte de lo imaginario cuya percepción ha de ser necesariamente convergente con la realidad vital del espectador o con la idea de la misma que este tenga. Como bien 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” (1987: 32).

La satisfacción que sostienen tales ficciones deriva de la no-negación por parte del sujeto de lo representado respecto de la realidad¹³. El descubrimiento de la ficcionalidad resulta placentero para el receptor pues este puede advertir que lo fingido guarda una relación de contigüidad con lo vivido y sentido por él mismo y por el poeta (Morgan, 1986: 293-304). Shaftesbury en su *Carta sobre el entusiasmo* (1708) reconocía: “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” (1997: 94)¹⁴. Lo ficcional se comprende no porque imita la naturaleza según el dictado aristotélico, sino porque se ajusta a

13. El origen de estas ideas se remonta a Bacon. Véase Wolfgang Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” (43-65).

14. En España Sánchez Barbero, citando a Marmontel, afirmaba: “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”, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Impr. Norberto Llorenç, 1834, p. 198.

la idea que el público posee de sí mismo y de la realidad circundante (Iser, 1997: 61-65). La verosimilitud, por consiguiente, permite la singularización histórica de las literaturas introduciendo, como veremos, también cierto cosmopolitismo que sustentará la hipótesis de las diferencias que después defenderán el idealismo alemán y la estética romántica.

4. MODERNIDAD Y GÉNEROS LITERARIOS

4.1. *La novela y el teatro, géneros verosímiles*

4.1.1. Novela burguesa y verosimilitud

De acuerdo con lo dicho, es evidente que se ha producido una transformación en la concepción clasicista de la verosimilitud de la que uno de los géneros que más se hará eco es la novela. En principio, lo verosímil, verdadero o probable, 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, como hemos avanzado, está condicionada por los límites de la experiencia humana. Se explica así la evolución hacia lo particular que experimenta la novela europea desde el siglo XVII al XVIII. Mas el giro que aquí nos interesa destacar es aquel que señalaba Richardson, es decir, cuando la verosimilitud se utiliza para 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” (1930:12). En este género, el proceso de ficcionalización consiste en la realización efectiva de lo posible sobre la base de lo circunstancialmente probable. La verosimilitud adquiere, por consiguiente, unas implicaciones espacio-temporales, además de las ético-políticas que se le asocian, sin las cuales el arte se aleja de la sociedad y esta del arte. Su estatus es el de lo verosímil-probable. Así, aunque la independencia artística del texto literario respecto de la realidad forma parte del acto en sí de ficcionalizar, dado que su objetivo último es aproximarse a la realidad cotidiana del lector, se exige que su modelo de mundo, su lógica intraliteraria, haya de ser representativa de la particular circunstancia temporal vivida por aquel. La novela, como algunos géneros dramáticos, no puede, por tanto, constituir una 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 relato 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 (Blair, 1817: 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 reconocen 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, 2010: 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, que las convierte en tan naturales como verosímiles, 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 *retratar* una visión del mundo, una forma de vida, para que el lector interpretara los mundos literarios como probables, no como posibles. La novela, en un sentido moderno y burgués, constituye, como la definirá después Hegel, una representación prosaica que ha de resultar inteligible y determinada (1989: 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 a la vez, 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.

4.1.2. La nueva función de la tragedia moderna

El giro hacia lo sentimental 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 (Rodríguez Sánchez de León, 2010: 45-50). El placer estético que el arte procura deriva del reconocimiento de lo representado como universo ficcional sugeridor de emociones auténticas. Es la identificación simpatética de la que habla Jausse aunque no resulta admirativa (1992: 270-276). La aceptación de una base sensitiva real de las experiencias inventadas se instaura en la creación literaria como principio diferenciador de la modernidad, regulador de la creación literaria y reorganizador de los géneros literarios. La epopeya, la tragedia y la comedia concebidas según los principios aristotélicos sufren 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.

Hugh Blair en sus *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* ofreció en ellas una idea de la tragedia moderna que reniega de la norma aristotélica en el ejercicio mismo de la práctica trágica:

El primer requisito es que el poeta escoja una historia patética e interesante y que la conduzca de una manera natural y probable, porque la naturalidad y la probabilidad deben ser siempre la base de la tragedia. [...] Para aumentar la probabilidad, tan necesaria para el buen éxito de la tragedia, algunos críticos exigen que el asunto jamás sea enteramente de invención del poeta sino que estribe en la historia verdadera o en hechos conocidos. [...] Yo no contemplo que esto sea de mucha importancia. La experiencia prueba que un cuento fingido, bien manejado, ablanda el corazón tanto como una historia verdadera. Para conmovernos basta que los sucesos referidos sean tales que puedan haber acaecido en el curso ordinario de la vida (1817, IV: 203 y 205).

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, 1817: 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 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. La unidad de acción clásica se convierte en un mero principio de coherencia, de coherencia interna (Blair, 1817, IV: 206 y

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 (Blair, 1817, IV: 225). 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 (1817, IV: 224-225)¹⁵.

En la línea de lo afirmado después por Schlegel, la tragedia se concibe como el género que permite el triunfo de la voluntad sobre las pasiones y mayor será su eficacia pedagógica cuanto más comunes sean las pasiones representadas. Es la consecución del placer y de la conmoción mediante la simpatía (Burke, 1987: 33-34).

4.2. *La poesía lírica, expresión del entusiasmo y lo sublime*

Razonamientos muy similares encontramos respecto de la poesía lírica, género que también se desea renovar. La lírica ha de poner en correlación sensibilidades. La poesía se concebirá como la más excelsa representación y expresión de la emoción. Enciso Castrillón en su *Ensayo de un poema de la Poesía* de 1799 afirmaba: “Cuando el poeta sensible logra sensibles oyentes, se forma una ilusión tan viva que compite con la verdad” (45). La poesía se une ya indisolublemente al sentimiento para concebirse como conciencia artística de las sensaciones o de los sentimientos libremente expresados. Tal era la deficiencia de la que, según comentará Schiller, adolecía la poesía de Rousseau: “Uncido unas veces a la pasión y otras a la abstracción, rara vez o nunca logra la libertad estética que el poeta debe mantener frente a su materia y comunicarla a su lector” (1994: 46). El poeta lírico se erige entonces en un ser superior cuya sensibilidad le permite descubrir el mundo como no puede hacerlo cualquier mortal y emocionar con sus versos a sus iguales. Coleridge en su *Biographia Literaria* de 1817 comentaba respecto de *Lyrical Ballads* (1798) de William Wordsworth que había sabido:

Dar el encanto de la novedad a cosas de todos los días, y excitar un sentimiento análogo al sobrenatural despertando la atención del espíritu del letargo de la cos-

15. 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 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” (1805: 231-232).

tumbre y dirigiéndolo hacia el encanto y las maravillas del mundo que se extiende ante nosotros; tesoro inagotable, pero para el cual, a consecuencia de la película de familiaridad y solicitud egoísta, tenemos ojos pero no vemos, oídos y no oímos, y corazones pero ni sentimos ni entendemos (1817: 169).

Se entiende así que en esta nueva estética lo sublime y el entusiasmo ocupen un sitio privilegiado.

Lo sublime muestra la grandeza del poeta y dota al discurso lírico de una elevación y dignidad únicas. Mas esta cualidad del escrito procede de los objetos y, en particular, de la impresión causada por los mismos en la imaginación. Su origen es, por definición, emotivo: “Produce –dirá Burke– la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (1987: 29). Emoción tan grande conduce asimismo a la representación de sentimientos elevados cuya relevancia poética ha de ser, por fuerza, mayor:

No es fácil describir con palabras la impresión precisa que hacen en nosotros los objetos grandes y sublimes, pero cualquiera concibe que le hacen impresión al verlos. Esta impresión es una especie de admiración y expansión del ánimo, que lo eleva sobre su estado ordinario, y lo llena de un grado de asombro que no se puede expresar bien (Blair: 1817, 59).

Lo sublime no puede definirse lógicamente y su *pathos* es resultado de una inspiración que pertenece a la categoría del entusiasmo. “El entusiasmo es –en palabras de Blair– la entera ilusión en que se sumerge el alma del poeta” (1817, III, 387). Es apasionado lo cual permite que el alma se deje llevar de la pasión o del sentimiento. En definitiva, constituye la libertad del alma creadora (Blair, 1817, III: 387-388). La poesía lírica es entonces resultado de un apasionamiento imposible de explicar racionalmente. Shaftesbury, quizá el menos empirista de los empiristas ingleses, llegó a afirmar: “Tengo la seguridad de que el único modo de salvar el entendimiento de los hombres o de preservar el ingenio en el mundo es, absolutamente, darle libertad al ingenio” (1997: 107).

Es evidente que la teoría estética inglesa apuesta por la imaginación y la experiencia provocando un giro hacia el subjetivismo y el relativismo de la belleza sin el cual no es posible causar placer en el alma. Incluso se produce una separación entre la belleza y lo sublime que aniquila definitivamente el clasicismo (Burke, 1987: 94). Con todo, en las reflexiones de Shaftesbury, en los intentos poetológicos de Blair, en las consideraciones de Addison sobre la imaginación, en la idea del sublime de Burke, en su merma de la entidad de lo bello, late una conciencia de la intuición y de la inmediatez del sentimiento estético que quedará irremediabilmente vinculado al idealismo alemán y a la estética kantiana. Como a ella pertenecerá el juego entre lo verosímil potencial y lo real que desarrollará la novela gótica romántica y la pérdida del poder de persuasión tradicionalmente atribuido a la belleza. La literatura empezará a percibirse, interpretarse y sentirse

como experiencia, pero como experiencia perceptiva que conlleva la recreación interior, aquella que otorga a la obra literaria toda la carga emotiva que el ser humano, en función única y exclusivamente de su sensibilidad, puede atribuirle.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1999) *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editorial.
- AA. VV. (1987) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.
- ADDISON, J. (1991) *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid, Visor.
- ALTIERI, C. (1983) "An Idea and Ideal of a Literary Canon", *Critical Inquiry*, 10/1, pp. 37-60.
- ARTEAGA, E. DE (1955) *La belleza ideal*, Madrid, Espasa-Calpe.
- AULLÓN DE HARO, P. (2006) "Epistemología para la estética y la poética de Friedrich Schiller", en Oncina, F. y M. Ramos (eds.) *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, València, Universitat de València, pp. 117-136.
- BENDER, J. (1998) "Enlightenment Fiction and the Scientific Hypothesis", *Representations*, 61, pp. 6-28.
- BLAIR, H. (1798-1801) *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. José Luis Munárriz, Madrid, Antonio Cruzado.
- BOZAL, V. (1999) *El gusto*, Madrid, Visor.
- BURKE, E. (1987) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos.
- CALLE, R. de la (2006) *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CARNERO, G. (1997) *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CASSIRER, E. (1972) *La Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 2000.
- DICKIE, G. (2003) *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, Visor.
- DOLEZEL, L. (1990) *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis.
- (1998) *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libro.
- DUFF, D. (2009) *Romanticism and the uses of genre*, Oxford, Oxford University Press.
- ENCISO CASTRILLÓN, F. (1799) *Ensayo de un poema de la Poesía*, Madrid, Impr. de José López.
- ELSE, G. F. (1957) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- FERRARIS, M. (1999) *La imaginación*, Madrid, Visor.
- FRANZINI, E. (2000) *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor.
- GOETHE, J. W. (1981) *Kunst und Literatur*, München, Beck.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, F. (2005) *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*, Madrid, Editum.
- HEGEL, G. W. F. (1989) *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal.
- JAUSS, H. R. (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.

- MARCHÁN FIZ, S. (2010) *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MORGAN, J. (1986) "The Meaning of Vraisemblance in French Classical Theory", *The Modern Language Review*, 18/2, pp. 293-304.
- POZUELO YVANCOS, J. M^a (1993) *Poética de la ficción*, Madrid, Arco Libros.
- REEVES, C. (1930) *The Progress of Romance*, ed. Facs. New York, Facsimile Text Society.
- RICOEUR, P. (1987) *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a. J. (2010a), "La teoría del gusto y la constitución del *realismo burgués* en el siglo XVIII", *Res Publica*, 13/23, pp. 37-55.
- (2010b) "Humanismo, Ilustración y los estudios literarios", en Aullón de Haro, P. ed., *Teoría del Humanismo*, Madrid, Verbum, VI, pp. 329-370.
- (2011a) "La teoría de la novela en el *Ensayo sobre las ficciones* de Madame de Staël", *Analecta Malacitana*, XXXIII, 1, pp. 171-192.
- RONEN, R. (1994), *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUDAT, E. M^a. (1971), *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos.
- (1988) "From Preceptive Poetics to Aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth-Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga", *Dieciocho*, 11 (1988) pp. 37-47.
- SABIN, M. (1970) "Imagination in Rousseau and Wordsworth", *Comparative Literature*, 22/4, pp. 328-345.
- SÁNCHEZ BARBERO, F. (1805). *Principios de Retórica y Poética*, Madrid: Imp. del Real Arbitrio de Beneficencia.
- SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, F. (1991) *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Taurus.
- SCHILLER, F. (1994) *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*, ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum.
- WILL, F. (1955) "Cognition through Beauty in Moses Mendelssohn's Early Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14/1 (1955), pp. 97-105.
- WINCKELMANN, J.J. (1987) *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, trad. V. Jarque, Barcelona, Península.