

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA



LA VEROSIMILITUD EN LAS POÉTICAS DEL CLASICISMO
FRANCÉS

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA
DANIELA LEÓN GUTIÉRREZ

ASESOR: DR. JOSU LANDA GOYOGANA

CIUDAD UNIVERSITARIA - 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

In memoriam Nico.

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi asesor, el Dr. Josu Landa Goyogana, por considerar mi proyecto con una mente abierta, permitirme desarrollarlo en plena libertad, así como mostrarse accesible y ayudarme en todo lo que necesitara. Me acerqué a él adivinando su interés filosófico por la literatura, además de que sus cursos han influido en mi formación. También agradezco la oportunidad de ser su asistente en su seminario optativo, donde he seguido aprendiendo. En suma, le agradezco por guiarme generosa y pacientemente en mis primeros pasos filosóficos, académicos y profesionales.

A la Dra. María Teresa Padilla, a la Dra. Carmen Trueba, al Mtro. Sebastián Lomelí, y al Dr. Mario Edmundo Tortolero, por su lectura minuciosa, sus comentarios acertados, su atención y su interés. Sus observaciones contribuyeron en gran medida a mejorar este trabajo, y a suscitar en mí reflexiones más profundas, a la vez que la retroalimentación fue enriquecedora.

A mis padres, por su apoyo, paciencia y amor incondicional, al igual que por asegurar mi educación y bienestar. También les agradezco por ser un verdadero ejemplo de personas íntegras, justas y con ideales, inspirándome siempre a seguir instruyéndome, fomentando mis cualidades y tolerando mis defectos.

A mis hermanos, por su complicidad, simpatía y ocasional ‘cicuta’. La comunidad que hemos formado me es tanto grata como indispensable. A mis primas, Ivonne, Marina, Caro y Susi, por ser igualmente fraternales, y por acompañarnos mutuamente en nuestras vidas. A Nick, por ser compañía amena y constante durante casi dieciséis años, siendo un miembro entrañable de la familia, sumamente cercano y amado.

A Tania, por su apoyo moral, paciencia, y amor. Su trato me ha hecho crecer y descubrir otra profundidad en las relaciones humanas. También ha sido mi ejemplo más vivo de una feminista filósofa, y me ha hecho reflexionar respecto a temas como el privilegio y la opresión, llegando incluso a cambiar mi opinión previa. En suma, le agradezco por estar conmigo, y motivarme siempre a ser la mejor persona que puedo ser.

A Caro Terán, por leer atentamente la parte aristotélica de esta tesis, a la vez que por asesorarme generosamente. También le agradezco su amistad fecunda, que casi siempre

expresé su inconformidad cuando algo no le parece justo o adecuado, así como su ejemplo filosófico y feminista. Le agradezco tanto a ella como a Tania, por su sororidad báquica.

A mis amigos, tanto tapatíos como defeños, que me daban ánimo y angustia en mi proceso de realización de la tesis (destacando Yoali, Poncho, Esteban y Tania). También, a mis amigos, por contribuir a mi desarrollo filosófico y personal, al igual que por ser una compañía grata. Añado a los ya mencionados a Laura, Quique, Vianey, Gina, Dany, Alfredo, Christiane y a todos los amigos del seminario de feminismo.

Al profesor Nicolas Rialland, cuya clase me inspiró durante mi intercambio, dándome a conocer a Pierre Corneille y la famosa querrela del *Cid*.

Al Proyecto PAPIIT “El pensamiento crítico de Walter Benjamin. Afinidades en tiempos de oscuridad”, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, dirigido por la Dra. Esther Cohen, que me otorgó una beca que contribuyó a la elaboración de esta tesis. También, a los miembros del seminario, con los que presenté mi primera ponencia, y que incentivaron mi pasión por los estudios literarios.

Al Centro de Lenguas Extranjeras de la UNAM, por darme la posibilidad de aprender adecuadamente la lengua francesa, especialmente al profesor Eduardo Jiménez Barriga. También agradezco al CELE por posibilitarme el estudio del idioma alemán.

A la Dirección General de Cooperación e Internacionalización y a la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, por permitirme realizar mi intercambio en Francia, donde tuve noticia del tema de mi tesis.

A la Bibliothèque Nationale de France, cuyo sitio en línea fue indispensable para la obtención de fuentes primarias y la realización de este texto. De igual manera, la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM me facilitó la consulta de bibliografía secundaria. Agradezco a la persona que solicitó la compra del libro de René Bray en la biblioteca Samuel Ramos, pues me fue de gran utilidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. TEORÍA DE LA TRAGEDIA EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

1. El alma de la tragedia: primacía de la acción.
 - 1.1 Características de la fábula:
 - 1.2 Primacía de la fábula sobre el espectáculo y del público
 - a) Espectáculo
 - b) Público
2. La verosimilitud en la *Poética* de Aristóteles
 - 2.1 ¿Qué significa lo posible según verosimilitud y/o necesidad?
 - a) Lo probable (*hós epi to polu*) y lo necesario
 - b) Causalidad y racionalidad
 - c) Lo posible
 - d) Lo creíble y la opinión común
 - 2.2 La generalidad de la poesía
 - a) Estatuto epistemológico de la poesía
 - b) La realidad imitada.

II. TEORÍA CLASICISTA DEL ARTE DRAMÁTICO

1. Poéticas del siglo XVII: El arte y sus reglas
 - 1.1 La razón
 - 1.2 La Figura del poeta
 - 1.3 El gusto del público
 - 1.4 Teoría de la imitación
 - a) ¿Copia fiel o representación?
 - b) Imitación de la naturaleza
 - 1.5 Utilidad Moral: Disposición del poema para la purgación de las pasiones
 - a) Fin de la poesía: placer o utilidad
 - b) Interpretación moral de la catarsis

2. El poema dramático.

2.1 Géneros : tragedia, comedia, epopeya

- a) Comedia y tragedia
- b) Epopeya y tragedia

2.2 Tragedia

a) Intriga

- (1) La acción
- (2) Narración y representación
- (3) Episodios
- (4) Catástrofe
- (5) Lo maravilloso y lo sorprendente

b) Carácter

- (1) Centralidad del carácter
- (2) Convenientes, buenos, semejantes, iguales
- (3) Tipología del carácter
- (4) Modelo de héroe clásico
- (5) Pintura del carácter
- (6) Pasiones

III. LA VEROSIMILITUD EN LA DOCTRINA CLÁSICA FRANCESA.

1. Verosimilitud en la composición artística clasicista:

1.1 Verosimilitud, verdad y posibilidad.

- a) Contraposición de lo verosímil con lo verdadero y lo posible
- b) Persuasión
- c) Verosimilitud y verdad histórica

1.2 Lo ordinario y lo extraordinario.

- a) Verosimilitud ordinaria y extraordinaria
- b) Orden racional y necesario en las circunstancias
- c) Lo maravilloso

1.3 Verosimilitud y moral: Orden normativo de la poesía.

- a) *Bienséance*: moral e ideología

b) Universalidad de la poesía e instrucción moral

1.4 Representación de la realidad. ¿Idealismo o realismo?

2. Verosimilitud y el público

2.1. Ilusión

2.2 Conformidad con las costumbres del espectador

2.3 Verosimilitud en la representación: las unidades teatrales

IV. CONCLUSIÓN

1. La *Poética* de Aristóteles

2. Aristóteles y la doctrina clásica

2.1 Sobre lo filosófico en la *Poética* y la doctrina clásica.

2.2 Diferencias en la empresa teórica.

2.3 Divergencias en las poéticas.

3. Las poéticas y verosimilitud clásica.

3.1 La inverosimilitud del *Cid*.

4. Desde una lectura moderna.

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El eje de mi trabajo es el concepto de verosimilitud en el marco de las poéticas del siglo XVII en Francia, abordándolo como criterio de la ficción según la distinción canónica que hace Aristóteles entre poesía e historia. Dos preguntas motivan este texto: ¿Qué significa el concepto de verosimilitud en algunas de las poéticas más importantes de la doctrina clásica francesa? Y, ¿qué conjunto de tesis e ideas sobre el arte poético sostienen a dicho concepto? En suma, pretendo caracterizar tanto al concepto de verosimilitud, como a los presupuestos estéticos que lo acompañan. Dada la abundante literatura, la larga tradición y diversidad de sentidos que acompañan al término, me pareció conveniente circunscribirme a un periodo concreto en la historia del término. Ciertamente, esta tesis es más expositiva que crítica del clasicismo francés. Pues me pareció que un paso previo a la crítica es la claridad en torno a los supuestos imperantes. También intenté recuperar algunas de las problemáticas relevantes de la época.

En esta sección me propongo responder a cuestiones sobre el objeto de estudio, así como esbozar el orden y esquema general de mi trabajo. Primeramente, ¿por qué es pertinente abordar el concepto de verosimilitud (en su acepción de criterio de la ficción) desde la filosofía? A nivel metodológico, el análisis filosófico se enriquece cuando opta por la interdisciplinariedad, es decir, cuando trata problemas compartidos con otras ramas teóricas, así como al utilizar terminología no exclusiva de la filosofía. Vemos numerosos ejemplos en problemas de filosofía de la ciencia, bioética, estética, etc. Así, el enfoque filosófico de este trabajo consiste en el análisis de conceptos e interpretación de teorías y argumentos propios de una corriente histórica de la teoría literaria. Mi estudio se limita a abordar las teorías poéticas y el concepto de verosimilitud, de modo que no efectúo un trabajo de crítica literaria, enfocado en obras específicas de los dramaturgos de la época. Asimismo, las poéticas de la doctrina francesa pertenecen a una tradición que abreva de la *Poética* de Aristóteles.

El contenido de este texto es, a su vez, pertinente para la filosofía. La problematización en torno al fenómeno literario ha sido relativamente limitada desde la filosofía, partiendo de que existe una disciplina específica consagrada a su estudio. Pese a esto, se han abordado problemas de filosofía del lenguaje, así como el estatuto ontológico de los personajes ficticios, y la cuestión de los mundos posibles. Además de estos temas, el

concepto de verosimilitud me parece fecundo para el análisis filosófico, porque nos lleva a esta relación entre ficción y realidad, cuestión tratada desde Platón¹ y Aristóteles. En la historia de esta interrogante, diversas tradiciones han sostenido dicotomías entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, lo auténtico y el engaño. Así, la ficción tiene sus propias relaciones e interrogantes respecto a la realidad, ya sea para imitarla o apartarse de ella. La verosimilitud (en su vertiente aristotélica) se ubica en el marco de esta discusión sobre lo real y lo ficticio, en tanto que pretende distanciarse de cierto discurso sobre lo real (la historia, lo sucedido), a la vez que apearse a una racionalidad que le es propia. Mas que la ficción tenga un criterio distintivo no conlleva una separación tajante respecto a la realidad. En efecto, la racionalidad de la ficción denominada como verosimilitud nos lleva a su vez a una multiplicidad de perspectivas sobre lo real: lo posible, lo creíble, la opinión común, lo necesario, el deber ser, y la verdad histórica.

La segunda cuestión preliminar es por qué no me limité a la *Poética* de Aristóteles, siendo la referencia más notoria sobre la verosimilitud desde la filosofía. Primeramente, en virtud de la importancia que tiene la verosimilitud para la crítica y teoría literaria en este periodo, puesto que es uno de los conceptos clave en las poéticas clásicas, así como una de las reglas capitales para la composición.²

Además, la confluencia de las tradiciones aristotélica y retórica posibilita aportaciones interesantes con respecto a la *Poética*. Entre ellas está la insistencia en los aspectos concernientes a la escenificación y al efecto sobre el público. También, el clasicismo francés requiere un análisis de la ‘verosimilitud’ que aborde tanto la perspectiva

¹ No es mi propósito desarrollar las tesis que sostiene Platón sobre el arte y la poesía, sino aludir a él como ejemplo importante de esta discusión. No obstante, cabe mencionar que Platón también tematiza la verosimilitud, *cfr. Timeo* 30 c-d.

² Esto es manifiesto en dos de sus teóricos más importantes: Chapelain y D’Aubignac. Jean Chapelain sostiene que es la propiedad inseparable de la ficción, que “debe acompañar todas las circunstancias y que la imitación por sí misma es impotente si la verosimilitud no le echa una mano” (*Lettre sur la règle* 344) [qu’elle en doit accompagner toutes les circonstances et que l’imitation d’elle mesme est impuissante si la vray semblance ne lui preste la main]. D’Aubignac, que la verosimilitud es “la esencia del poema dramático, y sin la cual no se puede hacer ni decir nada razonable en escena” (92) [l’essence du Poëme Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ny rien dire de raisonnable sur la Scène], así como que no hay “más que lo verosímil que pueda razonablemente fundar, sostener y terminar un poema dramático” (D’Aubignac, 93) [que le *Vray-semblable* qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poëme Dramatique]. Incluso, no sólo debe ser conservada en la acción principal y en los incidentes, sino “que las menores acciones representadas en el teatro deben ser verosímiles, o bien son enteramente defectuosas, y no deben estar en él” (94) [les moindres actions représentées au Theatre, doiuent estre vray-semblables, ou bien elles sont entierement defectueuses, et n’y doiuent point estre].

de la intriga y la composición poética, como el punto de vista del espectador y de la apariencia de realidad.

Asimismo, una de las tesis más características de las poéticas es la finalidad moral del arte, cuestión que determina gran parte de los compromisos teóricos de la época. Esto se ve reflejado en las famosas querellas en torno a las obras “*El Cid*” y “*La princesa de Clèves*”, en las cuales se puso en tela de juicio la verosimilitud y decoro de dichas obras, lo cual trajo consigo su descalificación literaria por parte de críticos importantes de la época —si bien siguen siendo leídas y apreciadas en la actualidad—.

Esta riqueza de tradiciones también trae consigo perplejidades y aparentes contradicciones, que a su vez me interesaron. Desde una lectura moderna surgen preguntas respecto a los presupuestos clásicos, por ejemplo, cómo puede la poesía conformarse tanto al deber ser como a la opinión común, o sobre si es conciliable la pretensión de universalidad poética con la imposición de la moral hegemónica. Mas las interrogantes de la época también son interesantes: ¿La finalidad de la poesía es el placer o la utilidad?, ¿se puede modificar totalmente las intrigas históricas en favor de la verosimilitud? ¿Cómo se produce lo maravilloso a partir de la verosimilitud ordinaria? ¿Las unidades de lugar y tiempo son necesarias en el teatro? ¿*El Cid* respeta las reglas del arte?

Habiendo tratado estas cuestiones preliminares, procedo a esclarecer puntos que conciernen al contenido de este estudio: las fuentes del clasicismo francés, el objeto y orden de exposición, mi elección de autores del siglo XVII.

Primeramente, mi propósito teórico fundamental es desarrollar la idea imperante de verosimilitud en el clasicismo francés. Para lograrlo, expongo en el primer capítulo a uno de sus antecedentes más importantes: la *Poética* de Aristóteles. Éste es un texto complejo, problemático y fecundo, del cual hay que tomar en cuenta ciertas dificultades de lectura: El texto está incompleto, varios ejemplos a los que recurre Aristóteles no son conocidos, y la polémica en torno a términos clave —mimesis, verosimilitud, catarsis— ha perdurado a lo largo de la tradición. Parto de la imposibilidad de cubrir la multiplicidad de interpretaciones, a la vez que reconozco mi limitación y carencia de herramientas y preparación adecuadas para enfrentar ciertas cuestiones filológicas.

Me acerco al texto como lectora contemporánea, cuyo interés filosófico consiste en exponer y entender las tesis y conceptos principales, así como en la toma de posición frente

a una serie de problemas. Más allá de tratar cada una de las cuestiones del texto, mi propósito es desarrollar la teoría de la trama y la teoría de verosimilitud, las cuales se concretan en la imitación de acción según verosimilitud o necesidad. Así, doy un panorama que nos permite acercarnos a la noción de verosimilitud en el clasicismo francés. También pretendo distanciar la *Poética* de los postulados del clasicismo, de modo que no se confunda el uno con el otro.

La primera parte del primer capítulo se centra en la teoría de la fábula. Se pretende desarrollar los atributos de la acción: su primacía frente al carácter, su unidad y organicidad, así como sus elementos trágicos. También se expone la depreciación del espectáculo y del público, frente al rol preeminente de la trama. Esto quiere decir que la consecución de la catarsis y el desarrollo de la acción están determinados por la trama, y no por el espectáculo o el público. En la segunda parte explico la teoría de la verosimilitud. Comienzo con la interrogante sobre qué significa que la intriga esté regida por lo posible *según verosimilitud y/o necesidad*. Para esto, recorro a los términos de lo probable y lo necesario, la causalidad y racionalidad, lo posible, lo creíble y la opinión común. Después me centro en el sentido de la generalidad de la poesía, para lo cual desarrollo el tema del estatuto epistemológico de la poesía, y posteriormente me centro en la cuestión de la realidad imitada.

Ahora bien, es cuestionable que la *Poética* sea la verdadera fuente de la doctrina francesa. Pues se subraya a menudo que las fuentes del clasicismo francés no se reducen a Aristóteles, a la vez que se señala la influencia del *Arte Poética* de Horacio, y, sobre todo, de los comentaristas italianos del siglo XVI —Robortello, Castelvetro, Scaliger...—. También es pertinente mencionar que el acercamiento que tienen las poéticas del siglo XVII a la Antigüedad y a Aristóteles, está mediado por la influencia de dichos teóricos. En efecto, René Bray señala lo siguiente:

Es en nombre de Aristóteles que se instaura el clasicismo francés. Si sólo se toman en cuenta las apariencias, su *Poética* es la auténtica fuente de la doctrina clásica. En realidad es una ilusión. [...] el siglo XVII no ha podido remontar hasta la teoría peripatética pura, no la conoció más que deformada

por todo el trabajo de los comentadores italianos. [...] Es bajo la bandera del aristotelismo que el italianismo pudo penetrar en Francia y hacer sentir su fecunda influencia (Bray, 49).³

Ciertamente, hay que admitir que los clasicistas franceses no siguen la *Poética* de Aristóteles al pie de la letra, ni lo interpretan fielmente en toda ocasión. Tampoco hay que omitir las veces que lo utilizan para legitimar posturas ajenas a él, como la utilidad moral, o la regla de las unidades. ¿Por qué, entonces, limitarse a la revisión de la *Poética*, sin exponer a los otros precursores del clasicismo francés?

Consideré necesario partir de este texto, puesto que marca la línea teórica del siglo XVII, así como su manera de acercarse al arte. En las poéticas francesas encontramos recurrentemente ideas tomadas de la *Poética*, así como la pretensión de dar cuenta de la poesía en general; se ocupan de definir cuál es la finalidad de la poesía, desarrollar sus elementos, estudiar sus partes y reglas, etc. En suma, retoman el proyecto teórico comenzado por Aristóteles. Los aspectos nítidamente aristotélicos —tales como las partes de la poesía, la división por géneros, la oposición entre poesía e historia [...]—, ameritaban un esbozo de su teoría, con el fin de que hubiera una mejor comprensión del clasicismo francés.

Ciertamente, Horacio también tuvo influencia en los textos del siglo XVII, mas no lo estudiaré tan exhaustivamente. En primer lugar, porque no tiene un desarrollo de la verosimilitud tan completo como el aristotélico, de modo que consideré menos pertinente consultarlo a detalle. En segundo lugar, no es mi intención hacer una revisión erudita de cada una de las fuentes del clasicismo francés. Siguiendo esta misma línea, considero que el Renacimiento italiano excede el objetivo y alcance de mi estudio, por lo que me conformaré con señalar su influencia.⁴

En cuanto al orden y contenido del segundo capítulo, su objeto consiste en dar un panorama global de las poéticas clasicistas. Imitando la estructura del capítulo anterior, primero expongo la doctrina poética, con el fin de ahondar en la teoría de lo verosímil en el

³*Cita original:* [C'est au nom d'Aristote que s'instaure le classicisme français. Si l'on ne tient compte que des apparences, sa *Poétique* est la véritable source de la doctrine classique. En réalité c'est une illusion [...] le XVII^e siècle n'a pas pu remonter jusqu'à la pure théorie péripatéticienne; il ne l'a connue que déformée par tout le travail des commentateurs italiens [...] C'est sous le drapeau de l'aristotélisme que l'italianisme a pu pénétrer en France et faire sentir sa féconde influence.]

⁴ Remito al estudio de Weinberg, que justamente efectúa esa revisión de los comentadores italianos de la que carece mi trabajo. *Cfr.* Weinberg Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance vol. 1*, University of Chicago Press, 1961.

tercer capítulo. Este proceder se justifica en que dicho concepto acompaña a un conjunto de preceptos estéticos, según los cuales las reglas del arte poseen un rol preponderante. Así, me focalizaré en las características y principios generales que dan cuerpo a la doctrina clásica. Para hacer esto, me remití a las fuentes directas y me apoyé en el estudio de René Bray, quien distingue entre las reglas del arte y sus fundamentos. De acuerdo con su división, en la primera sección del capítulo explico los principios estéticos generales que subyacen en las poéticas de los autores estudiados. En la segunda, me centro en las reglas específicas de la tragedia, junto con aspectos generales de la comedia y épica. Desarrollo ampliamente estos temas, ya que no hay mucha bibliografía en español dedicada al clasicismo francés.

Finalmente, el tercer capítulo se enfoca en la verosimilitud de acuerdo con la doctrina clásica francesa. Dada la doble influencia aristotélica y retórica, la abordo desde la composición y en relación con el público. En mi análisis retomo criterios ya estudiados en la teoría aristotélica de la verosimilitud y necesidad: lo probable, lo racional, lo creíble, lo aceptable, las diversas oposiciones entre poesía e historia, y el vínculo con lo maravilloso. Añado los temas de la verosimilitud ordinaria y extraordinaria, el deber ser y la utilidad moral, la ilusión, y el énfasis en la representación teatral.

Tras exponer el orden y contenido de los capítulos, procedo a justificar mi selección del corpus de textos. Siguiendo a Bray, el rol de Jean Chapelain consistió en ser el iniciador de la doctrina clásica. Si bien no se puede decir que sea innovador en sus ideas, gran parte de ellas provienen de los teóricos del Renacimiento italiano, su papel fue determinante como su promotor en Francia. Pues el conjunto de preceptos que caracterizan a la poética del clasicismo francés son introducidos o al menos defendidos por Chapelain: las reglas de las unidades, la disposición adecuada del poema dramático, la utilidad moral, la relación entre poesía e historia...También, dice Bray, le da orden y coherencia al conjunto de comentarios precedentes. En suma, este autor es un punto de partida para quien estudie las teorías del clasicismo francés. Su importancia se entrevé en su papel de juez de la Academia Francesa en la *Querella del Cid*.⁵

⁵ En 1637 Scudéry escribió sus *Observaciones sobre el Cid* [*Observations sur le Cid*], en las que criticaba *El Cid* de Pierre Corneille, arguyendo que no respetaba las reglas del arte. Corneille respondió a las acusaciones en su *Carta apologética* [*Lettre apologétique*], así como en un *Examen* publicado en 1660. En 1638 Chapelain fue mediador entre el teórico y dramaturgo Scudéry y Corneille, con la publicación de *Los*

Chapelain no condensa su doctrina en un sólo texto, sino en cartas, prefacios, y documentos como el juicio de la Academia Francesa a la obra “El Cid”. Consulté sus escritos teóricos más importantes: *El prefacio al Adonis*, *El prefacio a “La Pucelle”*, *La carta a Godeau sobre la regla de veinticuatro horas*, *Los sentimientos de la Academia Francesa sobre la Tragicomedia del Cid*, *Sumario de una poética dramática (Sobre la poesía representativa)*. Cabe mencionar que estas referencias suelen ser breves y tratan distintos aspectos. *La carta a Godeau* se centra en la justificación de la unidad de tiempo y lugar, *El prefacio al Adonis* analiza las partes del poema de Marino sobre los amores de Venus y Adonis. Concretamente, trata la novedad de este poema, la elección del argumento, y la credibilidad que tiene. *Los sentimientos* son el juicio que hace Chapelain de la obra *El Cid*, de Pierre Corneille. En *Sobre la poesía*, se encuentran diversos preceptos de la doctrina. Dichos escritos permiten un acercamiento a la teoría de Chapelain.

D’Aubignac y Jules de La Mesnardière también destacan en el conjunto de teóricos. Richelieu le encomendó a La Mesnardière la escritura de una ‘Poética’ que condensara la doctrina clásica, mientras que le asignó a D’Aubignac la *Práctica del teatro*. La *Poética* de La Mesnardière consta de doce capítulos. Discute la naturaleza de la poesía, la división del poema dramático en sus especies, la tragedia en particular, la fábula, el carácter, sentimientos, el lenguaje, la disposición del teatro y, por último, la música.

La *Práctica del teatro* de D’Aubignac se divide en cuatro libros. Principalmente consulté los dos primeros, ya que en ellos se discuten los aspectos fundamentales de la teoría poética. En el primero se discuten temas globales que conciernen a la representación, tales como las reglas de los antiguos, la instrucción que debe tener el poeta, el espectador, y la imitación. En el segundo se discuten las partes y reglas específicas del poema dramático, tales como el argumento, la verosimilitud, la acción, los episodios, la extensión de lugar y tiempo, el desenlace o catástrofe, y la tragicomedia. El tercero trata sobre las partes de cantidad del poema dramático, así como aspectos que conciernen principalmente al espectáculo; mientras que el cuarto presenta recomendaciones que conciernen a los actores, así como a las formas de discursos.

Sentimientos de la Academia Francesa sobre la Tragicomedia del Cid [*Les Sentimens de l’Académie Française sur la Tragi-Comédie du Cid*]. Cfr. Isabelle Moreau, “Querelle du Cid”, Université Paris-Sorbonne, Projet AGON, <http://base-agon.paris-sorbonne.fr/querelles/querelle-du-cid> [publicado el 18 de noviembre de 2012]

Incluyo a Boileau aunque pertenece a otra generación. Si bien es el teórico más célebre, no hay que omitir que sus planteamientos son muy próximos a los de sus predecesores. El *Arte Poética* de Boileau se divide en cuatro cantos. En el primero discute principalmente sobre el genio, el buen sentido, el estilo, y la evolución de la poesía francesa. En el segundo, trata del idilio y la égloga, la elegía, la oda, el epigrama, el rondó, balada, madrigal, sátira y vodevil. El tercer canto concierne diversos temas como la acción, el argumento, la unidad de tiempo y lugar, la verosimilitud, el conflicto, los orígenes del teatro, el carácter y modelo de héroe, pasiones, la tragedia, la épica, el genio y el arte, y la comedia antigua y nueva. En el cuarto, destaca el placer y la utilidad.

Hubiera sido deseable incluir los escritos teóricos del dramaturgo Pierre Corneille, mas el espacio no se presta a extender la investigación. Asimismo, el acuerdo y uniformidad entre los otros teóricos facilita la creación de un texto único. Corneille se aparta en muchas ocasiones de la tendencia general, y amerita un estudio detallado posterior.

Cierro esta introducción admitiendo los riesgos de tratar simultáneamente a varios autores. Dicha empresa es difícil, dado que cada uno posee su terminología propia y particularidades teóricas. No obstante, coinciden en el fondo, y comparten las tesis más relevantes (la primacía de las reglas y la verosimilitud, la utilidad moral, la importancia de el carácter y pasiones, el énfasis en la catástrofe...). También consideré que era más completo y rico incluir a varios teóricos, ya que cada uno da aportes importantes respecto al tema de interés de este trabajo. La Mesnardière coloca especial atención en el carácter, D'Aubignac es explicativo en aspectos como la acción y sus elementos, Chapelain se centra en la composición del argumento, Boileau en las particularidades de los géneros y en el estilo. Cada uno profundiza en el concepto de verosimilitud.

Como última consideración, es conveniente tomar en cuenta que este periodo es difícil de entender en nuestro presente: la ruptura de convenciones nos es más cercana que el apego a las reglas, la originalidad es más valorada que la repetición o imitación de predecesores, y se ha separado al arte del vínculo con la moral —si bien hay géneros donde se les une, ya no se sostiene que ésa sea la finalidad de la literatura—. Las nociones de verosimilitud y *mimesis* han perdido su fuerza, aunque haya obras que las asuman. Se

pugna por la autonomía de la ficción, y se toman con cautela las teorías que vinculan ficción y realidad, entre ellos los distintos realismos.

I. TEORÍA DE LA TRAGEDIA EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

1. El alma de la tragedia: primacía de la acción.

1.1 Características de la fábula

Aristóteles se interroga por la esencia de la poesía, en tanto técnica imitativa⁶: “Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación” (Aristóteles, *Poética* 1, 1447 a).⁷ En efecto, todas las especies de poesía son imitaciones que se distinguen entre sí conforme a tres criterios: modo, medio y objeto. El medio remite al uso combinado o separado del ritmo, lenguaje o armonía (1, 1447 a). El modo, a la imitación mediante la narración o bien presentando a los imitados como operantes. (3, 1448 a). Finalmente, el objeto consiste en la acción humana conforme a virtud o vicio (2, 1448 a). En conformidad con estos criterios, Aristóteles da la siguiente definición de la tragedia:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto, y por «con las especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto. (6,1449b)

Sus medios serían lenguaje, ritmo, armonía y canto; su modo, la presentación de los imitados como actuantes; su objeto, la imitación de determinada acción humana conforme a carácter elevado, mejor que el común de los hombres. Asimismo, en la *Poética*, no sólo define la tragedia, sino responde a las siguientes cuestiones: cuál es su efecto, cuáles son sus partes (cualitativas y cuantitativas), qué elementos son más importantes, cuáles son más

⁶ Véase la sección de ‘Lo general’ en la segunda parte del capítulo para profundizar en el concepto de *techné*.

⁷ La versión que utilizo es la traducción de Valentín García Yebra.

accesorios, qué tipos de tragedia hay, cuáles son mejores, así como la comparación con la comedia y epopeya.

Tras definir la tragedia, Aristóteles enumera y desarrolla cada una de sus partes: fábula, carácter, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya (*Cfr.* cap. 6, 1449 b-1450b). A partir del objeto de la tragedia, deduce cuáles son sus partes más importantes. En efecto, según Aristóteles, la imitación de acción humana involucra principalmente a la fábula, carácter, y pensamiento:

Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos. Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer. (6, 1450 a)

También se basa en el objeto de imitación para jerarquizar los elementos de la acción. Ciertamente, la imitación de acción humana es, a su vez, imitación de carácter y pensamiento. No obstante, la fábula es la parte en la que se efectúa propiamente la imitación, de tal modo que tiene un rol preeminente en la tragedia, y es su “principio” y “alma” (6, 1450 a).⁸ De esto se sigue la superioridad de la acción sobre el carácter:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. (6, 1450)

Respecto a este punto, Aristóteles da más argumentos para favorecer la primacía de la acción y de la fábula. Sostiene que sin acción no hay tragedia posible, mientras que sin carácter sí. Ésta constituye una de las afirmaciones paradójicas en la *Poética*. Por una parte,

⁸ Cabe notar que esta primacía de la acción no es exclusiva de la *Poética*, sino que también remite a la *Ética Nicomaquea*. *Cfr.* Aristóteles, *Ética Nicomaquea* L.I c. VIII y L. II C. I.

el carácter constituye una causa de la acción, junto con el pensamiento. Si el carácter forma parte del objeto, siendo causa de la acción, ¿cómo puede prescindirse de él? El objeto de la poesía es la acción humana, lo que un actuante dice o hace en virtud de su carácter. Podríamos aventurar que Aristóteles no plantea estrictamente que se pueda prescindir del carácter; sino que puede haber tragedia sin que haya un desarrollo adecuado de éstos o una exposición patente de ellos. Basta que haya desarrollo de la acción trágica. En suma, el sentido no es que haya acción posible sin carácter, sino que haya acción posible sin carácter desarrollado a profundidad. Mientras que el desarrollo adecuado del carácter no basta para la tragedia si no va acompañado del desarrollo de la acción.⁹

De conformidad con el enfoque aristotélico centrado en la acción, la unidad del objeto de la tragedia es la acción imitada, no la unidad de personaje ni el conjunto de acciones que acontecieron en un mismo periodo. Pues, a un mismo personaje le ocurren diversas cosas, tales que “aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra” (8, 1451 a). Así, estudiaremos la unidad fundamental de la tragedia desde dos tipos de determinaciones: como totalidad orgánica —con orden y magnitud—, al igual que en tanto acción trágica.

Primeramente, Aristóteles parte de una concepción orgánica de la trama, según la cual ésta constituye un todo ordenado:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (8, 1451 a).

En un pasaje donde se discute la epopeya, se ilustra esta concepción orgánica: “En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa,

⁹ Un pasaje de la *Poética* que favorece esta interpretación plantea que el desarrollo adecuado del pensamiento no basta para el cumplimiento del fin de la tragedia. Una pieza inferior en el desarrollo del pensamiento, pero que tenga fábula, se acercará más al fin trágico. *Cfr. Poética*, 149, cap. 6, 1450 a: “Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de hechos.”

que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio” (23, 1459 a). Desde esta perspectiva, “[...] la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud” (7, 1450b). Asimismo, el criterio de completud consiste en el desenvolvimiento orgánico de la acción:

Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas. (7, 1450b)

En suma, la completitud de la acción consiste en su desarrollo por naturaleza en el ser o devenir, de modo que conste de un principio, medio y fin. Luego, no hay arbitrariedad en la acción, está ceñida a un orden según lo verosímil o necesario.

Asimismo, Aristóteles plantea un criterio de belleza que aprehende al orden y magnitud de las partes: “Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden” (7, 1451 a). Mientras que el orden se determina desde la acción misma, la magnitud¹⁰ está ligada tanto al espectador como al desarrollo de la trama. Por una parte, el desarrollo orgánico debe tener una extensión adecuada, que permita la apreciación de la unidad y totalidad de la acción. Pues, según Aristóteles, la acción debe ser fácilmente recordable y perceptible en su conjunto y desarrollo:

[...] no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente (7, 1451 a)

¹⁰ Cabe aclarar que Aristóteles no somete la tragedia a las unidades de lugar y de tiempo, únicamente mantiene la unidad de la acción. En ningún pasaje sostiene que la extensión de la acción sea un día natural. Estas exigencias son propias de los comentaristas italianos del siglo XVI, así como del clasicismo francés.

Por otra parte, la extensión adecuada permite el desarrollo orgánico de la acción según verosimilitud o necesidad y, en el caso de la tragedia, de un estado de dicha a uno de infortunio. *Grosso modo*, el cambio de fortuna. Sobre este tema Aristóteles dice lo siguiente:

Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud; y, para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud (7, 1451 a).

El segundo criterio a partir del cual estudiaremos la trama, es su carácter trágico. En efecto, la acción no sólo está determinada según su unidad, completitud y magnitud, sino que también está regulada conforme a su fin. Antes de desarrollar estos criterios trágicos de la acción, procederé a tratar el tema de su finalidad, es decir, de la catarsis.

En la definición de la tragedia dada anteriormente, Aristóteles refiere que “mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (6 1449b). No aclara en qué consiste la purgación o catarsis, ni qué afecciones serán sujetas a ella. La catarsis continúa siendo un concepto sumamente problemático. Carmen Trueba sintetiza algunas de las interpretaciones dominantes:

“[...] algunos la conciben como un efecto moral y le asignan la función de equilibrar las pasiones y llevarla a un término medio (Lessing), o la de procurar a los espectadores una educación moral (Schelling), mientras que otros la conciben ya sea como una cura de las emociones perturbadoras (J. Bernays) o como una clarificación intelectual que nos aporta una comprensión adecuada de las situaciones trágicas y la condición humana (L. Golden), o bien como una clarificación emocional de nuestros valores prácticos (M.C. Nussbaum)” (Trueba 45).

Lo que está en juego en la interpretación de la catarsis es la orientación de la tragedia y la *Poética*. Pues, tratándose del fin de la tragedia, a partir de ella se le entiende como obra compuesta para reformar al espectador, moderar sus pasiones, otorgarle una

educación práctica, o simplemente para provocarle un placer estético particular. Ahora bien, como puede observarse, no hay consenso en torno a la noción. Sin pretender dar una respuesta concluyente al respecto, me limitaré a enfatizar algunos puntos relevantes para la discusión en la *Poética*.

Cabe mencionar que en *Política* VIII, Aristóteles discute la purificación o catarsis musical, añadiendo que explicará dicho término en *Poética*. Del mismo modo, alude a las emociones de compasión y temor, así como a la representación teatral. Estas menciones ameritan, a mi parecer, ser tomadas en cuenta en la discusión. En *Política* 1341b, Aristóteles coloca a la purificación (*kátharsis*) como uno de los beneficios de la música, junto con la educación y la distracción. Asimismo, habla del efecto purificador de la música religiosa sobre los entusiasmados:

Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación [entusiasmo], y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontrarán en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer. De un modo análogo, también las melodías catárticas procuran a los hombres una alegría inofensiva. Por eso, los que ejecutan la música teatral en las competiciones deben caracterizarse por el uso de tales modos y de tales melodías (*Política* 1342 a).

En *Política*, se afirma que las melodías son imitaciones de estados de carácter, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta por los modos musicales.¹¹ El modo mixolidio es causa de tristeza y gravedad, otros modos provocan languidez, el modo dorio

¹¹ Una diferencia entre los dos tratados es el estatus del público. En *Política*, Aristóteles utiliza al espectador como criterio para el aspecto musical: “Y puesto que el espectador es de dos clases, por un lado, el libre y el educado, y por otro, el vulgar, constituido por obreros manuales, jornaleros y otros de ese tipo, también a éstos hay que ofrecerles concursos y espectáculos para su descanso. [...] A cada uno le produce placer lo familiar a su naturaleza, por eso hay que conceder a los concursantes la facultad de emplear para tal tipo de espectador tal género de música” (*Política* 1342 a). Por otra parte, en *Poética*, el criterio de la composición es la acción dramática, no el espectador. Una explicación posible es la diferencia de contexto. En *Política*, Aristóteles está hablando del rol de la música en la educación, así como de sus posibles beneficios. El divertimento siendo uno de ellos, es deseable que los distintos tipos de espectadores disfruten de la música de esta manera. En *Poética*, se trata de caracterizar a la poesía, con énfasis en la imitación trágica. Se toma como criterio al fin de la tragedia, y se recomiendan los medios para lograr dicho fin, independientemente del gusto del espectador (*cf. Poética* 13 1453 a).

suscita un estado de ánimo intermedio, y el frigio inspira entusiasmo (*Política* 1340 a-b). También aclara que la música provoca emociones cercanas a las imitadas, pues “todos, al oír los sonidos imitativos, tienen sentimientos análogos” (1340 a). De igual manera,

[...] en los ritmos y en las melodías, se dan imitaciones muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza y de sus contrarios y de las demás disposiciones morales (y esto es evidente por los hechos: cambiamos el estado de ánimo al escuchar tales acordes), y la costumbre de experimentar dolor y gozo en semejantes imitaciones está próxima a nuestra manera de sentir en presencia de la verdad de esos sentimientos (1340 a).

Habiendo establecido este vínculo imitativo entre la música y las disposiciones morales, junto con el nexo de la catarsis musical y el placer, podemos regresar a la cuestión de la catarsis trágica. En la *Poética* hay al menos tres elementos a tomar en cuenta en la discusión sobre la catarsis: el tema de la imitación trágica, el placer de la tragedia, así como su efecto o fin. Aristóteles sostiene que es característico de la tragedia imitar acontecimientos que susciten temor y compasión, puesto que “[...] la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión” (9 1452 a). Del mismo modo, la tragedia más perfecta debe ser compleja e “imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza)” (13 1452 b).

La justificación de este planteamiento se encuentra en los factores del placer y fin de la tragedia. En diversos pasajes, Aristóteles apunta que la tragedia consta de un placer característico. Primeramente, distingue el placer trágico del cómico, al afirmar que las tramas de estructura doble son más propias de la comedia (13, 1453 a). Más adelante, especifica cuál es el placer trágico: “[...] no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos” (14 1453b). En consonancia con esto, aclara que la fábula debe estar compuesta de modo que “el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo” (14 1453b). Así, el placer trágico se ve ligado a las emociones de temor y compasión derivadas de la imitación.

También remite al “fin propio del arte” (25 1460b), y al efecto propio de la tragedia (26 1462 a), añadiendo que “sólo con leerla se puede ver su calidad” (26 1462 a). De esto se deduce que se refiere a las emociones de temor y compasión, lo cual también es manifiesto cuando sostiene que “[...] la tragedia sobresale [...] por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho)” (261462b).

En suma, el fin de la tragedia consiste en el placer experimentado por el espectador, a partir de las emociones de compasión y del temor, provocadas a su vez por la composición de los hechos. Cabe mencionar que el temor y compasión no son placenteros por sí solos, sino a partir de la obra mimética. Pues Aristóteles afirma que todos disfrutaban con las obras de imitación, tomando como evidencia que “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres” (4 1448b). Es decir, que incluso objetos desagradables a la vista, son placenteros al ser imitados con maestría. Este matiz es recuperado por Carmen Trueba:

En efecto, el placer propio de la tragedia va unido a las emociones de piedad y temor (las cuales son en sí mismas dolorosas), en buena parte como resultado de la naturaleza mimética o ficticia de las situaciones trágicas que nos suscitan tales emociones, pues [...] no sentiríamos la clase de placer que nos provocan las tragedias si las situaciones fuesen reales (Trueba 57).

Tomando en cuenta los aspectos anteriores, en este punto de mi investigación, lo que me parece claro es el nexo tanto de las melodías catárticas con el alivio acompañado de placer, como de la catarsis trágica con el placer patético —las emociones de temor y compasión, y el placer propio de la tragedia—. ¹²

Si bien el significado de la catarsis no es evidente, lo que sí es explícito es la determinación que tiene sobre la acción trágica. Admitiendo las limitaciones de mi caracterización de la catarsis, me centraré en esta segunda cuestión. Primeramente, la trama

¹² Opté por no extenderme más en la discusión sobre el significado de la catarsis, tanto por limitaciones de extensión del trabajo, como por tratarse de un asunto sumamente complejo que, si bien está ligado al tema de la verosimilitud, ambos siendo conceptos relevantes en la *Poética* y en la doctrina clásica, amerita un estudio propio, y rebasa el alcance de esta tesis. Otros textos profundizan en esta cuestión: *cfr.* Trueba Carmen, *Ética y tragedia en Aristóteles*; *cfr.* “catharsis”, Cassin Barbara, Jacqueline Lichtenstein, y Elisabete Thamer.

puede ser o bien compleja, o bien simple. La fábula compleja incluye a la peripecia y agnición,¹³ además del lance patético, mientras que la simple sólo incluye al último. Peripecia es “cambio de la acción en sentido contrario [...] verosímil o necesariamente” (11, 1452 a). Agnición, “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” (11, 1452 a). Finalmente, el lance patético es “una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (11, 1452 b). Estos elementos son propicios para el efecto catártico. En efecto, la agnición y la peripecia “suscitarán compasión y temor” (13, 1452 b), a la vez que el infortunio y la dicha dependen de este tipo de acciones. Esta es la razón por la cual Aristóteles prefiere la trama compleja —con peripecia y agnición—, a la simple.

En segundo lugar, Aristóteles determina cómo deben ser las circunstancias de la acción, de modo que se produzca la catarsis. La acción patética se da entre cercanos, enemigos o indiferentes; se efectúa o no, con pleno conocimiento o con ignorancia por parte de los implicados. Con base en estos criterios, jerarquiza las combinaciones posibles, determinando el escenario óptimo para el fin trágico. La situación entre adversarios o indiferentes no inspira compasión, mientras que sí lo hace “[...] cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre” (14, 1453b). Los personajes, a su vez, pueden emprender el acto siendo conscientes o ignorantes del vínculo, así como llevarlo a término o no. Lo mejor es emprender la acción con ignorancia del vínculo y no ejecutarla —habiendo reconocido el lazo—. Después de ésta, ejecutarla con ignorancia —no es repulsivo y la agnición es aterradora—. En tercer lugar, ejecutar la acción con pleno conocimiento —es repulsivo, pero hay lance patético—. En último lugar, estar a punto de actuar conscientemente y no ejecutar la acción —es repulsivo, falta lo patético— (1453b-1454 a).

Finalmente, Aristóteles fija el tipo de personaje de acuerdo con su caracterización de las pasiones ‘compasión’ y ‘temor’: “aquella [compasión] se refiere al que no merece su desdicha, y éste [temor], al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante” (1453 a). A partir de esta lógica de la pasión, se determina que el carácter no

¹³ Utilizo agnición en lugar de anagnórisis para seguir la traducción de García Yebra.

debe ser ni muy virtuoso ni muy vicioso. La situación en la que un hombre virtuoso pasa de la dicha al infortunio provoca repugnancia. Aquélla en que el malvado pasa del infortunio a la dicha, no inspira simpatía, ni compasión ni temor; si este tipo de individuo cae en la desdicha, puede inspirar simpatía, mas no los sentimientos propiamente trágicos. Luego, se recomienda el estado intermedio: “Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes” (13, 1453 a).

En suma, la mejor situación trágica es aquella en que se pasa de dicha a desdicha, que haya tanto peripecia como agnición, de modo que la acción sea entre cercanos que ignoran el vínculo, y que al reconocerlo eviten actuar. También, son personajes semejantes a nosotros cuyo infortunio es causado por un error, más que por maldad.

1.2 Primacía de la fábula sobre el espectáculo y del público

El énfasis en la trama conlleva la disminución tanto del rol del espectáculo, como del público.¹⁴ Esta situación no es accesoria, tomando en cuenta lo siguiente:

1) Uno de los criterios que distinguen a la tragedia de otras imitaciones es el modo. El modo de imitación de la tragedia es presentar a los imitados como actuantes.

2) El fin de la tragedia es el placer que deriva de la piedad y temor suscitados por la trama.

Parecería que, por definición, tanto el espectáculo como el público deberían tener un rol importante en la tragedia. Antes que nada, hay que señalar que Aristóteles efectúa una jerarquización de las partes de la tragedia, conforme a lo que es más esencial al arte del poeta. La teoría aristotélica de la tragedia subraya, como ya ha sido dicho, la parte concerniente a la fábula; es ante todo, una teoría de la fábula. Hay evidencia de esto en diversos pasajes. Así, su objeto es la imitación de acción humana según verosimilitud y necesidad, mientras que su fin y efecto propio es el placer del temor y piedad. Ambos se construyen desde la trama. Tanto la calidad de la imitación, como la consecución del placer trágico, se evidencian en ella. En la trama se desenvuelve la acción trágica con peripecia,

¹⁴ Para revisar una interpretación contemporánea que critica esta idea aristotélica, así como su influencia en el teatro occidental, Cfr. Dupont Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier, 2007.

reconocimiento y lance patético; uno tendría que conmoverse y atemorizarse ante su sola lectura (14, 1453b; 26, 1462 a).

a) Espectáculo

Primero trataremos la cuestión del espectáculo. Si bien el modo de la tragedia es la presentación de los personajes como actuantes, lo cual involucra necesariamente a los actores, el espectáculo tiene un rol menor. Incluso, es lo más ajeno al arte. Los pasajes que discuten sobre el rol del espectáculo lo vinculan a aspectos inferiores y alejados del arte del poeta: “[...] el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (6, 1450 b). La razón de ser de este planteamiento es que el fin de la tragedia puede realizarse en la sola trama: “La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo” (14, 1453b).

Hay tres aspectos principales ligados a esta tesis de la preeminencia de la trama sobre el espectáculo: la cuestión de la catarsis, las fallas del arte, y el desenvolvimiento racional de la trama.

Defiendo que en la *Poética* la catarsis se construye en la trama, de modo que la consecución del fin trágico no corresponde ni al espectáculo ni al público.¹⁵ El poeta que

¹⁵ Paul Ricœur admite que la recepción de la obra no es una categoría principal de la *Poética*, puesto que “es un tratado relativo a la composición, sin apenas ningún miramiento hacia el que la recibe” (*Tiempo y narración* 107). No obstante, sostiene que “la *Poética* no habla de estructura, sino de estructuración; y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o en el lector” (107). Así, su perspectiva es dialéctica: el placer trágico es construido en la obra, y realizado fuera de ella (108). Siguiendo el mismo argumento, para Ricœur la verosimilitud “es el resultado común de la obra y del público” (110), de modo que no es una lógica interna a la obra, sino que también operan en ella los criterios sociales de lo persuasivo y lo aceptable. Así, el criterio de lo persuasivo adquiere mayor importancia, tornándose en el criterio para limitar lo que Ricœur denomina como la discordancia de la trama, esto es, todo lo irracional, o que amenace a la estructura racional de la verosimilitud: “Verdad es que Aristóteles hace explícitamente de lo conveniente un atributo de lo verosímil, que a su vez es la medida de lo posible en poesía [...] Pero cuando lo imposible —figura extrema de lo discordante— amenaza a la estructura, ¿no se convierte lo convincente en la medida aceptable?” (109). A continuación cita los pasajes en *Poética* 61b, sobre que es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. En el fondo, lo que hace Ricœur es fijar a lo persuasivo como criterio último de la trama, de modo que la lógica de la trama y lo convincente terminan por confundirse, o como dice Ricœur, se intersectan. Por mi parte, en la sección del público y de la verosimilitud, defiendo una

produce su efecto con arte, lo hace mediante la estructuración de los hechos. Pues las peripecias, agniciones y pasiones son partes de la trama, y colaboran con el efecto catártico, a la vez que constituyen la seducción propia a la tragedia: “los medios principales con que la tragedia seduce al alma son parte de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones” (6, 1450 a). Asimismo, “la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión” (9, 1452 a). Las pasiones se construyen en la trama, mediante la imitación de sucesos dignos de temor y compasión. Entre dichas pasiones se encuentra el temor, la ira, y la compasión (19 1456 a-b).

Ahora bien, es posible producir la catarsis mediante el espectáculo, pero lo propio del arte trágico es hacerlo mediante la trama.¹⁶ Lo relativo al espectáculo depende del oficio de otro tipo de ‘artesano’, por ejemplo, el tramoyero o el actor. Incluso, el montaje espectacular puede producir otro tipo de efectos, ajenos al fin de la tragedia. Aristóteles dice lo siguiente sobre este aspecto:

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. [...] En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. (14, 1453 b)

De igual manera, en ciertos pasajes, Aristóteles rechaza algunas objeciones dirigidas al arte trágico, arguyendo que éstas afectan a otras artes y no al oficio del poeta. Así, expone un argumento que favorece a la épica y coloca a la tragedia como arte inferior: La tragedia imita todas las cosas, a la vez que los actores exageran sus movimientos y gestos. Por lo que, siendo una imitación vulgar, se dirige a espectadores vulgares. De acuerdo con esto, la épica es superior, puesto que se dirige a espectadores más distinguidos (26, 1462 a).

postura opuesta a la de Ricœur, en tanto que lo persuasivo se limita a ser un atributo de la verosimilitud, sin ser el criterio último de la trama.

¹⁶ Tomando en cuenta a *Política* VIII, se puede conjeturar que la música que acompaña a la representación (melodía y ritmo), suscitará piedad y temor en el espectador —tal como la música de los rituales genera entusiasmo en aquellos que tienen esta disposición—. No obstante, hay que recordar que la catarsis es suscitada principalmente por la disposición de los hechos, si bien la música posiblemente ayudaría a suscitara, siendo imitativa de disposiciones morales.

En oposición a lo anterior, Aristóteles reivindica la tragedia, puesto que “la acusación no afecta al arte del poeta, sino al del actor, ya que también puede exagerar los gestos un rapsodo” (26, 1462 a). Asimismo, no todo movimiento es reprobable, sino el de los malos actores, y finalmente, la tragedia cumple su efecto aun sin movimiento, “pues sólo con leerla se puede ver su calidad” (26, 1462 a).

En concordancia con esto, Aristóteles vincula los modos de elocución al actor, esto es, el conocimiento de “qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta” (19, 1456 b). Las fallas que conciernen a este aspecto no son propias del poeta: “Pues en cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria. [...] Quede, pues, esta consideración a un lado, como propia de otro arte y no de la poética” (19, 1456 b). En suma, las referencias anteriores indican que Aristóteles separa las fallas del actor de las fallas del poeta. Hay un distanciamiento respecto al espectáculo en tanto representación espacial de la trama.

Finalmente, Aristóteles enfatiza el rol de la trama tanto en lo concerniente al efecto trágico, como en el desenvolvimiento racional de la historia. Así como la catarsis debe ser suscitada por la trama misma, el desenvolvimiento racional compete a ésta y no a lo espectacular. De conformidad con lo anterior, Aristóteles advierte que es posible incurrir en fallas al tomar demasiado en cuenta al espectáculo. Por ejemplo, censura la extensión propia de los concursos: “En cuanto al límite de la extensión, el que se atiene a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte” (7, 1451 a). Los poetas que extienden la trama más allá de lo necesario, lo hacen para triunfar en los concursos.

Otro caso es la fábula episódica, el peor tipo de acción simple: “Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los hechos” (9, 1451b).

Del mismo modo, Aristóteles limita el uso del *deus ex machina* a lo que acontezca antes o después de la acción imitada en la trama:

Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la Medea, de una máquina, o, en la Ilíada, lo relativo al retorno de las naves; sino que a la

máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo. (cap. 15, 1454 b)

En la nota 219 de la edición de García Yebra, se explica que la máquina tiene el sentido de «intervención de lo maravilloso o sobrenatural» en el teatro griego. Consistía en una máquina que representaba a un dios o algún personaje decisivo, y que era elevada por encima del escenario con el fin de darle una apariencia sobrehumana. Su exclusión de la acción trágica tiene resonancia en otros pasajes, en los que Aristóteles recomienda que todo lo irracional ocurra fuera de la trama, como veremos en la segunda parte del capítulo.

b) Público

En esta sección problematizaré en torno a la interpretación retórica de la *Poética*, la cual consiste en asumir que el fin de la trama es persuadir al público.¹⁷ Si esto es el caso, la trama está supeditada al espectador (su gusto, opinión común, moral...). Sostengo que la postura de Aristóteles dista de lo anterior, puesto que no coloca al espectador como criterio último de la trama, sino a la racionalidad de la misma. En efecto, el público no dicta los criterios del arte trágico, ya se apele a su gusto, ya se apele a la opinión común. Para defender esto, revisaremos las referencias al espectador en la *Poética*: la adhesión del público, la catarsis, su gusto o preferencia. Nuestra tesis principal consiste en que dichas referencias no permiten hablar de una teoría del espectador, sino que remiten a una teoría de la trama.

Primeramente, trataremos las referencias que conciernen a la adhesión del público. Sostendremos que dichos pasajes sugieren que el asentimiento o rechazo del público (lo convincente), está supeditado a la racionalidad estructural de la trama.

Aristóteles sostiene que las cosas irracionales deben estar fuera de la trama: “Pero no haya nada irracional en los hechos, o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el Edipo de Sófocles” (15, 1454 b). En concordancia con esto, recomienda al poeta poner ante los ojos la fábula, esto es, adoptar la perspectiva del espectador, de modo que

¹⁷En otros capítulos veremos cómo el espectador es considerado desde una perspectiva retórica en la doctrina clásica francesa, a diferencia de la *Poética*.

encuentre las contradicciones y advierta qué es apropiado que suceda. Este consejo es una guía para evitar errores de composición y construir mejores tramas. Pues hay faltas que no son manifiestas en la trama por sí sola, pero que se evidencian en la representación escénica, como se muestra en la siguiente cita:

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones. Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual, si no lo veía, pasaba inadvertido al espectador, y en la escena fracasó la obra, por no soportar esto los espectadores. (17, 1455 a)

Este pasaje se asemeja a otro en el que se discute la epopeya, y donde es manifiesta la importancia de evitar la representación de lo absurdo: “[...] lo relativo a la persecución de Héctor, puesto en escena parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y contenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota” (24, 1460 a).

Ambas referencias toman en cuenta tanto la distinción entre la escenificación de la obra y la trama, como la perspectiva del espectador. Aristóteles remite a escenas cuyas fallas no son visibles ni problemáticas en la sola trama. La representación espacial tiene como consecuencia el que ciertas escenas sean absurdas al escenificarse y, por ende, resulten insoportables para el espectador. Esto a su vez se vincula con una de las diferencias entre la epopeya y la tragedia: puesto que la primera no se presenta espacialmente, puede alargarse mediante la inclusión de episodios.

Ahora bien, ¿cuáles son las causas del rechazo del espectador? De acuerdo con las citas previas, respondemos que se habla del rechazo del público, cuando hay contradicciones o cosas absurdas en la representación. *Grosso modo*, se suscita la aversión del espectador cuando la trama está mal construida (hay elementos contradictorios, irracionales, absurdos, increíbles, etc.).

No obstante, lo irracional no está proscrito incondicionalmente. La adhesión del espectador no sólo se gana mediante la racionalidad de la representación, sino que también influye el arte del poeta y su habilidad de disfrazar lo absurdo. Homero logra disfrazar cosas irracionales de la *Odisea*, las cuales serían insoportables en la obra de un mal poeta.

Se acentúa la habilidad del poeta para evitar o disfrazar los errores de racionalidad en la trama: “[...] también las cosas irracionales de la *Odisea* relativas a la exposición del héroe en la playa serían evidentemente insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazónándolo con los demás primores” (24, 1460 a-b).

Sostengo que el argumento implícito sería: si la trama está bien construida según verosimilitud o necesidad, entonces se puede inferir razonablemente que hay adhesión del público. Luego un presupuesto implícito en la teoría aristotélica sería que la adhesión está ligada a la racionalidad de la trama, así como a la habilidad de disfrazar lo absurdo. Una vez más, estamos ante una teoría de la trama, desde la perspectiva del poeta.

Otro aspecto importante que alude al espectador es la persuasión. Sostengo que, incluso en este punto, el acento está puesto en el arte del poeta. Así, Aristóteles recomienda al poeta interiorizar las pasiones, para ser más persuasivo: “Y, en lo posible, perfeccionándolas [las fábulas] también con las actitudes; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado” (17, 1455 a). Podríamos completar la cita diciendo que conmueve y atemoriza mejor quien se coloque en estas pasiones. Ahora bien, hay que matizar diciendo que “el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente” (17, 1455 a). El poeta puede amoldarse a las situaciones en virtud de su talento y arte, o bien por salir de sí fácilmente. Dicho de otra manera, el poeta puede construir las pasiones valiéndose de su habilidad para imitar, o bien exaltándose e interiorizando las pasiones imitadas.

La importancia de lo persuasivo o convincente también se ilustra en la inclusión de nombres históricos en la tragedia. Como veremos más adelante¹⁸, dicha recomendación no es incondicional ni se aplica para todos los casos. En última instancia, lo más importante es que se cumpla con el efecto trágico.

Tampoco puede argüirse, a partir de Aristóteles, que la poesía deba conformarse a la opinión común del espectador. La opinión común consiste en una de las justificaciones posibles para lo que se califique de error de racionalidad en la trama. Pues el poeta puede imitar las cosas como son, como se dice que son, o como deberían ser: “Puesto que el poeta

¹⁸ Cfr. “Lo creíble y la opinión común” en la parte dedicada a la verosimilitud.

es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser” (25, 1460).

Cabe destacar que Aristóteles no establece una máxima respecto al objeto a imitar. El límite es la verosimilitud o necesidad. El poeta puede valerse de lo que es, de la opinión común, del deber ser; no hay jerarquía respecto a estos criterios. Todos son acervo válido para el poeta, siempre y cuando la acción imitada sea verosímil o necesaria.

Otro argumento por el cual se descarta que el espectador sea el factor determinante de la tragedia es la referencia a su mal gusto. Tal como en el caso de lo espectacular, el gusto del público puede apartarse de la esencia de la tragedia:

Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la *Odisea*, y termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Y parece ser la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores. Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia; aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro (13, 1453 a).

Añado a lo anterior, un argumento de Bernard Weinberg, por el cual defiende que la *Poética* no puede ser interpretada retóricamente:

Declaraciones sobre el “efecto” del cual he hablado pueden hacerse ya sea en términos del tipo de reacción dentro de una audiencia, o de las particularidades estructurales dentro de la obra que producen esa reacción. En cualquier caso, la audiencia es considerada de manera general; es una general y universal, y nunca particularizada mediante la raza, tiempo, lugar, clase, o idiosincrasias personales. Está compuesta de hombres que comparten sentimientos comunes y experiencias de toda la humanidad, que tienen la convicción común de que las acciones se originan del carácter y de que los eventos surgen de causas, susceptibles de disfrutar los placeres alcanzados por las artes imitativas, y capaces mediante su sensibilidad y sus hábitos de lectura y de distinguir buenas obras de las malas. De otra manera no tiene cualidades distintivas como audiencia. Luego la posición de la *Poética* no es retórica, porque en ninguna parte se hace que el poema sea lo que es de manera que

tenga un efecto particular de persuasión sobre una audiencia particular. Además, en ninguna parte el ‘carácter’ del poeta entra como elemento estructural en el poema (Weinberg 351).¹⁹

Recapitulando, para evitar contradicciones que provoquen el rechazo del público, Aristóteles aconseja que se adopte el punto de vista del espectador, esto es, que al componer se imagine la trama como si estuviera presenciando los sucesos. De igual manera, es recomendable interiorizar las pasiones imitadas para persuadir con mayor fuerza. El uso de nombres históricos facilita la adhesión del público, pero tampoco es un requerimiento inflexible. La opinión común remite a un orden de hechos, al cual puede aludir el poeta para justificar fallas de racionalidad en la trama. Mientras que la esencia de la tragedia no depende del gusto del público ni se la puede juzgar por si su audiencia es vulgar. En suma, si bien lo convincente o persuasivo tiene un rol en la trama, dista de ser su criterio último, incluso es menor que el de la racionalidad. Asimismo, la adhesión del espectador es consecuencia de la construcción racional de la trama. Hay un vínculo entre la racionalidad de la trama y la adhesión del público, tal que si falta la primera, tampoco ocurrirá la segunda.

El segundo punto relevante es la relación entre público y catarsis. Como ya ha sido mencionado, el espectáculo es manifiestamente una parte menor respecto a la inducción de la catarsis; el peso de la tragedia cae sobre la trama, de modo que no es necesario escenificar ni montar la obra para la consecución del efecto trágico (26, 1462 a). Ahora bien, Aristóteles dice respecto al espectador, que quien escuche la trama, incluso sin ver la representación, deberá sentir horror y compasión, como le sucedería al que escuche la historia de Edipo (14, 1453 b).

Tomando esto en cuenta, defenderé dos puntos respecto a la relación entre el público y la catarsis. Por una parte, propongo que, si bien el público no constituye una parte

¹⁹ B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance vol. 1*, p. 351: [“Statements about the “effect” of which I have spoken may be made either in terms of the kind of reaction within an audience or of the structural particularities within the work which produce that reaction. In either case, the audience is considered in a general way; it is a general and universal one, and never particularized through race, time, place, class, or personal idiosyncracies. It is composed of men sharing the common feelings and experiences of all mankind, having the common conviction that actions spring from character and that events spring from causes, susceptible of enjoying the pleasures afforded by the imitative arts, and capable through their sensitivity and their habits of reading and distinguishing good works from bad. Otherwise it has no distinctive qualities as an audience. Hence the position of the *Poetics* is not a rhetorical one, because nowhere is the poem made to be what it is in order to have a particular effect of persuasion upon a particular audience; moreover, nowhere does the “Character” of the poet enter as a structural element in the poem.”]

explícita de la tragedia, está incluido en ella implícitamente, en tanto que el fin trágico alude necesariamente a alguien que siente. Por otra parte, defenderé que, si bien el fin de la tragedia se realiza en el espectador, el enfoque de la *Poética* se circunscribe a la trama: El espectador experimenta la piedad y el temor, no obstante, dichas pasiones están construidas desde la trama —puesto que es imitación de acción que inspira piedad y temor.

Para explicar la conjunción de ambas tesis, remito al comentario que hace Paul Ricœur a la *Poética*, en su primer volumen de «Tiempo y narración». Según él, la catarsis es una purgación que se lleva a cabo en el espectador:

Consiste precisamente en que el «placer propio» de la tragedia procede de la compasión y del temor. Estriba, pues, en la transformación en placer de la pena inherente a estas emociones. Pero esta alquimia subjetiva se construye también *en* la obra *por* la actividad mimética. Proviene de que los incidentes de compasión y de temor son llevados, como acabamos de decir, a la representación. Pero esta representación poética de las emociones resulta a su vez de la propia composición. En este sentido, no es excesivo afirmar, con los últimos comentaristas, que la purgación consiste, en primer lugar, en la construcción poética. [...] el espectador la experimenta; pero se construye en la obra (Ricœur, *Tiempo y narración I*, 110-111).

Así, siguiendo a Ricoeur, podríamos decir que la esencia de la tragedia se realiza o actualiza en el espectador. Ciertamente, es el espectador quien percibe a la tragedia como un todo orgánico y racional, a la vez que experimenta piedad y temor ante los hechos presentados. No obstante, en la trama se construye la configuración de los hechos según lo verosímil o necesario; en ella, se representa la acción trágica que inspira temor y piedad. El público actualiza la potencia que tiene la trama de mover a compasión y temor. En suma, aun cuando el público esté incluido implícitamente en la teoría aristotélica de la tragedia, no estamos ante una teoría del espectador, sino de la trama.

2. La verosimilitud en la *Poética* de Aristóteles

En uno de los pasajes más distintivos del capítulo nueve, Aristóteles otorga un criterio para la poesía distinto a la métrica y versificación. Para esto, acude a la oposición entre historia y poesía, se caracteriza a la poesía por lo posible y lo general según verosimilitud o necesidad, mientras que la historia es el terreno de lo ya sucedido y particular:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibiades (9 1451 a-b).

Como podemos observar, el pasaje en cuestión ya contiene diversas tesis importantes:

1. El objeto de la poesía es lo posible *según verosimilitud y necesidad*, mientras que el objeto de la historia es lo sucedido.
2. La poesía es más general, tratando lo que cierto tipo de hombres dice o hace verosímil o necesariamente. En virtud de esta generalidad, es más filosófica que la historia.

En las siguientes secciones explicaré estos temas, comenzando por el significado de lo posible *según verosimilitud y necesidad*.

2.1 ¿Qué significa lo posible según verosimilitud y/o necesidad?

Los elementos de la tragedia están regidos por la verosimilitud²⁰ y la necesidad. Mas, ¿qué significa esto? Un dato importante a tomar en cuenta es que en la *Poética* no hay una definición de estas nociones, si bien se alude a ellas constantemente. Por otra parte, cabe señalar que la tragedia está regida tanto por lo verosímil, como por lo necesario. En la *Poética* no se los distingue, ni se aclara del todo qué cosas serán verosímiles y cuáles necesarias, o en qué sentido son tales.²¹

²⁰ Conservo la traducción tradicional de *to eikós* por verosímil. Otras traducciones optan por ‘probable’. Cfr. Aristóteles, *Poética*, Monte Ávila [trad. Ángel Cappelletti], Caracas, 1994.

²¹ La traducción que utilizo adopta los términos ‘verosímil o necesario’, mas no se trata de una disyunción de equivalencia, puesto que son nociones distintas. Queda abierta la cuestión de si es una disyunción inclusiva o exclusiva, por lo que en algunos casos escribo ‘verosímil y/o necesario’ en este capítulo.

Como ya se entrevió en la sección dedicada al público, hay un problema de interpretación de *to eikós* en la *Poética*. Las posturas se dividen en interpretaciones con tendencia ‘objetiva’,²² que identifican lo verosímil con lo probable o lo posible, mientras que hay lecturas que lo equiparan con lo persuasivo para el espectador.

Aristóteles da pie a esta controversia, al proporcionar dos definiciones de lo verosímil que respaldan a ambas posturas. En *Retórica* dice, “Así pues, lo verosímil es lo que sucede ordinariamente; pero no simplemente, como definen algunos: sino lo que se refiere a cosas que admiten ser de otra manera, estando así, respecto a aquello en relación a lo cual es verosímil, como el universal respecto al particular” (Aristóteles, *Retórica* L. I, 1357 b). Por otra parte, en *Analíticos primeros* sostiene que “[...] lo verosímil es una proposición plausible [*sic*] : en efecto, lo que se sabe que la mayoría de las veces ocurre así o no ocurre así, o es o no es, eso es lo verosímil, v.g.: detestar a los envidiosos, tener afecto a los amados” (Aristóteles, *Analíticos primeros* L. II, 27).

Bray defiende la interpretación retórica al afirmar, “En suma, la poesía no tiene nada que ver con la historia, ni con la posibilidad científica; su terreno es lo verosímil, y el criterio sobre lo verosímil es la opinión” (194).²³ Más explícitamente aún, cuando dice que “no sólo hay que entender por verosímil, aquello que sucede más a menudo; sino lo que el público cree que es posible. El único criterio, entonces, es la opinión: es tarea del poeta hacerle aceptar por el orden de de las circunstancias, lo que en un primer acercamiento y en sí mismo podría provocar su incredulidad” (194).²⁴ Garnier concuerda con esta perspectiva, al establecer que “lo verosímil es aquello considerado como posible por la opinión común” (46).²⁵ Los comentaristas Dupont-Roc y Lallot parecen adoptar esta postura al afirmar que “en el fondo es el placer del espectador —y de *todos* los espectadores... el que será retenido como criterio último de la estética” (*Poétique* 223),²⁶ o que “lo persuasivo no es sino lo

²² Conservo los términos adoptados por los comentaristas, admitiendo que los atributos de ‘objetivo’ y ‘subjetivo’ son problemáticos.

²³ *Cita original* : [Bref, la poésie n’a rien à faire avec l’histoire, ni avec la possibilité scientifique; son domaine, c’est le vraisemblable, et le critérium du vraisemblable, c’est l’opinion.]

²⁴ *Cita original* : [...il ne faut pas entendre par vraisemblable, seulement ce qui arrive le plus souvent; mais bien ce que le public croit possible. Le seul critérium est donc bien l’opinion: c’est affaire au poète de lui faire accepter par l’arrangement des circonstances, ce qui au premier abord et en soi-même pourrait soulever son incrédulité]

²⁵ *Cita original* : [le vraisemblable est ce qui est considéré comme possible par l’opinion commune.]

²⁶ *Cita original* : [c’est au fond le plaisir du spectateur —et de *tous* les spectateurs (*euphraini pantas*, « cela plaît à tout le monde ») qui sera retenu comme ultime critère de l’esthétique.]

verosímil considerado en su efecto sobre el espectador, y, en consecuencia, el criterio último de la mimesis” (382).²⁷

Mientras que MacDonald, en su artículo “The doctrine of verisimilitude in french and english criticism of the seventeenth century”, remite a “los hechos de la experiencia y a esas verdades más amplias, por cuya fidelidad trasciende el trabajo del historiador” (38).²⁸ En “The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory”, Morgan también se opone a la interpretación retórica de lo probable [*to eikós*] y necesario:

la repetición que hace Aristóteles de las palabras “probable y necesario” fue tomada con relación a las condiciones de la experiencia actual elegida como el tema de una obra, y que como resultado de esto implicaba que debía ser plausible y decoroso de acuerdo con los estándares de la audiencia particular. Sólo gradualmente, y como resultado de mayor consideración del capítulo 9 de la Poética, comenzaron los comentaristas a apreciar que Aristóteles se refería a las condiciones de la acción poética, presentada en el contexto de una distinción ontológica en la que ‘lo probable y necesario’ (lo verosímil) fue priorizado sobre lo verdadero (298-299).²⁹

Ciertamente, O’Sullivan acepta, junto con Halliwell, Ricœur, Vega y Vega, Dupont-Roc y Lallot, que ambos aspectos son complementarios, “pues realmente depende en si la atención está puesta en el contenido o en la audiencia” (50).³⁰ No obstante, como dice O’Sullivan, lo que está en juego en la pluralidad de interpretaciones, es el propósito de la tragedia: “¿Adopta *to eikota* porque la poesía es una imagen de la realidad (que, debido a la realidad que representa, afecta a la audiencia de una manera determinada), o simplemente porque la audiencia creerá más fácilmente en esas representaciones, sin importar que sean verdaderas?” (50).³¹

²⁷ *Cita original*: [le persuasif n’est que le vraisemblable considéré dans son effet sur le spectateur, et, partant, l’ultime critère de la *mimèsis*.]

²⁸ *Cita original*: [the facts of experience and to those larger truths by fidelity to which he transcends the work of the historian]

²⁹ *Cita original*: [Aristotle’s repetition of the words ‘probable and necessary’ was taken to relate to conditions of actual experience chosen as the subject of a work and to imply that it should as a result be plausible and decorous in accordance with the standards of the particular audience. Only gradually, and as a result of increasing consideration of *Poetics*, Chapter 9, did commentators begin to appreciate that Aristotle was referring to conditions of the *poetic* action, presented in the context of an ontological distinction in which ‘the probable and necessary’ (*le vraisemblable*) was given priority over *le vrai*]

³⁰ *Cita original*: [for it really depends on whether one’s focus is on the content or the audience.]

³¹ *Cita original*: [Does he make *ta eikota* because poetry is an image of reality (which, because of the reality it portrays, affects the audience in a certain way), or simply because the audience will be more likely to believe such portrayals, regardless of their truth?]

Considero que la controversia del sentido de *to eikós* en la *Poética* se puede tratar adecuadamente, si se efectúa un análisis conceptual que tome en cuenta los siguientes elementos: la probabilidad, la posibilidad, y la credibilidad o persuasión. En efecto, a partir pasajes de la *Poética* y de las definiciones de verosimilitud en *Retórica* y *Analíticos*, considero que Aristóteles utiliza estos términos en distintas ocasiones, y que esto tiene relevancia para su teoría de la verosimilitud. Pues ambas definiciones remiten al ámbito de lo probable (a lo que sucede ordinariamente o la mayoría de las veces), así como a lo posible (las cosas que admiten ser de otra manera). Del mismo modo, al igual que en *Poética*, en *Retórica* hay una alusión a la generalidad, en tanto que se compara lo verosímil con lo universal, sin confundir ambas nociones. Mientras que en la definición de *Analíticos primeros* se explicita el vínculo con lo creíble.

Por su parte, el uso de ‘verosímil’ no es estrictamente uniforme en la *Poética*, como es manifiesto en el comentario de Dupont-Roc y Lallot: “El razonamiento procede de manera muy simple, por deslizamientos sucesivos de un concepto a otro: de entrada, substituye el campo restringido de lo posible según lo verosímil y necesario, por el dominio más vasto de lo posible simplemente (*to dunaton*, 51 b 16), del cual introduce inmediatamente el correlato subjetivo: lo *persuasivo* (*pithanon*), lo que creemos (*pisteuomen*) posible.” (*Poétique* 225).³²

Por lo anterior, divido esta parte del análisis en los siguientes temas: lo habitual y lo necesario, la causalidad racional, lo posible, lo creíble.

a) Lo probable (*hôs epi to polu*) y lo necesario

Primeramente, la poesía no versa sobre lo fáctico, sino sobre lo que *podría suceder verosímil o necesariamente*. De esto se deduce que lo meramente posible no es el objeto poético, sino su conjunción con los criterios de verosimilitud y necesidad. Mas, ¿cómo interpretar lo posible según verosimilitud y necesidad?

³²*Cita original:* [Le raisonnement procède très simplement par glissements successifs d’un concept à l’autre : d’entrée de jeu il substitue, au champ restreint du possible selon le vraisemblable et le nécessaire, le domaine plus vaste du possible tout court (*to dunaton*, 51 b 16) dont il introduit aussitôt le corrélat subjectif : le *persuasif* (*pithanon*), ce que nous croyons (*pisteuomen*) possible.]

Una primera clave está en la conjunción de lo verosímil y necesario. Dorothea Frede hace notar que *hôs epi to polu* ('lo que acontece más comúnmente') es la frase usualmente ligada con lo necesario o casi necesario en los escritos científicos de Aristóteles, como *Analíticos*. De igual manera, esta dupla de términos se opone a lo azaroso y accidental. De conformidad con esto, Juan Vega y Vega³³ explica que la expresión *hôs epi to polu* remite al campo de la naturaleza situado entre lo inmutable (necesario) y lo accidental, a la vez que subraya el nexo de lo verosímil con lo frecuente.³⁴ Según Vega y Vega, lo verosímil no es simplemente lo accidental o azaroso, ni tampoco es lo inmutable, sino una especie intermedia:

Observamos que, en el mundo de la naturaleza, Aristóteles concibe un campo nocional del acontecimiento dividido en tres ámbitos: lo eterno, lo frecuente (o constante) y lo accidental. Lo verosímil natural de Aristóteles se integra entonces en la zona más larga de este campo, es decir, lo *frecuente*. Es, por ejemplo, el calor en verano, etc (Vega y Vega, 98).³⁵

Es significativo que en la definición dada en la *Retórica*,³⁶ se asocie *to eikós* con *hôs epi to polu*. En la *Poética*, *hôs epi to polu* es reemplazado por *to eikós*, salvo en un pasaje, donde Aristóteles dice que la acción se desenvuelve según lo que "le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir" (7 1450 b), y culmina en aquello que "por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra" (7 1450 b).

³³ Cabe recordar que el propósito aquí no es efectuar un análisis filológico, sino ofrecer una interpretación de la teoría aristotélica de la verosimilitud. No obstante, hay matices en las palabras que conviene mencionar. Para aproximarnos a estas notas filológicas, nos auxiliaremos del capítulo consagrado a la verosimilitud en el estudio de Jorge Juan Vega y Vega sobre el entimema. Si bien su acercamiento es retórico y focalizado en el entimema, contiene observaciones que ayudan a nuestro objeto.

³⁴ Cfr. Platón, *Timeo* 30 c-d: "Por tanto, Sócrates, si en muchos temas, los dioses y la generación del universo, no llegamos a ser eventualmente capaces de ofrecer un discurso que sea totalmente coherente en todos sus aspectos y exacto, no te admires. Pero si lo hacemos tan verosímil como cualquier otro, será necesario alegrarse, ya que hemos de tener presente que yo, el que habla, y vosotros, los jueces, tenemos una naturaleza humana, de modo que acerca de esto conviene que aceptemos el relato probable y no busquemos más allá."

³⁵ *Cita original*: [Nous observons que, dans le monde de la nature, Aristote conçoit un champ notionnel de l'événement divisé en trois domaines: l'éternel, le fréquent (ou constant) et l'accidentel. Le vraisemblable naturel d'Aristote s'insère donc dans la zone la plus large de ce champ, c'est-à-dire le *fréquent*. C'est, par exemple, la chaleur en été, etc.]

³⁶ "Así pues, lo verosímil es lo que sucede ordinariamente; pero no simplemente, como definen algunos: sino lo que se refiere a cosas que admiten ser de otra manera, estando así, respecto a aquello en relación a lo cual es verosímil, como el universal respecto al particular" (Aristóteles, *Retórica* L. I, 1357 b).

Frede, Dupont-Roc y Lallot sostienen que este cambio remite a una probabilidad más débil que en los textos científicos. En efecto, Frede refiere que “lo que sucede las más de las veces” es ambiguo, en tanto que en algunos casos remite a lo casi necesario, mientras que en otros alude a lo contingente (199-200). Así, en la definición de *Retórica*, la “casi necesidad” de “lo que sucede con alta frecuencia, debe ser lo que se llama el sentido *sin calificación* de “*hōs epi to polu*,” mientras que “lo que puede ser de otra manera” debe ser su aspecto *contingente*, esto es, que hay una posibilidad abierta para su ser de otra manera” (207).³⁷ Continúa diciendo que si “lo “probable” es asignado expresamente a lo “que puede ser de otra manera,” entonces esto indica que lleva un sentido considerablemente más débil que la normal “casi necesidad”” (Frede 207).³⁸

Por su parte, Roselyn Dupont-Roc y Jean Lallot, establecen lo siguiente:

El paralelo de fórmulas nos lleva a ver en este “verosímil” (*to eikos*) a la probabilidad estadística, el caso más general [...] Entonces, lo *probable* (*epi to polu*) o lo verosímil (*eikos*) representan, el primero bajo el ángulo objetivo de la realidad estadística, el otro bajo el ángulo subjetivo de la expectativa, una *forma atenuada* de la *necesidad*: lo más probable, lo más frecuente es también lo más plausible [*sic*] y esperado; de modo que parece natural e incluso necesario. De todas formas preserva en la multitud de encadenamientos posibles, el caso excepcional, inesperado, cuya ocurrencia a su vez deviene probable (211-212).³⁹

Por otra parte, Aristóteles da cinco definiciones de lo necesario⁴⁰ en el libro quinto de la *Metafísica*: aquello sin lo cual no se puede vivir (lo que es causa de la existencia); aquello sin lo cual el bien no se produce, o el mal no se suprime; lo impuesto violentamente y la violencia, en tanto que obstaculizan o impiden la inclinación y la elección; lo que no

³⁷ *Cita original* : [what happens with high frequency, must be what is called the unqualified sense of “*hōs epi to polu*,” while “what can be otherwise” must be its contingent aspect, i.e. that there is an open possibility of its being otherwise.]

³⁸ *Cita original* : [“if the “likely” is expressly assigned to “what can be otherwise,” then this indicates that it carries a considerably weaker sense than the normal “almost necessity.”]

³⁹ *Cita original* : [Le parallélisme des formules conduit à voir dans ce/ « vraisemblable » (*to eikos*) la probabilité statistique, le cas le plus général...Le *probable* (*epi to polu*) ou le *vraisemblable* (*eikos*) représentent donc, le premier sous l’angle objectif de la réalité statistique, l’autre sous l’angle subjectif de l’attente, une *forme atténuée* de la *nécessité* : le plus probable, le plus fréquent est aussi le plus plausible et le plus attendu ; il paraît donc naturel et même nécessaire ; toutefois il préserve, dans la multitude des enchaînements possibles, le cas exceptionnel, inattendu, dont l’occurrence à son tour devient probable]

⁴⁰ Para una revisión más detallada de lo *necesario* en la *Poética*, *cfr.* Frede Dorothea, “Necessity, Chance, and “What Happens for the Most Part” in Aristotle’s *Poetics*”, en *Essays on Aristotle’s Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1992.

puede ser de otra manera; lo demostrado, en tanto se parte de premisas necesarias. Aclara que la cuarta definición es la más general y abarca a las demás:

<4> Además, *lo que no puede ser de otro modo que como es*, decimos que es necesario que sea así. Y ciertamente, todas las demás cosas se denominan necesarias, de un modo u otro, en virtud de este significado de ‘necesario’. En efecto, de lo impuesto violentamente se dice que es necesario hacerlo o padecerlo cuando, a causa de la violencia ejercida, no se puede seguir la inclinación propia, como que la necesidad es precisamente aquello por lo cual no se puede actuar de otro modo. E igualmente en el caso de las concausas del vivir y de lo bueno: y es que cuando el bien en unos casos, y en otros casos la vida y la existencia, no son posibles sin ciertas cosas, estas cosas son necesarias, y esta causa constituye un cierto tipo de necesidad (Aristóteles, *Metafísica*, 216; L. V, cap. quinto, 1015 a-b).⁴¹

En esta caracterización se puede observar que no todos los tipos de necesidad son igual de fuertes en la teoría aristotélica. Frede especula que la necesidad en la tragedia es más débil, en tanto que remite al campo de la acción humana: “...en la teoría ética de Aristóteles, lo ‘normal’ no está regido tan rígidamente como los principios en otras áreas. Como él mismo afirma, el “acercamiento científico” no puede ser aplicado con el mismo rigor en todas las ramas de las actividades intelectuales” (206).⁴² No obstante, aclara que una vez fijado un carácter, le sigue cierto tipo de acción:

En el caso de las acciones humanas *en general*, ciertamente hay un campo con amplias posibilidades abiertas, siempre y cuando no se trate de un agente de tipo determinado. Hay una posibilidad con dos opuestos mientras que el asunto esté causalmente sub-determinado. Por supuesto, “la gente” puede mentir o robar, o abstenerse de hacerlo (...) una vez que lidiamos con un individuo específico en una situación particular, la doble posibilidad se desvanece. El individuo actuará de acuerdo con su carácter necesariamente o las más de las veces, a menos que un evento de la fortuna se interponga (207).⁴³

⁴¹ Algunos elementos de la tragedia encajan con estas definiciones de lo necesario: el lance patético y violento, el cambio de fortuna, el destino de los personajes, actuar con fines a perseguir bienes y evitar males, el desarrollo orgánico de la acción trágica. No desarrollaré aquí el tema de lo necesario, lo trataré a la par que la verosimilitud, si bien me centraré en la segunda noción.

⁴² *Cita original* : [...in Aristotle’s ethical theory what is “normal” is not as rigidly regimented as are the principles in other areas. As he asserts himself, the “scientific approach” cannot be applied with the same stringency in all branches of human intellectual activities.]

⁴³ *Cita original* : [In the case of human actions *in general* there is indeed a field of wide open possibilities, as long as we are not dealing with a definite kind of agent. There is a two-sided possibility while the matter is causally under-determined. Of course, “people” may lie or steal, or refrain from doing so. (...) once we are

Más que ver aquí una oposición entre necesario y probable, me parece que hay una complementariedad al aplicarse a la intriga trágica. La acción se desarrolla no simplemente según la posibilidad, sino según lo que sucede necesariamente o más a menudo, de acuerdo con el tipo de personaje. Esto concuerda con que el carácter y el pensamiento son las causas naturales de la acción (*Poética* 6, 1450 a), así como que cierto tipo de hombre habla o actúa de cierta manera (9 1451 a-b). Lo importante es la naturalidad en la intriga regida causalmente, como explicaré a continuación.

b) Causalidad y racionalidad

En la *Poética*, la verosimilitud y/o necesidad no sólo están ligadas a lo habitual contingente; sino al nexo causal, lógico y racional de la acción. Se prefiere lo que resulte de la fábula misma, lo cual tiene un sentido de coherencia causal: “Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas” (Aristóteles, *Poética* 10, 1452 a). La oposición aquí es suceder ‘a causa de’ y ‘después de’; una es el seguimiento causal, mientras que la otra es la sucesión temporal e inconexa.⁴⁴ Aristóteles ahonda en esta distinción en un pasaje donde se alude a la épica en contraposición con la historia:

[...] y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo, sin que de ningún modo tendieran al mismo fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que ningún modo tengan un fin único (Aristóteles, *Poética* 23, 1459 a).

dealing with a specific individual in a particular situation, the two-sided possibilities vanish. The individual will act in accordance with his character necessarily or for the most part, unless some chance event gets in the way.]

⁴⁴ Cfr. Ricœur, *Temps et récit I*, 85: « L’une après l’autre, c’est la suite épisodique et donc l’invraisemblable; l’une à cause de l’autre, c’est l’enchaînement causal et donc le vraisemblable. »

Se ha mencionado anteriormente que la acción tiene un desarrollo orgánico, que se comporta y deviene como si fuera un organismo vivo, que constituye una totalidad cuyas partes están ordenadas y vinculadas según verosimilitud o necesidad. La acción se desenvuelve según la naturaleza, por necesidad o por lo que sucede más frecuentemente (7 1450b). En el “necesariamente o las más de las veces” va incluida la verosimilitud o la necesidad.

Ahora bien, hay una concepción integral donde el paradigma de racionalidad y causalidad no se limita a la acción, sino que además aprehende las circunstancias de los hechos: “Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal mayor” (25, 1461 a).

Esta exigencia de justificación racional se ilustra en distintos pasajes. Por ejemplo, se enfatiza que tanto la fábula como el carácter —las partes más importantes de la imitación— deben ordenarse conforme a verosimilitud o la necesidad: “Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra” (15, 1454 a).

La caracterización de la agnición y peripecia también sigue dicho ordenamiento. Se define la peripecia como “cambio de acción en sentido contrario [...] verosímil o necesariamente” (163-164; cap. 11, 1452 a); a la vez que su extensión adecuada es aquella “en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio” (7, 1451 a).

Respecto a la agnición, la mejor “es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles [...]” (16, 1455 a). Tanto la peripecia como la agnición “[...] deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente” (10, 1452 a).

El paradigma de racionalidad es patente cuando Aristóteles habla de las faltas al arte. En efecto, se opone la tragedia efectuada conforme al arte a lo inartístico, a lo

artificial y a lo absurdo. Así, hablando de la agnición: “Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas [...] lo que quiere el poeta, mas no la fábula” (16, 1454 b). También, las mejores agniciones están libres de “señales artificiosas y collares” (16, 1455 a). Respecto al desenlace de la fábula, dice que “debe resultar de la fábula misma” (181; cap. 15, 1454 b) y no de la intervención de una máquina, esto es, debe evitarse la solución sobrenatural. Del mismo modo, se excluye lo irracional y absurdo de la trama: “Pero no haya nada irracional en los hechos, o, si lo hay, esté fuera de la tragedia” (15, 1454 b). También hay que considerar las fallas consustanciales al arte:

[...]. Pero es justo el reproche por irracionalidad y por maldad cuando, sin ninguna necesidad, recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo, o a la maldad, como en el *Orestes*, la de Menelao.

Por consiguiente, las censuras se reducen a cinco especies; pues o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte (25, 1461 b).

Si bien se limita el rol de lo sobrenatural así como el uso de máquinas, cabe destacar que Aristóteles recomienda la inclusión de lo maravilloso en la tragedia. En efecto, la trama requiere peripecias y efectos de sorpresa, ya que no puede ser del todo previsible; así, acepta limitadamente la irracionalidad: “Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa” (24, 1460 a).⁴⁵ Respecto a este pasaje, cabría distinguir entre lo irracional arbitrario y lo inesperado. Lo estrictamente racional y lo que sucede más a menudo son previsible, en tanto que se espera que sucedan. Mientras que lo maravilloso no es arbitrario ni irracional (en sentido estricto), sino lo que sorprende, lo que escapa a la expectativa del espectador. Lo maravilloso no se confunde con lo azaroso o lo absolutamente irracional, puesto que es integrado en la coherencia global de la trama; es tanto inesperado, como causado por los hechos previos. Así, se recomienda su intervención en tanto que es agradable, a la par que se le somete a las limitaciones de la representación teatral. Luego, Aristóteles no admite, sin más, lo absurdo; aclara que su uso es más apropiado en la epopeya. La importancia de la maravilla en la *Poética* se entrevé en la siguiente cita:

⁴⁵ Este criterio está ligado propiamente al espectáculo, en tanto que remite a la escenificación de la obra.

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales cosas no parecen suceder al azar; de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas (9 1452 a).

En última instancia, Aristóteles dice de lo irracional que “[...] alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil” (25, 1461 b). En otro pasaje afín, se ejemplifica el nexo entre lo irracional y la emotividad, esto es, cómo lo maravilloso o excepcional es rico en efectos propios de la tragedia: “[...] pues esto es trágico y agradable. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo, y un valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil ” (18, 1456 a).⁴⁶

Estos pasajes se encuentran entre los más paradójicos de la *Poética*. Parecerían referir a una verosimilitud más débil que la de otros pasajes (donde se subraya la causalidad y lo habitual), de modo tal que aluden a la mera posibilidad o credibilidad mínima. Esto es, a la mera admisión de un suceso como posible. De conformidad con esto, la verosimilitud tiene la capacidad de asumir incluso la excepción, en tanto que es concebible y realizable en menor medida. Para entender estos pasajes paradójicos, me parece razonable la comparación con lo maravilloso: sorprende en tanto inesperado, pero no es absurdo, a la vez que puede ser integrado en la causalidad de la trama. Me parece que lo inverosímil aceptado debe ser entendido bajo esta misma perspectiva. Si admitimos cualquier cosa en la trama, por más absurda que sea, la teoría aristotélica cae en contradicción y en sinsentido. Puesto que toda la *Poética* en general tiende al rechazo de lo irracional y absurdo en la trama, y sólo admite lo sorprendente que lleva a la maravilla, tampoco tiene sentido que a raíz de estos pasajes admita cualquier cosa irracional. En el capítulo 18, lo inverosímil tiene

⁴⁶Junto con la teoría aristotélica sobre lo maravilloso, este pasaje tuvo mucha influencia en la distinción que hace la doctrina clásica francesa entre la verosimilitud ordinaria y extraordinaria, como se verá en el tercer capítulo.

la función de sorprender. En el 25, se habla de los errores poéticos y cómo deben resolverse. Concretamente, discute el error de introducir cosas imposibles, el cual es menos grave si se cumple con el fin de la poesía. Asimismo, debe justificarse en la poesía, en el paradigma, o la opinión común (25 1461b). Lo cual muestra que al hablar de cosas contra lo verosímil, no se refiere a lo absolutamente irracional o absurdo. Incluso cuando el poeta falle de modo que la causalidad y probabilidad sean más débiles, debe encontrar justificación aceptable para lo que introduce en su obra.

Tampoco me parece correcto partir de estos pasajes para establecer a lo simplemente posible como el objeto de la poesía. Pues, como veremos más adelante, otros pasajes son evidencia en contra de la reducción de la verosimilitud a la posibilidad: se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble (1461 b) —otro pasaje paradójico, porque la imposibilidad también es una de las cosas censurables en poesía— ; o que el objeto de la poesía sea lo posible según verosimilitud o necesidad (9 1451 a-b).

c) Lo posible

En el capítulo nueve, Aristóteles posiciona a lo posible *según verosimilitud o necesidad* como el criterio distintivo de la poesía. El objeto de la poesía no es lo posible por sí solo, se requiere de conexión causal y de cierta probabilidad, así sea en un sentido débil. Como dice Frede,

Pero las meras posibilidades como tales no pueden ser acomodadas en acciones significativas; tales posibilidades tendrían cabos sueltos y tendrían que contar como accidentales. Los accidentes no son de la competencia del poeta, sino del historiador, como sostiene Aristóteles, ya que la historia contiene coincidencias inconexas que no tienen lugar en la tragedia (205).⁴⁷

Ahora bien, se es poeta en tanto que se construye una intriga verosímil y/o necesaria, así, lo esencial a la poesía no es la narración de lo ya sucedido. Puesto que lo ya sucedido puede ser verosímil o posible (no son excluyentes), no se merma la composición cuando se toman cosas de los mitos o de lo ya sucedido, siempre y cuando sean

⁴⁷ *Cita original:* [But bare possibilities as such cannot be accommodated in purposeful actions; such possibilities would be loose ends and have to count as accidentals. Accidents are not the poet's but rather the historian's concern, as Aristotle decrees, since history is full of unrelated coincidences that have no place in tragedy.]

verosímiles:⁴⁸ “De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta” (Aristóteles, *Poética* 9 1451 b).⁴⁹

Un punto importante respecto a lo posible, es que los pasajes del capítulo 9 parecen entrar en conflicto con los del capítulo 25. Pues en este último se discute el tema de las fallas del arte, entre las cuales está introducir cosas imposibles: “Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte” (25, 1460 b). Si el objeto de la poesía es lo *posible verosímil y/o necesario*, sorprende que se admitan cosas imposibles en la trama. También, más adelante, afirma: “En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble” (25, 1461 b); así como que quizás “es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior” (25, 1461 b).

Esto puede resultar confuso, puesto que en el capítulo noveno el objeto de la poesía es lo posible según la verosimilitud o la necesidad, mas no hay contradicción, sino que se trata de sentidos distintos. Vega y Vega puntualiza que hay dos acepciones de 'posible' en la *Metafísica*: una como potencia o capacidad de ser, actuar o devenir; otra como realizable sin impedimentos. Caracteriza lo posible como potencia de la siguiente forma:

Lo posible es aquello que en el orden de la naturaleza puede, podrá o podría devenir por su naturaleza misma. De este modo, es posible que el niño devenga adulto puesto que eso está en su

⁴⁸ Algunos comentaristas de Aristóteles defienden la idea de que si un suceso es verdadero, su verosimilitud es irrelevante. Entre ellos se encuentra Corneille, cuya defensa de su obra *El Cid*, consistía en que la trama retomaba un hecho histórico, y por ello no tenía que ser verosímil (Cfr. Corneille Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris: Flammarion, 1999). Para otros comentaristas, lo verosímil y lo verdadero son nociones distintas, de tal modo que pueden ser discordantes entre sí —ya sea que pensemos lo verosímil como lo racional articulado causalmente, ya sea que lo definamos como lo persuasivo—. Como dice el famoso verso de Boileau, “*le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable*” (Art Poétique III). Para una breve revisión de este debate, cfr. Bray René, “La vraisemblance”, en *La formation de la doctrine classique en France*, Paris: Nizet. 1963.

⁴⁹ De conformidad con este aspecto, parecería que el poeta no está obligado a respetar la historia, sino a componer intrigas posibles según verosimilitud y necesidad. No obstante, establece que el uso de nombres históricos en las tragedias se fundamenta en su carácter persuasivo. Discutiré este punto en el siguiente apartado.

naturaleza misma. Ahora bien, el hecho de que una cosa sea posible no asegura su realización efectiva. No todos los niños devienen adultos (Vega y Vega 197).⁵⁰

Lo posible en tanto potencia comprende lo verdadero, lo que no es necesariamente falso, y lo que puede ser verdadero. Mientras que, según Vega y Vega, lo posible realizable o capaz incluye las cosas necesarias, probables y aceptadas, y en menor escala, las no frecuentes o improbables. Procura distinguir ambas nociones:

podemos decir que estas dos aplicaciones de lo posible [*dynatón*] son diferentes. La primera sería aquella que considera lo posible como *lo potencial*; la segunda examina la posibilidad en tanto *realizable*. Es por ello que en el ámbito de la retórica (y de la ética) hay entimemas digamos solamente *discursivos*: dirigiéndose a persuadir o a demostrar tal o tal estado de cosas (‘por lo tanto he ahí cómo *podieron* pasar las cosas’, potencial en el pasado), mientras que otros son verdaderamente prácticos: la conclusión del razonamiento sería una acción, la realización de una acción, la puesta en perspectiva de esta realización. Luego las dos nociones no podrían coincidir ni sustituirse en todos los casos; tendrían más bien derecho de existencia cada una por su lado, a pesar de que puedan converger, incluso identificarse (Vega y Vega 117).⁵¹

La revisión de las nociones de posible es relevante, puesto que el término no es unívoco en la *Poética*. El capítulo noveno y el 25 son contradictorios en apariencia, mas el problema se disuelve al considerar estas distinciones. El capítulo nueve versa sobre lo posible como potencial, tratado en oposición a lo ya sucedido. Mientras que en el 25, cuando se habla de que el poeta introduce cosas imposibles en la poesía, se refiere a cosas irrealizables o cuya realización es difícil.⁵² Así, se prefieren los sucesos no realizables pero

⁵⁰ *Cita original*: [Le possible est ce qui dans l’ordre de la nature peut, pourra ou pourrait devenir de par sa nature même. Ainsi, est-il possible que l’enfant devienne personne adulte car cela est dans sa nature même. Or le fait qu’une chose soit possible n’assure pas sa réalisation effective. Non pas tous les enfants deviennent des personnes adultes.] La traducción es mía.

⁵¹ *Cita original*: “[...] on peut dire que ces deux applications du possible [*dynatón*] sont différentes. La première serait celle qui considère le possible comme *le potentiel*; la seconde envisage la possibilité en tant que *le réalisable*. C’est pour cela que dans le domaine de la rhétorique (et de l’éthique) il y a des entymèmes disons seulement *discursifs*: visant à persuader ou à démontrer tel ou tel état des choses («voilà donc comment les choses *ont pu* se passer», potentiel dans le passé), alors que d’autres sont vraiment *pratiques*: la conclusion du raisonnement serait une action, la réalisation d’une action, la mise en perspective de cette réalisation. Les deux notions ne sauraient donc coïncider ni se substituer partout; elles auraient plutôt droit d’existence chacune de son côté, bien qu’elles puissent converger, voire s’identifier.” La traducción es mía.

⁵² *Cfr.* Vega y Vega 118: [No obstante, habría que añadir de inmediato que son imposibles (no ontológicos sino) solamente contextuales, o para decirlo mejor, “pragmáticos” (esto es, las cosas irrealizables en un momento o en una época dada por un hombre, un grupo de hombres, o por el conjunto de hombres en tanto

convincentes, a los realizables que no sean fácilmente admitidos como tales. Finalmente, el paradigma es físicamente posible (concebible), se habla de él como lo que sería mejor, aunque no sea materialmente realizable.

d) Lo creíble y la opinión común

Después de tratar las referencias que remiten a lo probable, la causalidad y lo posible, no hay que omitir los pasajes relacionados con la persuasión. Según Vega y Vega, lo probable (*eikós*) y lo posible (*dynatón*) tienen su correlato en la opinión común o ideas admitidas (*endóxa*), y lo admisible (*endechómenon*), respectivamente. La definición de *eikós* de los *Analíticos primeros*⁵³ remite a lo que se cree o sabe que ocurre más comúnmente; esto es, a la opinión común sobre lo frecuente (Cfr. Vega y Vega 99). Así, lo *eikós* es tanto lo que sucede a menudo, como lo que se cree que sucede con mayor frecuencia. Mientras que en la definición de la *Retórica* también interviene lo admisible (*endechómenon*), aquello que sin ser probable es admitido como posible o realizable: las cosas que pueden ser de otra manera (106).

En el caso concreto de la *Poética*, la verosimilitud tiene una tendencia dirigida a lo habitual, lo racional y lo posible, que coexiste con elementos ligados a lo creíble. Distintos pasajes muestran que la opinión común tiene una intervención en lo verosímil, al igual que lo convincente. Recurrentemente se utiliza la persuasión para contrarrestar algún defecto de racionalidad. Un ejemplo de esto es la alusión a la opinión común como justificación de los elementos irracionales, junto con el deber ser y lo verdadero:

especie y principio de acciones. [...] Hay que precisar que, desde el punto de vista de lo posible potencial, estos “imposibles” prácticos (irrealizables), del hecho de que son concebibles, son por lo tanto posibles. Es también en este sentido que hemos concebido los progresos del hombre, como un desafío cada vez más logrado frente a lo que cada época nos ha presentado como lo imposible]. La traducción es mía. *Cita original*: [Il faudrait pourtant ajouter tout de suite que ce sont des impossibles (non pas ontologiques, mais) seulement contextuels, ou pour mieux dire, «pragmatiques» (c’est-à-dire, les choses irréalisables à un moment ou à une époque donnée par un homme, un groupe d’hommes, ou par l’ensemble des hommes en tant qu’espèce et principe des actions. [...] Il faut préciser que, du point de vue du possible potentiel, ces «impossibles» pratiques (irréalisables), du fait qu’ils sont concevables, sont alors possibles. C’est en ce sens aussi que l’on a conçu les progrès de l’homme, comme un défi de plus en plus poussé face à ce que chaque époque nous a présenté comme l’impossible.]

⁵³[...] lo verosímil es una proposición plausible [sic] : en efecto, lo que se sabe que la mayoría de las veces ocurre así o no ocurre así, o es o no es, eso es lo verosímil, v.g.: detestar a los envidiosos, tener afecto a los amados” (Aristóteles, *Analíticos primeros* L. II, 27).

Además, si se censura que no ha representado cosas verdaderas, pero quizás las ha representado como deben ser, del mismo modo que también Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides como son, así se debe solucionar el problema. Y, si de ninguna de las dos maneras, puede aún contestarse que así se dice, por ejemplo las cosas relativas a los dioses; pues quizá no se representan mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a Jenófanes: en todo caso, así se dice. Otras cosas quizás no se cuentan mejor, pero así eran (Aristóteles, *Poética*, 25 1460 b- 1461 a).

También se alude a lo convincente, en tanto percepción de algo como posible (realizable). Así, Aristóteles recomienda el uso de nombres históricos en la tragedia para darle credibilidad, ya que es más fácil admitir como posible lo ya sucedido: “Pero en la tragedia se atienden a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible” (9, 1451 b). Si lo ya sucedido es manifiestamente posible, cabe preguntar si la poesía puede recurrir a cualquier hecho histórico; esto es, si todos los hechos históricos son verosímiles y, por ende, apropiados para la poesía. La respuesta es que son manifiestamente posibles a los ojos del espectador, en tanto que ya sucedieron, mas pueden no ser verosímiles en relación con la trama.

No hay que ver aquí una máxima inflexible, pues más adelante se enfatiza que se puede utilizar nombres inventados y agradar al espectador, además, de que los hechos históricos son ignorados por muchos:

Sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás, ficticios; y en algunas ninguno, por ejemplo, en la *Flor* de Agatón, pues aquí tanto los hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agrada menos.

De suerte que no se ha de buscar a toda costa atenerse a las fábulas tradicionales sobre las que versan las tragedias. Sería, en efecto, ridículo pretender esto, ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos, y sin embargo deleitan a todos (9, 1451 b).

La trama place al espectador, si está bien construida conforme a lo posible según verosimilitud o necesidad. Para esto no es indispensable que acuda al apoyo de la historia,

lo esencial es inventar conforme a las reglas del arte —imitación de acción humana sujeta al orden racional, que tenga la potencia de suscitar la catarsis en el espectador.

Otro pasaje en el capítulo 24 vincula lo verosímil a lo creíble, a lo se admite como posible o realizable: “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula” (24, 1460 a). Incluso aquí se enfatiza la racionalidad de la fábula.

En suma, la influencia de lo creíble consiste en compensar los límites de la racionalidad. En la sección dedicada al público, defiende que la verosimilitud no se reduce a la adhesión del espectador, ni a lo creíble, ni a la opinión común; todas esas alusiones están subordinadas al orden racional de la trama.

2.2 *La generalidad de la poesía.*

a) El estatuto epistemológico de la poesía

La otra oposición en el capítulo nueve consiste en la dupla de lo general y lo particular. Esta cuestión ha desatado interpretaciones distintas respecto al estatuto epistemológico de la poesía: por una parte, las que parten de ella para reivindicar su rol cognitivo e intelectual; por otra parte, las que disminuyen su importancia y acentúan la emotividad.⁵⁴ Para tomar postura frente a esta cuestión, es pertinente examinar el lugar que ocupa la poesía en el orden de la experiencia. Puesto que ésta es un arte imitativo, revisaré brevemente el concepto de *techné*.

Aristóteles distingue entre arte y experiencia en la *Metafísica*. Ambas son conocimiento, mas la experiencia se limita a los casos individuales, mientras que el arte abarca los generales; la primera acumula datos, el segundo los unifica y extrae una única idea de éstos:

⁵⁴ Para una revisión más detallada sobre este tema, *cfr.* Carli Silvia, “Poetry is more philosophical than history: Aristotle on mimêsis and form”, *The Review of Metaphysics*, Vol. 64, No. 2 (DECEMBER 2010), PP. 303-3336, <http://www.jstor.org/stable/29765376> [16/06/2014]. *Cfr.* Heath Malcolm, “The universality of poetry in Aristotle’s *Poetics*”, White Rose Research. En línea. Modif. 4/06/2014. [Acc. 26/04/2014] <<http://eprints.whiterose.ac.uk/523/>>

[...] en los hombres, la ciencia y el arte resultan de la experiencia: y es que, como dice Polo, y dice bien, la experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar. El arte, a su vez, se genera cuando a partir de múltiples percepciones de la experiencia resulta una única idea general acerca de los casos semejantes. En efecto, el tener la idea de que a Calias tal cosa le vino bien cuando padecía tal enfermedad, y a Sócrates, e igualmente a muchos individuos, es algo propio la experiencia; pero la idea de que a todos ellos, delimitados como un caso específicamente idéntico, les vino bien cuando padecían tal enfermedad (por ejemplo, a los flemáticos o biliosos o aquejados de ardores febriles) es algo propio del arte (Aristóteles, *Metafísica* L. I, 981 a).

Otra diferencia fundamental entre ambas, consiste en que el arte es conocimiento de las causas, mientras que la experiencia se limita a la recopilación de hechos: “Efectivamente, los hombres de experiencia saben el hecho, pero no el porqué, mientras que los otros conocen el porqué, la causa” (L. I, 981 a). La experiencia es un conocimiento práctico, el arte, poético; de esta forma, el arte consiste en un nivel de conocimiento superior a la experiencia, que se limita a la sensación y memoria.

Ahora bien, arte y ciencia tampoco se confunden entre sí, en la *Ética Nicomaquea* se les distingue según su objeto. La ciencia se ocupa de lo que existe necesariamente:

Todos damos por supuesto que lo que sabemos con ciencia no admite ser de otra manera, porque las cosas que admiten ser de otra manera, cuando están fuera de nuestra vista, no nos permiten saber si son o no son. Así, lo que es objeto de ciencia existe de necesidad. Y por esta razón es eterno, porque todas las cosas que son por necesidad absoluta son eternas, y las cosas eternas son inengendrables e incorruptibles (Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, L. VI, cap. III).

Mientras que el arte produce cosas cuya existencia es contingente, de modo que podrían ser o no ser:

Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir, que procura por medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser, y cuyo principio está en el que produce y no en lo producido. No hay arte de las que son o llegan a ser por naturaleza, puesto que todas ellas tienen en sí mismas su principio (EN L. VI, cap. IV).

En síntesis, el arte se opone al azar, puesto que tiene su base en la experiencia o acumulación de casos individuales. También, supera este nivel de conocimiento, en tanto que unifica lo diverso en un caso único y general. Es más cercano a la ciencia, puesto que es concedora de causas; mas difiere en su objeto. El arte tiene como objeto lo contingente, la ciencia, lo necesario.

Estos elementos nos dan pautas para tratar el estatuto epistemológico de la poesía. Ciertamente, ésta consta de generalidad, a la vez que es más universal y filosófica que la historia, mas no es ella misma lo universal o la filosofía. A pesar de este distanciamiento, ciertos factores permiten sostener que hay cognición en la poesía. Primeramente, es un arte, y como tal no se centra en individuos y en efectos aleatorios, sino en lo que le es propio en tanto arte imitativo: la acción humana. Ofrece una idea general acerca de la tragedia, enumera y jerarquiza sus partes, establece su fin y los medios para conseguirlo. También se opone a lo inartístico y azaroso, lo cual es manifiesto en la censura a las soluciones inartísticas y al azar en el encadenamiento de la fábula.

Asimismo, estamos ante un modelo de tragedia que enfatiza el orden racional de la acción. Como ya ha sido dicho, la fábula debe tener seguimiento causal, y los elementos de la tragedia (peripecia, agnición, carácter...) deben estar justificados racionalmente, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. La mera sucesión temporal no basta para la poesía, a la vez que tampoco es suficiente el individuo; se imita la acción humana según la generalidad (lo que hace cierto tipo de hombre). Todo con el fin de imitar adecuadamente la acción humana en la tragedia, y de producir la catarsis en el espectador.

Tampoco hay que omitir que lo verosímil remite a lo habitual, así como el énfasis puesto en lo posible. Son nociones ligadas a lo general y a lo que podría ser de otra manera (lo contingente). Luego, la verosimilitud posee un nivel de generalidad que está a medio camino, entre lo universal y lo particular, entre lo azaroso y la ciencia: “En la filosofía aristotélica el *eikós* constituye, por este medio, un cierto tipo de verdad, no absolutamente, pero de todas formas una verdad ‘humana’ en la que lo más frecuente alcanza un cierto nivel de necesidad, porque ésta es considerada como ‘normal’, ‘habitual’” (Vega y Vega

100).⁵⁵ Así, siendo un arte, la poesía remite a un orden de experiencia general; en la medida en que consta de cierta generalidad, implica un conocimiento general sobre el actuar humano y la vida.

Otro punto importante respecto al estatuto epistémico de la poesía es el placer del aprendizaje⁵⁶ y del reconocimiento. En efecto, una de las causas naturales de la poesía es el placer frente a imitaciones, a su vez ligado al aprendizaje. Si el hombre gusta de éstas desde su niñez es porque el placer de aprender le es connatural, y ellas le enseñan que ‘este es aquél’: “Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante” (4 1448 b). Agrega que “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres” (4 1449b). Este pasaje ha sido muy discutido, habiendo quien parte de él para atribuirle un valor cognitivo a la poesía, mientras que otros reducen su importancia.⁵⁷ Basándome en este pasaje y en el capítulo 9, no me parece descabellado sostener que la poesía otorga conocimiento general sobre la acción humana, es decir, lo que cierto tipo de hombre hace o dice generalmente. Ciertamente, se presupone un conocimiento práctico del mundo, para poder disfrutar de las imitaciones. No obstante, la poesía establece conexiones causales y tiende a la generalidad, lo cual ya es una operación sobre la realidad.

La cuestión de los tipos generales también ha suscitado múltiples comentarios que los asocian con universales. Aristóteles define los universales en el *Organon*: “Puesto que, de las cosas, unas son universales y otras singulares —llamo *universal* a lo que es natural que

⁵⁵ *Cita original*: “Dans la philosophie aristotélicienne l’*eikós* constitue, par ce biais, un certain type de vérité, non pas absolument, mais tout de même une vérité «humaine» dans laquelle le plus fréquent rejoint un certain niveau de nécessité, parce que celle-ci est considérée comme «normale», «habituelle.»” La traducción es mía.

⁵⁶ El aprendizaje del que habla Aristóteles es el ligado al reconocimiento. Si bien hay una relación entre los tratados de poesía y ética, Aristóteles no habla de la utilidad o enseñanza moral de la poesía, concepto más horaciano que aristotélico (*utile dulci*). Cfr. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Editorial Gredos, 1982, pp. 403-404 : “Los poetas pretenden o ser de provecho o brindar diversión; o bien hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida. [...] Las centurias de los mayores rechazan las obras que no son de provecho, los Ramnes altivos dan de lado a los poemas austeros; pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo.”

⁵⁷Para una revisión más detallada de la discusión, cfr. Halliwell Stephen, “Pleasure, understanding, and emotion in Aristotle’s *Poetics*”, en *Essays on Aristotle’s Poetics*. New Jersey: Princeton University Press. 1992.

se predique sobre varias cosas y *singular* a lo que no, v.g. : *hombre* es de las <cosas> universales y Calias de las singulares— ” (Aristóteles, *Sobre la interpretación* 7, 17 a-b). Mientras que en la *Poética* contrapone lo general, lo que dice o hace cierto tipo de hombre, a lo particular, lo que dice o hace Alcibíades. Halliwell sostiene que los universales en la poesía se encuentran entre la abstracción y la experiencia de sentido común (250), es decir, que no son los universales filosóficos, ni tampoco la experiencia sensorial. Según él, surgen a través de la estructuración mimética que hace el poeta, lo cual significa que “los universales están relacionados con causas, razones, motivos, y patrones de inteligibilidad en la acción y carácter como una totalidad” (250). En suma, para Halliwell,

Quizás la conclusión más prudente es ver a la cognición de la poesía como suspendida entre los procesos ordinarios de la inteligencia de la experiencia sensorial, y las abstracciones enteramente articuladas de la filosofía. Las ficciones poéticas ofrecen (o deberían: la idea es obviamente normativa) más que particulares ordinarios en el mundo, puesto que están construidas en patrones unificados de probabilidad o necesidad: en este sentido, hay más de lo universal visible en ellas, y en concordancia son más inteligibles. Luego, la experiencia que aprecia tales trabajos se acercará más a un sentido de universales, que lo que siempre hacemos en gran parte de nuestra percepción común del mundo. Al mismo tiempo, la poesía carece de, o no puede —tal como lo ve Aristóteles— aspirar a la articulación, sistema y certeza de buenos argumentos filosóficos (252).⁵⁸

Esta caracterización es compatible con el estatuto de la poesía como *techné*, en tanto que ambas llevan a la tesis de que la cognición poética se encuentra entre la filosofía y la experiencia singular.

Para cerrar este tema, la cognición en la poesía no debe conllevar un menosprecio del aspecto ligado a las emociones. Pues no hay que olvidar que el fin de la tragedia es el placer ligado a la catarsis. Aristóteles menciona frecuentemente la importancia del cumplimiento del fin, y sostiene que basta escuchar una tragedia para saber si es buena,

⁵⁸*Cita original* : [Perhaps the most prudent conclusion is to see the cognition of poetry as suspended between ordinary processes of intelligent sense-experience and the fully articulated abstractions of philosophy. Poetic fictions offer (or should do: the idea is obviously normative) more than ordinary particulars in the world, since they are constructed in unified patterns of probability or necessity: in this sense, there is more of the universal visible in them, and they are accordingly more intelligible. Appreciative experience of such works will correspondingly draw more on a sense of universals than we always do in much of our common perception of the world. At the same time, poetry falls short of, or cannot —as Aristotle would see it— aspire to, the articulation, system, and surety of good philosophical arguments.]

según mueva o no a piedad y temor. Su relevancia es tal que determina algunas características de la acción trágica —tipo de personajes, relación entre ellos, circunstancias de la acción...—. También se recordará el rol de lo maravilloso, un claro indicador de la importancia de la emotividad en la tragedia: se busca lo inesperado, en la medida en que contribuya al efecto catártico. Por las mismas razones se aceptan, con reservas, algunas flaquezas de racionalidad, si se pueden justificar en la poesía, opinión común o paradigma. En suma, inteligibilidad en la poesía, no excluye ni anula a la emotividad, de modo que ambos son rasgos claves de la teoría aristotélica de la tragedia.

b) La realidad imitada.

El tema de la verosimilitud nos lleva a la cuestión de la semejanza a la realidad, así como a la realidad imitada por la poesía. ¿La poesía imita la realidad? ¿Cuál realidad? ¿Imita la realidad más común y la experiencia ordinaria? La injerencia de lo probable parece respaldar esta respuesta. En el texto «*La place du vraisemblable dans la littérature grecque*», Xavier Riu se opone a esta interpretación:

la verdad no entra en su concepción de la poesía, y la realidad es siempre aquello en relación con lo que la representación poética se presenta, pero no la reproduce. Al contrario, siempre hay una distancia: los personajes y las acciones son o bien ‘mejores’ o bien ‘peores’. ¿Mejores o peores respecto a qué cosa? Lo dice de tres maneras: “que nosotros” (ἡ ἡμεῖς, *Poet.* 1454b9), “que entre nosotros” (ἡ καθ’ ἡμᾶς *Poet.* 1448a4), “que las personas reales del presente” (τῶν νῦν, *Poet.* 1448a16-18), y las tres expresiones regresan a lo mismo, puesto que “las personas reales del presente” equivalen a “nosotros”. Luego siempre es con relación a nuestra realidad presente que la poesía construye sus representaciones, pero marcando siempre la distancia (‘mejores’, ‘peores’), que debe ser reconocible como tal.⁵⁹

Riu insiste en la separación de la poesía y la realidad: “en la obra de mimesis o, en otras palabras, en el producto del proceso de producción literaria que es la mimesis, las

⁵⁹ *Cita original* : « la vérité n’entre pas dans sa conception de la poésie, et la réalité est toujours ce par rapport à quoi la représentation poétique se présente, mais elle ne la reproduit pas, Au contraire, il y a toujours une distance : les personnages et les actions sont soit ‘meilleurs’ soit ‘pires’. Meilleurs ou pires que quoi ? Il le dit de trois manières : « que nous » (ἡ ἡμεῖς, *Poet.* 1454b9), « qu’entre nous » (ἡ καθ’ ἡμᾶς *Poet.* 1448a4), « que les gens réels du présent » (τῶν νῦν, *Poet.* 1448a16-18), et les trois expressions reviennent au même, puisque « les gens réels du présent » équivalent à « nous ». Donc c’est toujours par rapport à notre réalité présente que la poésie construit ses représentations, mais en marquant toujours la distance (‘meilleurs’, ‘pires’), qui doit être reconnaissable comme telle. » La traducción es mía.

cosas suceden de otra manera que en el mundo real”.⁶⁰ Coincido con él en que hay un distanciamiento respecto a la realidad y lo verdadero, así como en que la poesía no es una copia o reproducción fiel de la realidad cotidiana.

Ciertamente, Aristóteles contrapone la poesía y lo posible a la historia y a lo ya sucedido. También, como ya he mencionado, hay tres posibles objetos de imitación poética: el deber ser, la opinión común, las cosas como son. Esto refuerza la idea de que la poesía no reproduce la realidad, entendida como lo ya sucedido. La poesía no imita lo fáctico, sino lo posible según verosimilitud y/o necesidad, a la vez que puede imitar de distintas maneras, no está obligada a presentar las cosas como son.

Sin embargo, considero que la relación entre poesía y realidad no se limita al distanciamiento frente a lo particular, sino que también hay un acercamiento. Para decirlo de modo más preciso, hay un distanciamiento respecto a lo sucedido, lo particular y fortuito, a la vez que un conocimiento de la realidad general. Pues la poesía es más general, universal y filosófica que la historia, en tanto que no habla de lo que le sucedió a Alcibíades, sino de lo que cierto tipo de hombres hace o dice verosímil o necesariamente. La clave está en que la poesía imita el actuar humano, nos presenta su objeto según un orden racional que se apoya en distintos elementos: lo probable, la causalidad, lo general, lo posible y lo realizable, lo convincente. En suma, según Aristóteles, la poesía imita la realidad humana siguiendo un paradigma de racionalidad que supera epistemológicamente a la historia; presenta la acción humana de modo general y regida causalmente, no a los casos particulares e inconexos. Tampoco se propone alcanzar el nivel de la ciencia que se ocupa de los entes necesarios, ni el de la filosofía.

⁶⁰Cita original : « dans l'œuvre de mimésis ou, en d'autres mots, dans le produit du processus de production littéraire qu'est la mimésis, les choses se passent d'une autre manière que dans le monde réel. » La traducción es mía.

II. TEORÍA CLASICISTA DEL ARTE DRAMÁTICO.

1. Poéticas del siglo XVII: El arte y sus reglas

Los siguientes capítulos se centran en la doctrina clásica francesa, habiendo expuesto generalidades de la *Poética*.⁶¹ En esta primera sección del capítulo, trataré los siguientes puntos: la proliferación de las poéticas, la necesidad de reglas, el rol y preparación del poeta, la autoridad de la razón y los antiguos, el gusto de la época, la utilidad moral de la poesía.

Primeramente, uno de los rasgos distintivos del clasicismo francés es la imitación de los modelos de la antigüedad: Homero, Virgilio, Eurípides, Sófocles (...), Aristóteles y Horacio. Se toma a poetas y teóricos como autoridades en el ámbito de la poesía, si bien hay distanciamiento respecto a ciertos puntos.⁶² Bray explica que esta creencia en la necesidad de un arte y de la imitación de los modelos antiguos, es propia del Renacimiento.⁶³ El contexto en Francia favorece la adopción de dicho ideal:

Se ha dicho a menudo, la necesidad de paz al salir de un largo periodo de problemas políticos, la voluntad de algunos artesanos de un Estado autoritario, cuya continuidad de propósitos debía asegurar el éxito, la institución de una Academia, órgano de la autoridad en el reino de las letras, tantos síntomas que denotan la tendencia irresistible de la Francia del s. XVII a pasar en todos los dominios de la confusión al orden (113).⁶⁴

⁶¹ Mi modo de citar las fuentes directas es la siguiente. En el cuerpo del texto presento mi traducción de pasajes de La Mesnardière, D'aubignac, Chapelain, Boileau y R. Bray, mientras que en la nota a pie pongo la cita original en francés. A pesar de que utilicé la versión bilingüe del *Arte Poética* de Boileau editada por la UNAM, opté por traducir los pasajes que cito de la versión francesa. Pues la traducción de Francisco Xavier Alegre es muy libre, al grado de que cambia los autores a los que alude Boileau, por otros escritores hispanos.

⁶² Algunos ejemplos son la proscripción de temas demasiado sangrientos, de personajes muy viciosos y malvados (*Cfr.* La Mesnardière, *Poética*), a la vez que se limita el uso de la máquina.

⁶³ Para consultar fuentes que hablen de la recepción de la *Poética*, *cfr.* Weinberg Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance vol. 1*, University of Chicago Press, 1961.

⁶⁴ Cita original: [On l'a dit bien souvent, le besoin de paix au sortir d'une longue période de troubles politiques, la volonté de quelques artisans d'un État autoritaire, dont la continuité des desseins devait assurer le succès, l'institution d'une Académie, organe de l'autorité dans le royaume des lettres, autant de symptômes qui dénotent la tendance irrésistible de la France du XVII e siècle à passer dans tous les domaines de la confusion à l'ordre.]

De este modo, el acercamiento de las poéticas del siglo XVII es análogo a las poéticas de Aristóteles y Horacio, donde se determina el fin del arte, sus reglas y mecanismos: “La era clásica se caracteriza [...] por la multiplicidad de poéticas, por la existencia de un arte, de un oficio del cual el poeta no se puede distanciar, que le importa aprender” (85).⁶⁵ La interrogante por lo propio del arte se vuelve central, junto con la cuestión de las reglas del poema dramático. Si bien hay debates entre los teóricos a favor de las reglas y aquéllos que apoyan la libertad en la composición —regulares e irregulares respectivamente—, los primeros se imponen tras la *Querella del Cid*:

Es hacia 1630 que se libran los grandes combates entre los partidarios de la libertad y sus adversarios. Sólo se habla generalmente de la querrela de las unidades. Pero ella no fue más que la forma más viva de una querrela mucho más vasta que trata sobre la constitución de toda la poética. Sus episodios son los numerosos prefacios que aparecen de 1632 a 1639. La *Lettre de Chapelain à Godeau sur les vingt-quatre heures* [carta de Chapelain a Godeau sobre las veinticuatro horas], sus memorias *De la poésie représentative* [De la poesía representativa], los tratados y libelos a favor y en contra del *Cid*, el juicio de la Academia, la *Poétique* [Poética] de La Mesnardière que cierra la lucha y fija la doctrina. Diez años bastaron para asegurar el triunfo de las reglas. (103)⁶⁶

Esto se traduce en una pretensión teórica de dar cuenta de la poesía: hay una doctrina, un conjunto de reglas que el poeta debe seguir para tener éxito en el teatro. Así, D’Aubignac dice: “Se ha tratado largo y tendido la excelencia del poema dramático, su origen, su progreso, su definición, las especies, la unidad de acción, la medida del tiempo, la belleza de los acontecimientos, los sentimientos, el carácter, el lenguaje, y mil otras materias, y solamente en general. Es lo que llamo la teoría del teatro” (D’Aubignac, 23).⁶⁷

⁶⁵ Cita original: [L’ère classique se caractérise [...] par la multiplicité des poétiques, par l’existence d’un art, d’un métier dont le poète ne peut se départir, qu’il lui importe d’apprendre.]

⁶⁶ Cita original: [C’est vers 1630 que se livrent les grands combats entre les partisans de la liberté et leurs adversaires. On ne parle généralement que de la querelle des unités. Mais elle ne fut que la forme la plus vive d’une querelle bien plus vaste qui porte sur la constitution de toute la poétique. Ses épisodes sont les nombreuses préfaces qui éclosent de 1632 à 1639, la *Lettre de Chapelain à Godeau sur les vingt-quatre heures*, ses mémoires *De la poésie représentative*, les traités et libelles pour et contre *le Cid*, le jugement de l’Académie, la *Poétique* de La Mesnardière qui clôt la lutte et fixe la doctrine. Dix ans ont suffi pour assurer le triomphe des règles.]

⁶⁷ Cita original: [On a traité fort au long l’Excellence du Poëme Dramatique, son Origine, son Progrez, sa Definition, les especes, l’Unité de l’Action, la Mesure du temps, la Beauté des euenemens, les Sentimens, les Mœurs, le Langage, et mille autres matieres, et seulement en general. C’est ce que i’appelle la Theorie du Theatre.]

La Mesnardière, por su parte, afirma: “[...] me contentaré con decir lo que Aristóteles, la razón, la lectura de poetas antiguos y cierto uso del teatro me han enseñado conjuntamente sobre lo que concierne a los poemas dramáticos” (La Mesnardière, 4).⁶⁸ La idea del arte subyacente a estas poéticas está íntimamente vinculada con las reglas; el conocimiento y aplicación de reglas equivale a la maestría del arte. Así, Chapelain sostiene: “Pero cada una de estas partes tiene sus reglas y condiciones, a las cuales entre más se acerca el poema, más es poema, es decir, va más cerca de la perfección” (Chapelain, *Préface à l’Adonis*, 40).⁶⁹

1.1 La razón

La razón es capital en las poéticas del clasicismo francés. Se apela a su autoridad constantemente, aunque no es un concepto muy desarrollado por los teóricos. Según Bray, su función consiste en “legitimar las reglas establecidas” (Bray, 125). Lo que se entrevé en los escritos estudiados es que aluden a una razón universal cuyos preceptos son eternos. Hay un sólo arte que posee unicidad de medios y preceptos, a la vez que hay una única razón universal que ayuda a encontrar dichos preceptos. Se asocia la razón a la naturaleza, y se le opone a la moda y gusto pasajero, como ejemplifica Chapelain:

Tomo no menos que el universo por teatro y que la eternidad por espectadora. Aquello que toda la tierra reconocerá como bueno y a lo que todos los tiempos creerán deberle su sufragio; aquello que les parecerá que conserva el carácter de la *Iliada* y de la *Eneida* [...] Pero cuando digo toda la tierra, cuando digo todos los tiempos, quiero decir lo que habrá de sensato y equitativo en toda la continuación de las eras (Chapelain, *Préface de la Pucelle*, XCII).⁷⁰

D’Aubignac, a su vez, dice: “[...] las reglas del teatro no están fundadas en autoridad, sino en razón. No están establecidas en el ejemplo, sino en el juicio natural”

⁶⁸ Cita original : [[...] ie me contenteray de dire ce qu’Aristote, la raison, la lecture des anciens Poëtes, & quelque usage du Théâtre m’on coniointement appris touchant les Poëmes Dramatiques]

⁶⁹ Cita original : [Mais chacune de ces parties a ses règles et ses conditions, desquelles plus le poème approche plus est-il poème, c’est-à-dire plus va-t-il près de la perfection]

⁷⁰Cita original: [Je ne prens pas moins que l’univers pour théâtre et que l’éternité pour spectatrice. Ce que toute la terre reconnoistra pour bon et à quoy tous les temps croiront devoir leur suffrage; ce qui leur semblera garder le caractère de l’*Iliade* et de l’*Enéide* [...] Mais lorsque je dist toute la terre, lorsque je dis tous les temps, je veux dire ce qu’il y aura de sensé et d’équitable dans tout le monde, ce qu’il y aura de juste et de raisonnable dans toute la suite des âges]

(D'Aubignac, 27-28).⁷¹ Boileau también remite a la razón o al buen sentido: “Ame entonces la razón: que siempre sus escritos/ tomen de ella sola su lustro y su valor” (Boileau, I, 44, vv. 37-38);⁷² “Todo debe tender al buen sentido: mas para alcanzarlo/ el camino es resbaloso y penoso a seguir/por poco que uno se aparte, en seguida se ahoga /La razón para avanzar a menudo sólo tiene una vía” (I, 46, vv. 45-48).⁷³

1.2 La figura del poeta

Frente a los defensores de las reglas, surgen sus detractores, quienes sostienen que en la poesía basta el sentido común o genio. En general, los autores aquí tratados defienden que el arte no se reduce a un recetario que se aplique mecánicamente, de modo que hace falta genio y talento.⁷⁴ Chapelain se inclina por que el conocimiento del arte es más importante que el genio, sin tampoco excluirlo:

Homero mismo, por más que se le haya creído demonio, necesitó la instrucción de Femio para hacer valer su admirable genio y para lograr un artesano tan grande [...] La meditación, el estudio, el trabajo, sin importar lo que digan, son los Apolos y las Calíopes, las Permesas y las Cirras, que inspiran a unos y que hacen a los otros (Chapelain, *Préface de la Pucelle*, XCVIII).⁷⁵

⁷¹ Cita original: [les Regles du Theatre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison.]

⁷² Cita original : [Aimez donc la raison: que toujours vos écrits/ empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.]

⁷³ Cita original: [Tout doit tendre au bon sens: mais pour y parvenir,/ le chemin est glissant et pénible à tenir;/ pour peu qu'on s'en écarte, aussitôt on se noie./ La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie.]

⁷⁴ Aquí subyace el debate del genio y la técnica, es decir, de qué vale más en la poesía, la inspiración y talento natural, o la aplicación al arte en tanto técnica. Esta cuestión tiene antecedentes tanto en Platón como en Aristóteles. Platón expone en *Ion* la teoría del entusiasmo, esto es, que el poeta no ejerce una técnica, sino que poetiza en virtud de un don divino: “Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos” (*Ion* 533 e-534 a). Por el contrario, Aristóteles sostiene que la poesía es un arte imitativo, si bien admite que “el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente”(Poética 17 1455 a). Horacio también retomó el tema del talento y del arte: “Se ha discutido si el poema debe su mérito a la naturaleza o al arte. Por mi parte, no alcanzo a ver de qué sirve el esfuerzo sin una vena copiosa, ni el talento sin cierto cultivo; de tal manera una cosa requiere la ayuda de la otra, y con ella se conjura de modo amistoso. El que en la carrera se afana por alcanzar la meta deseada, mucho ha aguantado y ha hecho desde que era niño: ha sudado y ha pasado frío, se ha abstenido del sexo y del vino. El flautista que entona los píticos himnos ha aprendido primero y ha respetado al maestro” (*Arte Poética* vv. 410-415).

⁷⁵ Cita original : [« Homère même, tout démon qu'on l'ait creu, a eu besoin de l'instruction de Phemius pour faire valoir son admirable génie et pour réussir un si grand artisan [...] La méditation, l'étude, le travail, quoy qu'on veuille dire, sont les Apollons et les Calliopes, les Permesses et les Cyrthes, qui inspirent les uns et qui font les autres.]

Chapelain defiende una idea de arte poético como oficio que consta de ciertos procedimientos y partes. El poeta no puede prescindir de las reglas teatrales, su mero genio o sentido común no basta para componer adecuadamente:

Admiro que aquellos mismos que no osarían pensar que un pintor, que un escultor, que un arquitecto, que un carretero, un guarnicionero, un bruñidor, pudiera tener éxito en sus obras, o juzgar sobre el de sus compañeros sin tener los elementos, y sin haber hecho su aprendizaje, admiro, digo, que aquéllos osen pretender que, sin estar informado de los principios, y sin haber practicado jamás, se pueda con cierto nacimiento afortunado y cierta experiencia de vida, convertirse en poeta excelente, y ser autor de buenas decisiones sobre la regularidad e irregularidad de los poemas. [...]esta luz, digo, verdadera, segura y producida por tantas agitaciones diversas y tantas reflexiones diversas, se encontrará en un hombre ordinario, por el solo sentido común unido a alguna rutina de mundo, sin otra pena que la de una aplicación de pocos momentos! (XCV-XCVI)⁷⁶

D'Aubignac subraya la preparación teórica necesaria al poeta:

Tiene [el poeta] que aplicarse a la lectura de la *Poética* de Aristóteles, y de la de Horacio, y estudiarlas seria y atentamente. Luego es necesario que hojee sus comentarios, y a aquellos que han trabajado sobre esta materia, como Castelvetro [...] Hierôme Vida, Heinsius, Vossius, La Mesnardière y todos los otros. Que se acuerde de que Scaliger dice más el solo que todos los demás (D'Aubignac, 35).⁷⁷

Boileau, por su parte, enfatiza que las reglas no bastan, sino que el genio y talento es necesario: “Es en vano que en el Parnaso un temerario autor/piense del arte de los versos alcanzar la altura/ si no siente del cielo la influencia secreta,/ si su astro al nacer no lo ha

⁷⁶ Cita original: [J'admire que ceux-là mesme qui n'oseroient penser qu'un peintre, qu'un sculpteur, qu'un architecte, je dis plus, qu'un charron, qu'un sellier, qu'un fourbisseur, pust réussir dans ses ouvrages, ou porter jugement sur ceux de ses compagnons sans en scavoir les éléments, et sans y avoir fait son apprentissage; j'admire, dis-je, que ceux-là osent prétendre que, sans estre informé des principes, et sans avoir jamais pratiqué, l'on puisse, avec quelque heureuse naissance et quelque usage de la vie, devenir un poëte excellent, et être autheur d'une bonne décision sur la régularité et l'irrégularité des poëmes. [...]cette lumière, dis-je, vray, seure et produite par tant d'agitations diverses et tant de diverses réflexions, se trouvera dans un homme ordinaire, par le sens commun tout seul joint à quelque routine du monde, sans autre peine que celle d'une application de peu de momens!]

⁷⁷ Cita original: [Il faut qu'il s'applique à la lecture de la Poétique d'Aristote, et de celle d'Horace, et qu'il les étudie serieusement et attentivement. En suite il est necessaire qu'il aille feüilleter leurs Commentaires, et ceux qui ont trauaillé sur cette matiere, comme Castelvetro, qui dans son grand cacquet Italien enseigne de belles choses, Hierosme Vida, Heinsius, Vossius, la Ménardiere et tous les autres. Qu'il luy souuienne que Scaliger dit seul plus que tous les autres]

formado poeta,/en su genio estrecho siempre está captivo; / para él Febo es sordo, y Pegaso tardo” (Boileau, I, 42, vv. 1-6).⁷⁸ Critica a los autores que se “afligen por arte”, a la vez que censura a los poetas que componen sin orden (II, 110, vv. 45-48). Luego, para él hay dos extremos indeseables: el ‘escoliaista’ que quiere ser poeta sin tener el don, junto con el poeta sin arte:

Un poema excelente, donde todo avanza y se sigue/ no es de esos trabajos que un capricho produce/, requiere tiempo, cuidados; y esta penosa obra/ jamás de un escoliaista fue el aprendizaje./ Pero a menudo entre nosotros un poeta sin arte,/ que un bello fuego alguna vez encendió por azar,/ inflando de un vano orgullo su espíritu quimérico, ufanamente toma en mano la trompeta heroica./ Su musa irregular, en sus versos vagabundos, no se eleva jamás sino por saltos y por brincos: y su fuego desprovisto de sentido y de lectura,/ se apaga a cada paso, a falta de alimento (III, 190, vv. 309-320).⁷⁹

Ciertamente, Boileau se centra en el genio, mientras que Chapelain privilegia la aplicación de las reglas, no obstante, ninguno acepta que la obra poética sea fruto del azar y desorden.⁸⁰

1.2 El placer y las reglas

Si las reglas son un mecanismo para gustar al público, surge una cuestión problemática: los casos en los que obras irregulares placen al espectador, junto con las regulares que no satisfacen. D’Aubignac responde de la siguiente manera: Una obra que gusta sin seguir las reglas es azarosa y defectuosa. Argumenta que el público aprueba lo que se conforma a las reglas, y rechaza lo que se aparta de ellas:

⁷⁸ Cita original: [C’est en vain qu’au Parnasse un téméraire auteur/pense de l’art des vers atteindre la hauteur:/ s’il ne sent point du ciel l’influence secrète, / si son astre en naissant ne l’a formé poète, / dans son génie étroit il est toujours captif; / pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.]

⁷⁹Cita original: [Un poème excellent, où tout marche et se suit, / n’est pas de ces travaux qu’un caprice produit: / il veut du temps, des soins; et ce pénible ouvrage / jamais d’un écolier ne fut l’apprentissage. / Mais souvent parmi nous un poète sans art, / qu’un beau feu quelquefois échauffa par hasard, / enflant d’un vain orgueil son esprit chimérique, fièrement prend en main la trompette héroïque./ Sa muse dérégulée, en ses vers vagabonds, ne s’élève jamais que par sauts et par bonds: et son feu dépourvu de sens et de lecture, / s’éteint à chaque pas, faute de nourriture]

⁸⁰ Ver nota 85, para profundizar en la noción de *ingenium* como capacidad creativa, así como el equivalente francés de *esprit*.

[...] las piezas modernas, que han encontrado gracia frente al pueblo, e incluso en la corte, no han sido aprobadas en todas sus partes; sino sólo en lo que era razonable y conforme a las reglas. Cuando tenían algunas escenas patéticas, se elogiaba los bellos sentimientos. Si había algún espectáculo maravilloso, se estimaba. Si algún acontecimiento notable se encontraba a propósito, se daba muestra de mucha satisfacción. Pero si en el resto, e incluso en las partes aprobadas, se descubría alguna falta contra la verosimilitud al respecto de personas, del lugar, del tiempo y del estado de cosas representadas, se la condenaba contundentemente (D'Aubignac, 31).⁸¹

Del mismo modo, distingue el placer superior que experimenta el espectador familiarizado con el arte, del que resulta de la ignorancia:

Es por esto que el que quiera juzgar osadamente y sobre el campo de un poema dramático sin estudio y sin reflexión, y que piense hacerlo excelentemente, se equivoca a menudo: porque es muy difícil que pueda tener naturalmente y en presencia, todas las consideraciones que deben servir para examinar la verosimilitud, y a menudo ha sucedido que personas de buen ingenio hayan creído previamente que algunas acciones del teatro eran muy justas y bien inventadas, que después de ser instruidas no encontraron verosímiles, y por el contrario muy ridículas (97).⁸²

En suma, según D'Aubignac las obras irregulares que gustan al público, o bien le placen a un público ignorante, o bien el deleite es provocado por sus partes 'regulares' — bajo la asunción de que aprobamos lo que se conforma a las reglas, y rechazamos lo que se aparta de ellas—. Exige conocimiento del arte tanto al poeta como al espectador que pretende juzgar las obras: “[...] tanto es verdad que en este arte, como en todos los otros, el

⁸¹Cita original: [[...] les Pieces modernes, qui ont trouué grace deuant le Peuple, et mesme à la Cour, n'ont pas esté approuuées en toutes leurs parties; mais seulement en ce qui estoit raisonnable et conforme aux regles. Quand elles auoient quelques Scenes pathetiques, on en loüoit les beaux Sentiments. S'il y auoit quelque merueilleux Spectacle, on l'estimoit. Si quelque notable éuenement s'y rencontroit bien à propos, on en temoignoit beaucoup de satisfaction. Mais si dans le reste, et mesme dans ces parties approuuées on découuroit quelque faute contre la vray-semblance à l'égard des Personnes, du Lieu, du Temps et de l'Estat des choses représentées, on la condamnoit hautement.]

⁸² Cita original: [C'est pourquoy celuy qui veut iuger hardiment et sur le champ d'un Poëme Dramatique sans étude et sans reflexion, et qui le pense faire excellemment, se trompe souuent: parce qu'il est bien difficile qu'il puisse auoir naturellement et en presence, toutes les considerations qui doivent servir pour en examiner la vraysemblance, et souuent il est arriué que des personnes de bon esprit ont crû d'abord certaines actions du Theatre fort iustes et bien inuentées, qu'après estre instruits ils ne trouuoient pas vray-semblables, et au contraire tres-ridicules]

conocimiento de las reglas es necesario a la razón natural, cuando quiere juzgar sobre las perfecciones o fallas de alguna Obra” (100).⁸³

1.4 La teoría de la imitación

a) ¿Copia fiel o representación?

Hay dos nociones de imitación en juego. Por una parte, la reproducción o copia fiel de la realidad. Por otra parte, la transposición de un modelo que, si bien es externo a la obra, es modificado y adaptado. ¿Cuál de las dos nociones opera en estas poéticas?

Bray explica que la teoría de imitación como copia servil no es popular en el siglo XVII (Bray, 149). Por el contrario, la teoría aristotélica de la imitación es especialmente influyente en el clasicismo francés. Bray recuerda que la imitación poética, según Aristóteles, no consiste en la reproducción fiel. Pues la imitación puede ser mejor, peor, o igual al modelo, tal como Polignoto pintaba los hombres mejores, Pausón menos bellos, y Dionisio, como son (2, 1448 a). También, el poeta debe hacer como los buenos retratistas, esto es, que la figura sea semejante al modelo, a la vez que lo embellece (15, 1454 b). Finalmente, remite al pasaje que dice que la copia debe superar al modelo (25, 1461 b). En suma, “[...] el artista debe transponer la naturaleza. ¿En qué consiste esta transposición? En escoger entre los rasgos del modelo los que la copia debe conservar, acentuarlos más de lo que lo hace la realidad, ordenarlos, subordinarlos, darles valor, componer un retrato ideal con los elementos tomados de la realidad” (150).⁸⁴

Siguiendo a Geissler, Bray afirma que hay dos naturalezas para los clásicos, “primero, la naturaleza material, “la naturaleza grosera”, luego la naturaleza ideal, racional, selecta, ordenada, organizada por el espíritu”⁸⁵ (156-157).⁸⁶ La poesía imita la segunda

⁸³ Cita original: [[...] tant il est vray qu'en cét art, comme en tous les autres, la connoissance des regles est necessaire à la raison naturelle, quand elle veut iuger des perfections ou des defauts de quelque Ourage]

⁸⁴ Cita original: [Tout ceci implique bien que l'artiste doit transposer la nature. En quoi consiste cette transposition ? Choisir parmi les traits du modèle ceux que la copie doit conserver, les accuser plus que ne le fait la réalité, les ordonner, les subordonner, les mettre en valeur, composer avec des éléments pris dans la réalité un portrait idéal.]

⁸⁵ La traducción de « esprit » ha sido problemática. Dados sus sentidos múltiples, opté por la traducción literal de “espíritu”, en lugar de “ingenio”. En la entrada “Ingenium” en el diccionario *Le Robert*, Alain Pons cita a Voltaire, quien define «esprit» y le adjudica distintos sentidos, admitiendo su ambigüedad: “juicio, genio, gusto, talento, penetración, importancia, gracia, fineza [...] se podría definir como razón ingeniosa.” Cita original: [[...] jugement, génie, goût, talent pénétration, étendue, grâce, finesse [...] on pourrait le définir, raison ingénieuse.] En la misma fuente, explica que «esprit» es la traducción francesa del latín *ingenium*,

naturaleza. Bray rechaza que el arte clásico sea un realismo, al punto que afirma que es un idealismo:

Se apega a los modelos, pero se les embellece. Se imita la naturaleza, pero al imitarla se la ordena, se la estiliza, a veces incluso se la traiciona [...]

[El clasicismo] Aparta lo feo, la fealdad moral incluso más que la fealdad material. No imita más que lo bello, e incluso una belleza convencional, conforme a su gusto estrecho. Deja de lado la naturaleza pintoresca, el mundo externo, al que a veces pide decoraciones, nada más. Se apega a la naturaleza humana, sobre todo, como a su tema predilecto. Se ha dicho a menudo, la naturaleza, para nuestros clásicos, es la razón (158).⁸⁷

De conformidad con la tesis de Bray, sostengo que la transposición es manifiesta siempre que se distancia a la poesía del mundo externo que es imitado. Por ejemplo, se opone lo verosímil a la verdad histórica, cuando se autoriza modificar lo sucedido en favor de la ficción. Como veremos más adelante, los teóricos clásicos rechazan que toda acción pueda ser representada en el teatro. Los personajes, a su vez, deben ser mejores que el

como *ingegno e ingenio*, en italiano y español, respectivamente: “Ingenium designa primeramente a las cualidades innatas de una cosa (Vis, natura, indoles, insita facultas). En segundo lugar, se aplica a los seres humanos y a sus disposiciones naturales, su temperamento, sus maneras de ser (natura, indoles, mores): Luego expresa, entre las disposiciones naturales del hombre, la inteligencia, la habilidad, lo inventivo (vis animi, facultas insita excogitandi, percipiendi, addiscendi, solertia, inventio). Finalmente, por metonimia, designa a los hombres particularmente dotados de esta facultad (ingenia es sinónimo de homines ingeniosi).

En todos estos empleos distintos, *ingenium* expresa, cuando se trata del hombre, el elemento innato en él de productividad, de creatividad, de capacidad de sobrepasar y transformar lo dado, ya se trate de la especulación intelectual, de la creación poética y artística, del discurso persuasivo, de las innovaciones técnicas, de las prácticas sociales y políticas” (Pons Alain, “Ingenium”). Cita original: [Ingenium désigne d'abord les qualités innées d'une chose (Vis, natura, indoles, insita facultas). En second lieu, il s'applique aux êtres humains et à leurs dispositions naturelles, leur tempérament, leurs manières d'être (natura, indoles, mores). Puis il exprime, parmi les dispositions naturelles de l'homme, l'intelligence, l'habileté, l'inventivité (vis animi, facultas insita excogitandi, percipiendi, addiscendi, solertia, inventio). Enfin, par métonymie, il désigne les hommes qui sont particulièrement doués de cette faculté (ingenia est synonyme de homines ingeniosi).

Dans tous ces différents emplois, *ingenium* exprime, lorsqu'il s'agit de l'homme, l'élément inné en lui de productivité, de créativité, de capacité de dépasser et de transformer le donné, qu'il s'agisse de la spéculation intellectuelle, de la création poétique et artistique, du discours persuasif, des innovations techniques, des pratiques sociales et politiques.]

⁸⁶ Cita original: [il y a deux états de nature pour les théoriciens classiques, d'abord la nature matérielle, « la grossière nature » (12), puis la nature idéale, rationnelle, choisie, ordonnée, organisée par l'esprit. Et c'est celle-ci que l'art doit imiter. Nous voici loin du naturalisme.]

⁸⁷ Cita original: [On repousse l'imitation servile pour ne tenir à une imitation libérale. On s'attache aux modèles, mais on les embellit. On imite la nature, mais en l'imitant on l'ordonne, on la stylise, parfois même on la trahit.

[...] Il écarte le laid, la laideur morale encore plus que la laideur matérielle. Il n'imité que le beau, et encore une beauté conventionnelle, conforme à son goût étroit. Il laisse de côté la nature pittoresque, le monde extérieur, auquel il demande parfois des décors, rien de plus. Il s'attache à la nature humaine surtout, comme à son sujet de prédilection. On l'a souvent dit, la nature, pour nos classiques, c'est la raison.]

común. Otro ejemplo es el castigo y recompensa según méritos o crímenes.⁸⁸ Todos éstos son casos en los que la ficción se aparta de la realidad actual, con motivo de apearse a sus propias reglas.

Ahora bien, no hay que omitir que ciertos pasajes suponen la imitación como copia fiel. La imitación como reproducción opera en las convenciones cuyo fin es la emulación de lo representado, así como disfrazar el artificio y convencionalidad. Esto es más explícito en la *Lettre sur la règles des vingt-quatre heures* de Chapelain:

Postulo entonces como fundamento que la imitación en todos los poemas debe ser tan perfecta que no aparezca ninguna diferencia entre la cosa imitada y la que imita, puesto que el principal efecto de ésta consiste en proponer al espíritu, para purgarlo de sus pasiones desordenadas, los objetos como verdaderos y como presentes” (*Lettre à Godeau sur les vingt-quatre heures*, 337).⁸⁹

Chapelain pone de ejemplo a la antigüedad, la cual, según él, reforzaba la energía de la representación mediante el paso y la pronunciación, “todo para tornar la ficción igual a la verdad misma y hacer la misma impresión sobre el espíritu de los asistentes por la expresión que habría hecho la cosa expresada” (338).⁹⁰ Los antiguos hacían que saltimbanquis imitaran las intenciones y pasiones del teatro mediante danzas mudas y gesticulaciones enérgicas, sus intervenciones eran acompañadas por distintos modos de música entre los actos (338). Del mismo modo, para Chapelain las reglas del clasicismo tienen el fin de “*apartarle a los observadores todas las ocasiones de reflexionar sobre lo que ven y de dudar de su realidad*” (338).⁹¹

Los pasajes que operan bajo la noción de copia fiel son, sobre todo, los que justifican la regla de unidad de tiempo y espacio. Abundan los debates respecto a su interpretación, mas consiste, *grosso modo*, en que la acción teatral debe desenvolverse en un día y un lugar. Chapelain la fundamenta de esta manera:

⁸⁸ Estos puntos serán tratados en los apartados de verosimilitud y verdad histórica, utilidad moral, narración y representación, verosimilitud y moral, carácter y modelo de héroe clásico.

⁸⁹ Cita original: [“Je pose donc pour fondement que l’imitation en tous poèmes doit estre si parfaite qu’il ne paroisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-cy consiste à proposer à l’esprit, pour le purger de ses passions desréglées, les objets comme vrays et comme présents]

⁹⁰ Cita original: [le tout pour rendre la feinte pareille à la vérité mesme, et faire la mesme impression sur l’esprit des assistants par l’expression qu’auroit fait la chose exprimée]

⁹¹ Cita original: [*d’oster aux regardans toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu’ils voyent et de douter de sa réalité.*]

la figura debe ser lo más semejante que se pueda en todas las circunstancias a la cosa figurada y que una de las circunstancias principales es el tiempo, que el teatro que hace profesión particular de imitar debe cumplir en su justa proporción, es decir, en la auténtica extensión que tuvo cuando se supone que pasó la cosa imitada : de otra manera, el ojo de los espectadores, hallándose saturado de objetos, y dejándose persuadir penosamente de que durante tres horas que empleó en el espectáculo, hayan pasado meses y años, el espíritu que juzga sobre el todo, reconociendo que hay imposibilidad y que, en consecuencia, presta atención a una cosa falsa, se relaja respecto a todo lo que puede haber de útil para el resto (341).⁹²

Defiende la unidad de lugar con argumentos similares: “el ojo no puede ser persuadido de que lo que ve en tres horas y en un mismo lugar , haya pasado más o menos en tres meses y en lugares diferentes” (*Sur la poésie représentative*, 348).⁹³ Se contrapone la visión con el espíritu, “que concibe en un momento y es llevado fácilmente a creer que las cosas sucedieron en diversos tiempos y en varias provincias” (348).⁹⁴

También censura la narración mediante soliloquios de los actores, y dice que “el soliloquio se admite en la escena como el discurso interior que acontece todos los días a todos los hombres que no son absolutamente estúpidos (*Préface à l'Adonis*, 346).⁹⁵ Censura a la rima por esta misma razón, en tanto que explicita el artificio del teatro al espectador, “arrebata toda verosimilitud al teatro y todo el crédito a los que llevan consigo una chispa de juicio” (346).⁹⁶

⁹² Cita original: [la figure doit estre le plus qu'il se peut semblable en toutes les circonstances à la chose figurée, et qu'une des principales circonstances est le Temps, que le Théâtre qui fait particulière profession d'imiter doit remplir dans sa juste proportion, c'est à dire dans la véritable estendüe qu'il a eüe lors qu'on suppose que la chose imitée se passoit: autrement l' œil des Spectateurs se trouuant surchargé d'objets, et se laissant persuader avec peine que pendant trois heures qu'il a employées au Spectacle, il se soit passé des mois et des années, l'esprit qui juge sur le tout reconnoissant qu'il y a de l'impossibilité, et que, par conséquent, il donne de l'attention à une chose fausse, se relasche pour tout ce qu'il y peut auoir d'utile au reste]

⁹³ Cita original: [l'œil ne peut estre persuadé que ce qu'il voit en trois heures et sur un mesme lieuf, se soit passé en trois mois plus ou moins et en des lieux différens]

⁹⁴ Cita original: [qui conçoit en un moment et se porte facilement à croire les choses arriüées en plusieurs temps et en plusieurs prouinces]

⁹⁵ Cita original: [si ce n'est en narration pure, le solliloque s'admet sur la Scène comme pour le discours intérieur qui arrive tous les jours à tous les hommes qui ne sont pas absolument stupides]

⁹⁶ Cita original: [toute la vraysemblance au Théâtre et toute la créance à ceux qui y portent quelque estincelle de jugement]

La imitación como copia también subyace en diversos párrafos de D'Aubignac, con idéntico fin que en Chapelain —disfrazar las convenciones teatrales—. ⁹⁷ Comparte la tesis de que lo ideal sería que el tiempo de la representación y el tiempo real de la acción fueran idénticos, a pesar de que esto no suele cumplirse: “Sería incluso deseable que la acción del poema no requiriera más tiempo en verdad que el que se consume en la representación; pero eso, no siendo fácil, ni siquiera posible en algunas ocasiones, se sufre que el poeta suponga un poco más” (D'Aubignac, 156-157).⁹⁸ Las diversas convenciones como la música que marca los intervalos entre actos, los discursos sobre la escena, y la impaciencia del espectador por saber lo que sucede, “ayudan a engañar a la imaginación del espectador, y sin que reflexione, se deja persuadir de que ha pasado un tiempo conveniente para hacer todas las cosas representadas” (157).⁹⁹

D'Aubignac añade otras convenciones ligadas al espacio expuesto a la vista del espectador. Prescribe que se presuponga un lugar abierto para la representación: “Puesto que los actores van y vienen de un extremo al otro, es cierto que no hay algún cuerpo sólido que pueda impedir la vista ni el movimiento” (130).¹⁰⁰ Da como ejemplo las tragedias de los antiguos que colocaban la escena frente a algún palacio, así como las comedias, que sucedían en una encrucijada que llevaba a las casas de los actores principales. Asimismo, cuando la escena sea un lugar abierto, su extensión será “el espacio en el que una vista común puede ver a un hombre caminar, aun cuando no se le pueda reconocer bien” (132).¹⁰¹

El mismo precepto del tiempo está en *La Mesnardière*: “entre más condensada esté la fábula, más perfección tiene. Si es, entonces, suficientemente hábil para ordenar todos sus incidentes en el mismo número de horas que se requieren para representarlos, merecerá alabanzas, siempre y cuando este arreglo no confunda en absoluto las cosas, y no las torne

⁹⁷ El tema del engaño al espectador será desarrollado con más detenimiento en el tercer capítulo.

⁹⁸ Cita original: [Il seroit même à souhaiter que l'action du poëme ne demandast pas plus de temps dans la verité que celui qui se consume dans la representation; mais cela n'estant pas facile, ny même possible en certaines occasions, on souffre que le Poëte en suppose un peu davantage]

⁹⁹ Cita original: [aydent à tromper l'imagination du Spectateur; et sans qu'il y fasse de reflexion, il se laisse persuader qu'il s'est passé un temps convenable pour faire toutes les choses représentées]

¹⁰⁰ Cita original : [Car puisque les Acteurs y vont et viennent d'un bout à l'autre, il est certain qu'il n'y a point de corps solide qui puisse y empêcher la veüe ny le mouvement.]

¹⁰¹ Cita original: [que l'espace dans lequel une veüe commune peut voir un homme marcher, encore qu'on ne le puisse pas bien reconnoistre]

obscuras” (La Mesnardière 48).¹⁰² Añade que la duración supuesta de la historia puede extenderse hasta 24 horas.

b) Imitación de la naturaleza

Un lugar común del clasicismo es la idea de la poesía como imitación de la naturaleza,¹⁰³ tal como señala Bray: “de 1631 a 1680 todos nuestros teóricos, la mayor parte de nuestros poetas, sin distinción de género ni de escuela, repitieron a voluntad que la poesía debe imitar la naturaleza y condenaron de común voz todo pensamiento y expresión que no son naturales” (145).¹⁰⁴

La noción de naturaleza es particularmente vaga, ya que ninguno de los teóricos estudiados la define, si bien aluden a ella constantemente. Bray advierte que su sentido no es unívoco en los autores, tiene un significado distinto para la generación de Chapelain y la de Boileau. Su tesis en este punto es que el precepto de imitar la naturaleza tiene dos acepciones. Antes de 1660, se refiere a un criterio estético ligado a la sencillez de la expresión, opuesto a la artificialidad y estilo rebuscado. Después de 1660, remite a la imitación de la vida cotidiana, “sigue una naturaleza más ordinaria, menos excepcional” (147).¹⁰⁵ Para la generación de Boileau, la naturaleza se asocia a la verdad,¹⁰⁶ por lo que su sentido anterior se delimita más:

Por naturaleza se puede entender tanto lo excepcional como lo cotidiano; seguir la naturaleza no es excluir la fantasía, puesto que se encuentra en ella, ni lo extraordinario. Por verdad se entiende lo que es universalmente admitido: lo anormal puede estar en la naturaleza, no se le considerará como

¹⁰² Cita original : [une Fable est serrée, plus elle a de perfection. S’il est donc assez adroit pour représenter, il méritera des louanges ; pourveu que cet arrangement ne confonde point les choses, & qu’il ne les rende pas obscures.]

¹⁰³ Cabe aclarar que, al igual que Aristóteles, la imitación de la acción es de suma importancia en la doctrina clásica, junto con la disposición del carácter y hábitos. Estos puntos serán tocados más adelante.

¹⁰⁴ Cita original: [de 1631 à 1680 tous nos théoriciens, la plupart de nos poètes, sans distinction de genre ni d’école, ont répété à l’envi que la poésie doit imiter la nature et ont condamné d’une commune voix toute pensée et toute expression qui ne sont pas naturelles]

¹⁰⁵ Cita original: [il suit une nature plus ordinaire, moins exceptionnelle.]

¹⁰⁶ *Cfr.* Boileau, *Epístola IX* en Bray, 147: “Nada es bello más que lo verdadero : sólo lo verdadero es amable./ Debe reinar por todas partes e incluso en la fábula./ Lo falso es siempre insulso, fastidioso, languideciente./ Pero la Naturaleza es verdadera, y primero la sentimos : / es ella sola lo que admiramos y amamos en todo”. Cita original: [Rien n’est beau que le vrai : le vrai seul est aimable./ Il doit régner partout et même dans la fable. / Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissante, / Mais la Nature est vraie, et d’abord on la sent : / c’est elle seule en tout qu’on admire et qu’on aime] *Cfr.* Bray, 148 : “Un pensamiento no es bello más que en lo que es verdadero”.Cita original: [Une pensée n’est belle qu’en ce qu’elle est vraie].

verdadero en el sentido del siglo XVII, porque los que no lo conozcan directamente no lo admitirán. [...] A pesar de que las fórmulas de la imitación de la naturaleza son prácticamente idénticas de un extremo del siglo al otro, la noción de naturaleza tiende a restringirse hacia 1660, y para la escuela de Boileau sólo se aplica a la verdad promedio y cotidiana. Bajo la identidad de principios cambia el gusto (148).¹⁰⁷

1.5 Utilidad Moral: Disposición del poema para la purgación de las pasiones

a) Fin de la poesía: placer o utilidad

Un debate central de la época consiste en si la finalidad del arte es el placer o la utilidad. En esta cuestión prevalece la influencia de Horacio, que sienta el precedente de la utilidad moral, el famoso *utile dulci*:

Los poetas pretenden o ser de provecho o brindar diversión; o bien hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida. [...] Las centurias de los mayores rechazan las obras que no son de provecho, los Ramnes altivos dan de lado a los poemas austeros; pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo” (Horacio, 403-404, vv. 333-334, vv. 341-344).

De conformidad con esto, las poéticas del clasicismo francés le adjudican al arte la finalidad de instrucción moral del espectador. Las reglas son el medio para gustar al espectador y, en consecuencia, para posibilitar su corrección. La tendencia general se inclina hacia esta postura, y con ellos Chapelain, La Mesnardière, D’Aubignac y Boileau.¹⁰⁸

¹⁰⁷Cita original: [Par nature on peut entendre aussi bien l’exceptionnel que le quotidien ; suivre la nature, ce n’est pas exclure la fantaisie, puisqu’elle se rencontre ni l’outrance. Par vérité on entend ce qui est universellement admis : l’anormal peut être dans la nature, on ne le considérera pas comme vrai, au sens du XVIIe siècle, parce que ceux qui n’en auront pas une connaissance directe, ne l’admettront pas. [...] Bien que les formules de l’imitation de la nature se retrouvent à peu près identiques d’un bout à l’autre du siècle, la notion de nature tend à se rétrécir vers 1660 et ne s’applique plus pour l’école de Boileau qu’à la vérité moyenne et quotidienne. Sous l’identité des principes le goût change.]

¹⁰⁸ Un crítico de esta interpretación del clasicismo francés es Henri Peyre, quien en su obra *¿Qué es el clasicismo?*, sostiene que los exponentes auténticos del clasicismo son los autores —como Racine, Corneille y Molière—, y no los teóricos. Así, pone en cuestión que los dramaturgos hayan compuesto con miras a la corrección moral del espectador, y defiende que el modo de juzgar sobre este punto es revisando sus obras teatrales, y no limitarse a sus prefacios o escritos teóricos. En suma, Peyre se pregunta: “¿Nos sentimos impresionados, al leer a estos autores, por alguna lección moral, por una voluntad didáctica consciente?” (122). Estoy parcialmente de acuerdo con él, en tanto que admito que es cuestionable que los dramaturgos adoptaran genuinamente la tesis de la utilidad moral (Corneille duda de su eficacia correctiva). Ahora bien, en

Ciertamente, estos autores son ‘dogmáticos’ en muchos puntos, ya que no cuestionan realmente que el fin de la poesía sea la utilidad.¹⁰⁹ ¿Mas cuáles son los argumentos para defender esta postura?

Chapelain es un gran defensor de la tesis de la utilidad moral. Para él no se trata de una disyunción entre placer e instrucción, sino que deben trabajar conjuntamente. El placer es el medio para la consecución de la enseñanza moral. Sin placer no hay utilidad, y sin ésta sólo se tiene un deleite superfluo e inferior:

Es cierto que el verdadero fin de la poesía es la utilidad, consistente en esta purgación susodicha, mas que no se obtiene sino por el solo placer, como por un pasaje forzado; de manera que sin placer no hay poesía, y que mientras más se encuentre en ella el placer, más es ésta poesía; y logra mejor su objetivo que es la utilidad (Chapelain, *Préface à l'Adonis*, 44).¹¹⁰

Así, un primer argumento es que la obra que instruye y place es más estimable que la que sólo deleita, en tanto que cumple con el fin de la poesía. También se apoya en la autoridad de los antiguos —sin especificar algún autor— para condenar el gusto que se inclina por el mero placer. Según Chapelain, el teatro fue inventado principalmente para el provecho, de modo que sería un retroceso si el gusto del siglo se inclinara únicamente por el placer y suprimiera la instrucción: “¿Querriamos, imitando las virtudes antiguas en todas las cosas, rechazar únicamente la del teatro, que no era de las menores, y permanecer aún como bárbaros en ese aspecto únicamente?” (*Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*,

tanto que las poéticas del corte de Chapelain exponían la visión imperante sobre el arte teatral, es dudoso que los dramaturgos fueran absolutamente libres de componer —el ejemplo del *Cid* es paradigmático del enfrentamiento entre teorías y prácticas artísticas—. Así, me parece que descartar totalmente a los teóricos y a las poéticas tampoco es conveniente, dada la preponderancia e influencia que tenían sobre la composición artística, así fuera a modo de censura. Peyre mismo señala la fuerza de dicha influencia: “La moda, es decir, las nociones corrientemente aceptadas en el siglo XVII, tendían a hallar en la utilidad la justificación de la poesía. El gusto por la enseñanza, por las lecciones morales, a veces ingenuamente didácticas, era, como lo es hoy, el de gran parte del público: los escritores se plegaban a él o fingían hacerlo, y proclamaban al unísono que su arte en modo alguno era un lujo ni un juego. Tenían además la memoria abarrotada de todas aquellas explicaciones antiguas en las que Orfeo, Lino, Homero, Hesíodo y Virgilio eran presentados como los educadores del género humano, los reveladores de las cosas divinas y los bienhechores de los pueblos” (Peyre 120).

¹⁰⁹Corneille, en éste y otros puntos, difiere de la mayoría y sostiene que la finalidad del teatro es el placer. No obstante, aclara que hay mucha utilidad en los poemas dramáticos, si bien está subordinada al deleite (*Cfr. Pierre Corneille, Trois Discours sur le Poème Dramatique*).

¹¹⁰Cita original : [Il est certain que la vraie fin de la poésie est l'utilité, consistant en cette purgation susdite, mais qui ne s'obtient que par le seul plaisir, comme par un passage forcé; de façon que sans plaisir il n'y a point de poésie, et que plus le plaisir se rencontre en elle, plus elle est poésie, et mieux acquiert-on son but qui est l'utilité]

345).¹¹¹ También arguye que la obra que instruye place a la razón, siendo por esto superior a la que sólo deleita a los sentidos:

El ordinario de los hombres que juzgan por sus sentidos y que sólo aprueban lo que es agradable, se inclinan por la primera absolutamente, y aseguran que el mero divertimento los lleva al teatro. Los otros, que se aconsejan con su razón y que penetran hasta el último uso de las cosas, defienden la segunda y dicen que el placer no es más que el fin intermedio de la poesía y que por él purga insensiblemente al alma de algunos hábitos viciosos. (Chapelain, *Les Sentimens de l'Académie Françoise touchant les observations faites sur la Tragi-comédie du Cid*, 8).¹¹²

Del mismo modo, sostiene que las composiciones regulares suscitan un placer superior al público ilustre, por el contrario, el deleite únicamente sensual es vulgar y propio de un espectador grosero:

la producción del placer, como de todas las cosas, se hace por el orden y por la verosimilitud [...] si pudiera haber un placer en la confusión y en el debilitamiento del teatro, sería un placer extremadamente rústico y del todo incapaz de conmover a los espíritus nacidos para la cortesía y la civilidad. Quiero espectáculos, mas no desórdenes; quiero que el poeta se acomode a la inclinación de la asistencia, pero no a su vicio (Chapelain, *Lettre sur la règle de 24h*, 345-346).¹¹³

La Mesnardière defiende la utilidad moral, en tanto que así se responde a la objeción de Platón en la *República*; quien sostenía que la representación de acciones malvadas perjudica a las naturalezas viciosas, al mismo tiempo que la falta de exposición de conducta virtuosa no causa provecho al espectador (La Mesnardière, 19-20). Rescata que las ficciones deben tanto divertir como instruir, puesto que ambos son propios de la poesía:

¹¹¹ Cita original: [*voudroit-on, imitant les vertus anciennes en toutes choses, rebutter celle du Théâtre seul, qui n'estoit pas des moindres, et demeurer encore Barbares de ce costé là seulement.*]

¹¹² Cita original: [L'ordinaire des hommes qui jugent par leurs sens et qui n'approuvent que ce qui est agreable tiennent pour la premiere absolument, et assurent qu'il n'y a que le divertissement seul qui les meine au theatre. Les autres, qui se conseillent avec leur raison et qui penetrent jusqu'au dernier usage des choses, tiennent pour la seconde et disent que le Plaisir n'est que la moyenne fin de la Poësie et que c'est par luy qu'insensiblement elle purge l'ame de quelques unes de ses habitudes vicieuses.]

¹¹³ Cita original: [la production du plaisir, comme de toutes choses, se fait par l'ordre et par la vraysemblance [...]s'il y pouvoit auoir un plaisir dans la confusion et dans l'affoiblissement du Théâtre, ce seroit un plaisir extrêmement rustique et du tout incapable de toucher les esprits nés à la politesse et à la ciuilité. Je veux des spectacles, mais non pas des embarras; je veux que le Poëte s'accommode à l'inclination de l'assistance, mais non pas à son vice,]

No quiero decir, sin embargo, que la gloria de ser provechoso por medio de la gravedad de los preceptos, pertenezca menos al poeta que la de recrear por la dulzura de sus cantos. Pero puesto que el filósofo no se inmiscuye más que de enseñar, sin que se ocupe de gustar, no debe suceder que el poeta se involucre tanto en instruir, que no dé muchos cuidados al propósito de divertir (2-3).¹¹⁴

Si bien en su *Práctica del teatro*, D'Aubignac sostiene que el fin de la poesía es el placer, también discute su utilidad: “No hay que imaginar, no obstante, que los espectáculos no puedan dar más que un esplendor vano e inútil. Es una secreta instrucción de las cosas más necesarias para el pueblo y que lo persuaden con mayor dificultad” (D'Aubignac, 4).¹¹⁵ Fundamenta esta función pedagógica en que, para el pueblo humilde, las enseñanzas morales son recibidas con mayor facilidad por medio de los sentidos, y no de la razón:

[...] son no solamente útiles, sino absolutamente necesarios al pueblo para instruirlo, y para darle alguna noción de las virtudes morales. Los espíritus de los que son del último orden, y de las más bajas condiciones de un Estado, tienen tan poco comercio con los bellos conocimientos, que las máximas más generales de la moral les son absolutamente inútiles. En vano se les quiere llevar a la virtud por un discurso sostenido por razones y autoridades, no pueden comprender las unas, y no quieren deferir a las otras (5-6).¹¹⁶

Para D'Aubignac, el teatro es la “escuela del pueblo”, puesto que la “razón no puede vencerlos, más que a través de medios que caigan sobre los sentidos” (6).¹¹⁷ Aquí nos enfrentamos a un problema de incongruencia: ¿A qué público aluden los teóricos? ¿Al público vulgar que necesita instrucción? ¿O bien al público culto que podrá apreciar el teatro? Basta señalar algún pasaje de Chapelain donde es patente el desprecio por el

¹¹⁴ Cita original: [Je ne veux pas dire pourtant que la gloire de profiter par la gravité des Preceptes, appartienne moins au Poëte que celle de recréer par la douceur de ses Chants. Mais puis que le Philosophe ne se mesle que d'enseigner, sans qu'il se soucie de plaire, il ne faut pas que le Poëte s'entremette si fort d'instruire, qu'il ne donne beaucoup de soins au dessein de divertir]

¹¹⁵ Cita original: [“Il ne faut pas s'imaginer pourtant, que les Spectacles ne puissent rien donner qu'une splendeur vaine & inutile. C'est une secrette instruction des choses les plus necessaires au Peuple & les plus difficiles à luy persuader.]

¹¹⁶ Cita original: [ils sont non seulement utiles, mais absolument necessaires au peuple pour l'instruire, & pour luy donner quelque teinture des vertus morales. Les esprits de ceux qui sont du dernier Ordre, & des plus basses conditions d'un Estat, ont si peu de commerce avec les belles connoissances, que les maximes les plus generales de la Morale leur sont absolument inutilles. C'est en vain qu'on les veut porter à la vertu par un discours soutenu de raisons & d'autorités, ils ne peuvent comprendre les unes, & ne veulent pas déferer aux autres]

¹¹⁷ Cita original: [La raison ne les peut vaincre, que par des moyens qui tombent sous les sens]

“público vulgar”: “y no aconsejaría jamás a mi amigo, que se hiciera Tabarin más que Roscius, para complacer a los idiotas y a esta chusma que pasa, en apariencia, por el pueblo verdadero y que no es en efecto más que su escoria y su gentuza” (Chapelain, *Lettre sur la règle des 24h*, 346).¹¹⁸

Finalmente, Boileau también menciona la utilidad moral de la poesía: “Autores, presten oído a mis instrucciones / ¿Quieren que amen sus ricas ficciones?/ Que en sabias lecciones su musa fértil/ por todas partes una a lo placentero lo sólido y lo útil./ Un lector prudente huye de un vano entretenimiento/ y quiere añadir provecho a su divertimento” (Boileau IV, 279, vv. 85-90).¹¹⁹

b) Interpretación moral de la catarsis

Habiendo establecido que para estos teóricos el teatro tiene una finalidad moral, cabe preguntar en qué consiste esta utilidad, y con qué medios se consigue. *Grosso modo*, se traduce en una interpretación moralista de la catarsis, uno de los conceptos más polémicos y problemáticos de la *Poética*.¹²⁰ En la doctrina clásica, se le define como una purgación de pasiones viciosas. Como escriben Cassin, Lichtenstein y Thamer en la entrada “catharsis” en *Dictionnaires Le Robert*, la concepción de las pasiones difiere de la antigua: “[...] en

¹¹⁸Cita original: [et ne conseilleray jamais à mon amy de se faire Tabarin plustost que Roscius, pour complaire aux Idiots et à cette Racaille qui passe, en apparence, pour le vray peuple et qui n'est en effet que sa lie et son rebut.]

¹¹⁹ Cita original: [Auteurs, prêtez l'oreille à mes instructions. / Voulez-vous faire aimer vos riches fictions? / Qu'en savantes leçons votre muse fertile / partout joigne au plaisant le solide et l'utile. / Un lecteur sage fuit un vain amusement / et veut mettre profit à son divertissement.]

¹²⁰ Cfr. Bray, 74-75: “A finales del siglo XVI, Beni contaba doce interpretaciones diferentes, agregaba una treceava. La más extendida, la de Robortello, de Vettori, de Castelvetro, de Heinsius, se apoya sobre los efectos del hábito; al cirujano no le conmueven las heridas más horribles, al veterano los peligros frente a los que un recluta emprende la huída, del mismo modo aquél que en el teatro experimente frecuentemente sentimientos de piedad y temor, llega por acostumbamiento a dominar estas pasiones, a purgarlas de su alma. Esta interpretación le parece absurda a Maggi: el temor de los castigos y la piedad por la desventura son dos pasiones eminentemente útiles y que hay que cultivar y no expulsar; la purgación consiste entonces en liberarse por medio de la cultura de estas dos pasiones útiles, de todas las otras pasiones peligrosas, como la lujuria, la cólera, el orgullo, etc.” Cita original: [À la fin du XVI e siècle, Beni comptait douze interprétations différentes, il en ajoutait une treizième (4). La plus répandue, celle de Robortello, de Vettori (5), de Castelvetro (6), de Heinsius (7), s'appuie sur les effets de l'habitude ; le chirurgien ne s'émeut pas des plaies les plus horribles, le vétéran des dangers devant lesquels un conscrit prend la fuite, de même celui qui au théâtre éprouve fréquemment des sentiments de pitié et de crainte, en arrive par l'accoutumance à maîtriser ces passions, à en purger son âme. Cette interprétation paraît absurde à Maggi: la crainte des châtiments et la pitié pour le malheur sont deux passions éminemment utiles et qu'il faut cultiver et non chasser ; la purgation consiste donc à se délivrer par la culture de ces deux passions utiles, de toutes les autres passions dangereuses, comme la luxure, la colère, l'orgueil, etc.]

una perspectiva cristiana, son las pasiones mismas, y ya no sólo su exceso, las que son consideradas como malas. Ya no se trata de purificar las pasiones, sino de purificarse de las pasiones”.¹²¹ Según la misma fuente, los franceses acentúan el aspecto moral y pedagógico ligado a la catarsis teatral.

Para la Mesnardière, los sentimientos de piedad y temor conducen a los viciosos al arrepentimiento: “la conversión de los malvados, que tiemblan hasta el fondo de su corazón viendo castigar frente a sus ojos los crímenes que han cometido, o los que se sienten capaces de cometer ; y resuelven al instante evitar desventuras tan grandes por medio de la corrección de su vida” (La Mesnardière, 27).¹²² Su condición es un ‘engaño’¹²³ cuyo efecto es el placer y la corrección moral, como veremos en el tercer capítulo.

Los medios de la utilidad moral son el castigo y recompensa según el carácter de los personajes, la descripción y exposición de las pasiones y finalmente, la pintura de un personaje principal que sea mediocrementemente bueno.¹²⁴ Procederé a explicar cada uno de estos aspectos.

D’Aubignac dice que la principal regla del teatro, “es que las virtudes siempre sean recompensadas, o por lo menos siempre alabadas, a pesar de los estragos de la fortuna, y que los vicios sean siempre castigados, o por lo menos siempre sean vistos con horror, aun

¹²¹ Cita original : [dans une perspective chrétienne, ce sont les passions elles-mêmes, et non plus seulement leur excès, qui sont considérées comme mauvaises. Il ne s’agit plus de purifier les passions mais de se purifier des passions]

¹²² Cita original: [la Conversion des meschans, qui tremblent iusqu’au fons du cœur en voyant punir à leurs yeux les crimes qu’ils ont commis, ou dont ils se sentent capables; & se résolvent dès l’instant d’éviter de si grans malheur par l’amandement de leur vie]

¹²³ Cfr. La Mesnardière, 141: “Es por eso que un filósofo dice sutilmente en la obra de Plutarco, *Que la perfecta tragedia es un fraude admirable, que honra al que engaña, y que aprovecha extremadamente al que es engañado*: A causa de que el escritor, haciendo penetrar hábilmente en el alma de los auditores la utilidad de los preceptos entre los encantos del teatro, es un ilustre engañador, cuyo fraude es complaciente; y que los que la reciben, obtienen sin pensarlo una utilidad maravillosa, y que es tanto más activa, que entra sin ser percibida hasta el fondo del entendimiento, y de ahí en la voluntad”. Cita original: [C’est pour cela qu’un Philosophe dit subtilement chez Plutarque, *Que la parfaite Tragédie est une fraude admirable, qui honnore celui qui trompe, & qui profite extrêmement à celui qui est trompé*: A cause que l’Ecrivain faisant passer adroitement dans l’ame des Auditeurs l’utilité des Preceptes parmi les charmes du Théâtre, c’est un illustre trompeur, dont la fraude est obligeante ; & que ceux qui la reçoivent, en tirent sans y penser une utilité merueilleuse, & qui est d’autant plus active, qu’elle entre sans estre aperceüe iusqu’au fonds de l’Entendement, & de là dans la Volonté.]

¹²⁴ Estos aspectos se complementan con las secciones dedicadas al carácter y pasiones, así como al modelo de héroe trágico.

cuando triunfen” (D’Aubignac, 6).¹²⁵ La Mesnardière a su vez sostiene que la utilidad moral depende del castigo de los vicios, a la vez que de la exposición del carácter mediocrementemente bueno:

y más aún al buen carácter de los héroes que no son culpables más que de alguna fragilidad que amerita ser excusada [...] los poetas deben esforzarse por introducir personajes que tengan hábitos nobles, y sentimientos ejemplares, aunque cometan algunas faltas; y él [Aristóteles] tiene razón de reprochar a los escritores dramáticos que figuraron príncipes más malos de lo que era necesario para la realización de las fábulas (141-142).¹²⁶

El precepto del héroe o heroína ‘mediocrementemente bueno’ es muy importante, es el modelo de protagonista de la tragedia en esta época. Tiene fundamento en la argumentación de Aristóteles, quien dice que los personajes no deben ser ni muy virtuosos, ni muy viciosos, para que provoquen en el espectador el sentimiento de piedad y temor. La Mesnardière también toma la máxima de que los héroes no deben ser innecesariamente malvados. En suma, el personaje principal debe tender más hacia la virtud que a la maldad. Si el tema exige que el personaje principal sea absolutamente vicioso, sus crímenes deben ser castigados. Incluso, “hay que procurar, si es posible, que las malas acciones aparezcan siempre castigadas, y las virtudes recompensadas, no sólo en la persona más considerable, sino incluso en las menores” (La Mesnardière, 21).¹²⁷

Asimismo, la pintura de las pasiones es uno de los mecanismos para la utilidad moral. Pues los hombres que tengan carácter afines a los expuestos, serán conmovidos gracias a la semejanza entre las pasiones representadas y las suyas; tendrán piedad por sus semejantes y temor por sí mismos. La Mesnardière dice lo siguiente sobre este punto:

¹²⁵Cita original: [La principale regle du Poëme Dramatique, est que les vertus y soient toujours recompensées, ou pour le moins toujours louées, mal-gré les outrages de la Fortune, & que les vices y soient toujours punis, ou pour le moins toujours en horreur, quand mesme ils y triōphent.]

¹²⁶ Cita original: [& plus encore aux bonnes Mœurs des Héros qui ne sont coupables que par quelque fragilité qui merite d’estre excusée, [...]les Poètes doiuent tascher d’introduire des Personnages qui ayent des nobles habitudes, & des sentimens éxemplaires, bien qu’ils commettent quelques fautes; & il a raison de blasmer les Ecriuains Dramatiques qui ont figuré des Princes plus mauuais qu’il n’ëtoit besoin pour l’accomplissement des Fables.]

¹²⁷ Cita original: [il faut s’il est possible, que les mauuaises actions paroissent toujours punies, & les vertus récompensées, non seulement en la Personne qui est la plus considérable, mais encore dans les moindres.]

Es así entonces que se debe formar el carácter de sus personajes, y después de estas observaciones, conducir todo su discurso con tanto juicio, aplicación y justicia, que además de este carácter general, los hábitos del alma de las personas introducidas aparezcan tan visiblemente, y estén tan bien representados en las cosas que dirán que vemos como en un cuadro los movimientos impetuosos por los cuales estarán agitadas, y que los que han experimentado las pasiones de la misma especie, sean conmovidos hasta el fondo del corazón ante al aspecto de esta pintura, que vuelve a poner frente a su alma lo que ha sentido en otra ocasión (126).¹²⁸

Para D'Aubignac, la utilidad moral se adquiere al hacer sensibles las enseñanzas abstractas de la filosofía y la moral. Así, la ruina de Príamo enseña que los favores de la fortuna no son bienes verdaderos, la desventura de Orestes ejemplifica el castigo del cielo, se exponen las consecuencias de la ambición desmedida o de la avaricia. Según D'Aubignac,

Finalmente, es ahí que un hombre presupuesto los hace capaces de penetrar en los más profundos sentimientos de la humanidad, al alcance del dedo y el ojo, en estas pinturas vivas de verdades que no podrían concebir de otra manera. Pero lo que es notorio, es que jamás salen del teatro sin que traigan junto con la idea de los personajes que se le han representado, el conocimiento de virtudes y vicios, de los cuales han visto los ejemplos. Y su memoria hace de ellos lecciones continuas, que se imprimen aún más adentro en sus espíritus, en tanto que están ligadas a objetos sensibles, y casi siempre presentes (7-8).¹²⁹

2. El poema dramático.

Las poéticas presentan análisis de la intriga, de sus elementos y de cómo deben estar dispuestos: destacan la acción, el carácter y pasiones, pero también discuten sobre las partes

¹²⁸ Cita original: [C'est donc ainsi qu'il doit former les Mœurs de ses Personnages, & après ces observations, conduire tout son Discours avec tant de iugement, d'application & de iustesse, qu'outre ces Mœurs générales, les habitudes de l'Âme des Personnes introduites paroissent si visiblement, & soient si bien représentées dans les choses qu'elles diront qu'on voye comme en un tableau les mouuemens impétueux dont elles seront agitées, & que ceux qui ont éprouué des Passions de la mesme espèce, soient touchez iusqu'au fonds du cœur à l'aspect de cette peinture, qui remette deuant leur ame ce qu'elle a senti autrefois.]

¹²⁹ Cita original: [Enfin c'est là qu'un Homme supposé les rend capables de penetrer dans les plus profonds sentimens de l'humanité, touchant au doigt & à l'œil, s'il faut ainsi dire, dans ces peintures viuantes des veritez qu'ils ne pourroient concevoir autrement. Mais ce qui est de remarquable, c'est que iamais ils ne sortent du Theatre, qu'ils ne remportent avec l'idée des personnes qu'on leur a représentées, la connoissance des vertus & des vices, dont ils ont veu les exemples. Et leur memoire leur en fait des leçons continuelles, qui s'impriment d'autant plus auant dans leurs esprits qu'elles s'attachent à des obiets sensibles, & presque toujours presens.]

que encaminan al desenlace —catástrofe, nudo y desenlace— , las historias secundarias o episodios, lo maravilloso y los elementos de sorpresa —inversión y peripecia— .

Para tratar todos estos aspectos, dividí esta parte del capítulo de la siguiente forma. Primeramente, discutiré rasgos generales de la tragicomedia, comedia y epopeya, puesto que son los grandes géneros en estas poéticas, y se les contraponen tradicionalmente a la tragedia.

Después dedico una sección específica a la tragedia, distribuida a su vez en las partes más esenciales —la intriga y el carácter— . La primera subdivisión trata los principios del argumento y sus partes: la acción trágica, el recurso a la narración o representación, la catástrofe, la economía de los incidentes, y lo maravilloso. La segunda desarrolla todo lo relativo al carácter: las tipologías, sus características, el modelo de héroe clásico, la pintura de pasiones.

Aunque desarrollan más la comedia que lo que nos queda de la *Poética* de Aristóteles,¹³⁰ estudiaremos la tragedia con mayor profundidad. En esta tradición hay una jerarquía que privilegia a la tragedia sobre los otros géneros, de modo que está codificada más estrictamente. Dados mis intereses teóricos y el objeto de estudio de este trabajo, seguiré su ejemplo y me centraré en esta especie dramática.

2.1 Géneros : tragedia, comedia, epopeya

a) Comedia y tragedia

Las especies de poema dramático son, por una parte, la tragedia y tragicomedia (género mixto), y por otra parte, la comedia. La épica es otro de los grandes géneros poéticos, aunque no es drámatico.

¹³⁰ Cabe remitir al *Tractatus Coislinianus*, un manuscrito del siglo X que trata la comedia de manera análoga a la tematización de la tragedia en *Poética*. Se asume que es o bien una versión de un original perdido de Aristóteles, o bien un texto de algún comentador. Cfr. “Tractatus Coislinianus. *Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. Web. 19 dic. 2015 <<http://www.britannica.com/topic/Tractatus-Coislinianus>>. Cfr. Cooper Lane, *An Aristotelian Theory of Comedy With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the ‘Tractatus Coislinianus’*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company. 1922. Impreso.

Chapelain ejemplifica esta clasificación en su división de argumentos según la acción representada: grave, humilde y mixto. El grave corresponde a la tragedia y a la épica, el humilde, a la comedia, y el mixto, a la tragicomedia. Chapelain dice lo siguiente:

Bajo el primero [grave] son comprendidos todos los hechos heroicos, las revoluciones de estados, las ruinas o establecimientos de familias ilustres, las empresas valerosas, y cosas similares.

Bajo el segundo [humilde] las bajezas, las simplicidades, los amoríos, las querellas y las reconciliaciones, que sobrevienen en la vida civil y pacífica, entre gente de baja condición, sin que corra el rumor en la lejanía por la vileza de las personas. El tercero [mixto] recibe las acciones mezcladas con todos estos accidentes, atribuidos a personas particulares, aunque grandes e ilustres, que no traen consigo otras consecuencias más que quejidos y lágrimas, sin guerra y sin subversión de estado, o al contrario (Chapelain, *Préface à l'Adonis*, 48-49).¹³¹

Ligada a la diferenciación por argumento, están los criterios de estilo y tipos de personajes.¹³² Al argumento trágico le corresponde un estilo grave, el heroico, grave y magnífico; al humilde, uno común y trivial; al mixto, uno mediocre. Asimismo, la tragedia versa sobre acciones ilustres de personajes mejores que el común; mientras que la comedia remite a acciones banales de personas de baja condición:

En la Tragedia, que es la más noble especie de las piezas de teatro, el poeta imita las acciones de los grandes cuyos finales han sido desventurados y que no eran ni muy buenos ni muy malos.

En la comedia, imita las acciones de personas de baja condición o, cuando mucho, de mediocre, cuyos finales han sido felices (Chapelain, *Sur la Poésie représentative*, 349).¹³³

D'Aubignac retoma la distinción por géneros según la condición de los personajes representados: la vida de los grandes en la corte es propia de la tragedia, la de los burgueses

¹³¹ Cita original : [Sous le premier sont compris tous les faits héroïques, les révolutions d'états, les ruines ou établissements de familles illustres, les courageuses entreprises, et choses semblables. Sous le second les fourbes, les simplicités, les amourettes, les querelles et les réconciliations, qui surviennent dans la vie civile et pacifique, entre gens de basse condition, sans que le bruit s'en épande au loin pour la vileté des personnes. Le troisième reçoit les actions mêlées de tous ces accidents, attribuées à des particulières personnes, grandes et illustres pourtant, qui ne tirent point d'autres conséquences après soi que des plaintes et des larmes, sans guerre et sans subversion d'état, ou au contraire.]

¹³² Otro lugar común que concierne a la comedia es la pintura de pasiones y carácter, dicha idea se desarrollará en la sección dedicada a los hábitos.

¹³³ Cita original: [Dans la Tragédie, qui est la plus noble espèce des pièces de théâtre, le poète imite les Actions des Grands dont les fins ont esté malheureuses et qui n'estoient ni trop bons ni trop neschans. Dans la Comédie, il imite les Actions des personnes de petite condition, ou, tout au plus, de médiocre, dont les fins ont esté heuruses]

ciudadinos, de la comedia, y la de los campesinos, de la sátira o pastoral (*cf. Pratique du théâtre*, p.182). Insiste en que la marca distintiva entre comedia y tragedia es la materia de los incidentes y la condición de las personas. La tragedia es un género privilegiado sobre la comedia, representa “la vida de príncipes, plena de inquietudes, de sospechas, de conflictos, de rebeliones, de guerras, de muertes, de pasiones violentas y de grandes aventuras” (182-183).¹³⁴ En ella, los personajes actúan conforme a su dignidad, por lo que es un poema grave, serio y magnífico que conviene a la grandeza de lo representado. Por su parte, la comedia¹³⁵ corresponde a la bajeza de la vida popular:

La comedia servía para describir las acciones del pueblo, y no se veía más que excesos de gente joven, que bribonerías de esclavos, la sagacidad de mujeres sin honor, que amoríos, vilezas, burlas, matrimonios y otros accidentes de la vida común. Y este poema estuvo tan encerrado en la bajeza de la vida popular, que el estilo debía ser común, las palabras tomadas de la boca de un don nadie, las pasiones cortas y sin violencia, todas las intrigas sostenidas por la agudeza y no por lo maravilloso. En fin, todas las acciones populares y para nada heroicas (D’Aubignac, 184).¹³⁶

D’Aubignac critica la comedia moderna que produce obras “indignas de ser puestas en el rango de los poemas dramáticos, sin arte, sin partes, sin razón” (187).¹³⁷ Sin dar ejemplos, establece que los escasos intentos por restablecer la comedia antigua, ya sea por traducción o imitación de viejos autores, no siempre han tenido éxito “por no haber escogido argumentos conformes a nuestras costumbres, o por no haber cambiado en los

¹³⁴ Cita original: [representoit la vie des Princes, pleine d’inquietudes, de soupçons, de troubles, de rebellions, de guerres, de meurtres, de passions violentes & de grandes aventures]

¹³⁵ Una diferencia entre la comedia francesa y la antigua consiste precisamente en el tipo de personajes y asuntos tratados. La comedia antigua era una sátira de personas y asuntos públicos, además de que contenía crítica política. El exponente de este tipo de comedia es Aristófanes, quien además utilizaba humor vulgar y escatológico, lo cual no corresponde al gusto del siglo XVII en Francia. *Cfr.* "Old Comedy". Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. Web. 28 dic. 2015 <<http://www.britannica.com/art/Old-Comedy>>. Un ejemplo de la sátira política de Aristófanes es su comedia *Lisístrata*, que versa sobre las medidas tomadas por las mujeres para instaurar la paz, la abstinencia sexual siendo uno de sus recursos. *Cfr.* “Lisístrata” en Aristófanes, *Las Nubes. Lisístrata. Dinero*. Madrid: Alianza. 2004. Impreso.

¹³⁶ Cita original: [La *Comédie* servoit à dépeindre les actions du peuple, & l’on n’y voyoit que Débauches de ieunes gens, que Friponneries d’Esclaves, que Soupplesses de femmes sans hôneur, qu’Amourettes, Fourbes, Railleries, Mariages & autres accidens de la vie commune. Et ce Poème fut tellement renfermé dans la bassesse de la vie populaire, que le stile en devoit estre commun, les paroles prises de la bouche des gens de neant, les passions courtes & sans violence, toutes les intrigues soustenuës par la finesse & non par le merveilleux; Enfin toutes les actions populaires, & nullemêt Heroïques.]

¹³⁷Cita original: [indignes d’estre mis au rang des poèmes Dramatiques, sans art, sans parties, sans raison]

antiguos lo que habían encontrado en ellos que fuera poco conveniente para nuestros sentimientos” (188).¹³⁸

Respecto a la tragicomedia, D'Aubignac explica que el término deriva de la clasificación de tragedias según el tipo de catástrofe. Por una parte, la tragedia como tal, que termina en alguna desventura sangrienta del héroe; por otra parte, la que culmina en el contento de los personajes principales —lo que se conoce como tragicomedia—. Rechaza esta separación, criticando la idea recurrente de que sólo los poemas con catástrofe sangrienta son propiamente tragedias. Pues el término sólo remite a “[...] una cosa magnífica, seria, grave y conveniente a las agitaciones y a los grandes giros que da la fortuna de los príncipes [...] en consideración de los incidentes y de las personas cuyas vidas representa, y no por la catástrofe” (183).¹³⁹

La Mesnardière refiere que la tragedia antigua también incluye la tragicomedia, una “aventura del teatro, donde las desventuras son borradas por algún buen acontecimiento” (La Mesnardière, 7).¹⁴⁰ Lo que distingue a la tragedia de la comedia, según este autor, es que la primera es una acción completa, de gran importancia, seria y magnífica (8).

Boileau es más minucioso en la distinción por géneros. No sólo discute los grandes géneros, sino diversas formas de la poesía como el idilio, égloga, elegía, oda, etc. De la tragedia dice lo siguiente:

Tiene que en cien maneras, para gustar, replegarse; que a veces se eleve, y a veces se humille;/ que en nobles sentimientos sea por todas partes fecundo;/ que sea desenvuelto, sólido, agradable, profundo;/ que con rasgos sorprendentes sin cesar nos despierte;/ que corra en sus versos de maravilla en maravilla;/ y que todo lo que dice, fácil de retener;/ de su obra en nosotros deje un largo recuerdo./ Así la tragedia actúa, avanza y se explica (Boileau, III, 176- 178, vv. 151-159).¹⁴¹

¹³⁸ Cita original: [pour n'avoir pas choisi des Sujets conformes à nos mœurs, ou pour n'avoir pas changé dans les Anciens ce qu'ils y avoient trouvé de peu convenable à nos sentimens]

¹³⁹ Cita original: [*Une chose magnifique, serieuse, graue & conuenable aux agitations & aux grands reuers de la fortune des Princes* [...] en consideration des Incidens & des personnes dont elle represète la vie, & non pas à raison de la Catastrophe]

¹⁴⁰ Cita original: [*Une Auanture de théâtre, où les malheurs sont effacez par quelque bon éuénement.*]

¹⁴¹ Cita original: [Il faut qu'en cent façons, pour plaire, il se replie; / que tantôt il s'élève, et tantôt s'humilie; / qu'en nobles sentimens il soit partout fécond; / qu'il soit aisé, solide, agréable, profond; / que de traits surprénans sans cesse il nous réveille; / qu'il coure dans ses vers de merveille en merveille; / et que tout ce qu'il dit, facile à retenir, / de son ouvrage en nous laisse un long souvenir. / Ainsi la tragédie agit, marche et s'explique.]

La comedia, al igual que la tragedia, debe respetar los preceptos del arte dramático y seguir el gobierno de la razón: “A detrimento del buen sentido absténganse de bromear: jamás de la naturaleza hay que apartarse” (III, v. 422, 198).¹⁴² De esta forma, el nudo tiene que resolverse adecuadamente, la acción no debe incluir escenas vacías o inútiles, el estilo debe ser humilde y dulce, las pasiones deben imperar en los discursos, y las escenas deben estar ligadas entre sí (III, vv. 414-423, 198). También refiere que, si bien en la comedia se imitan las acciones de personas de ‘baja condición’, no se debe recurrir a humor vulgar:

Amo sobre el teatro a un agradable autor/ que, sin difamarse ante los ojos del espectador, / guste por la razón sola, y jamás la choque. /Pero, para un falso divertimento, con grosero equívoco,/ que para divertirme no tiene más que a la fealdad, / que vaya, si quiere, sobre dos caballetes montado, / divirtiendo al Pont-Neuf con sus tonterías insulsas, / a los lacayos congregados jugar sus mascaradas (III, vv. 430-437, 198).¹⁴³

b) Epopeya y tragedia

Chapelain discute la epopeya en el *Prefacio al Adonis*, donde analiza el poema épico. Al igual que la tragedia, es un argumento grave, con la diferencia de que sólo es narrado y no representado. Este género es menos discutido por D’Aubignac y La Mesnardière, ya que no es un poema dramático y sus estudios se centran en la tragedia.¹⁴⁴ No obstante, retoman la distinción que hace Chapelain. Para D’Aubignac, en la épica sólo habla el poeta, ya que, “las personas que introduce para dar discursos no hablando más que por su boca, es él quien dice que tal gente daba tales discursos y no ellos quienes vienen a decirlos” (D’Aubignac, 63).¹⁴⁵ En el poema dramático, por el contrario, parece como “si los actores fueran en verdad aquellos que representan, y que no necesitaban de su ministerio para explicarse ni tampoco para actuar” (63).¹⁴⁶ Análogamente, La Mesnardière dice que en la

¹⁴² Cita original: [Aux dépens du bon sens gardez de plaiser: jamais de la nature il ne faut s’écarter]

¹⁴³ Cita original: [J’aime sur le théâtre un agréable auteur / qui, sans se diffamer aux yeux du spectateur, / plaît par la raison seule, et jamais ne la choque. / Mais, pour un faux plaisant, à grossière équivoque, / qui pour me divertir n’a que la saleté, / qu’il s’en aille, s’il veut, sur deux tréteaux monté, / amusant le Pont-Neuf de ses sornettes fades, / aux laquais assemblés jouer ses mascarades.]

¹⁴⁴ Para revisar un autor del siglo XVII que teoriza sobre el género épico, *cf.* René Le Bossu, *Traité du poème épique*

¹⁴⁵ Cita original: [les personnes qu’il introduit pour faire des recits ne parlans que par sa bouche; c’est luy qui dit que ces Gens-là faisoient tels discours, et non pas eux qui viennent pour les faire]

¹⁴⁶ Cita original: [si les Acteurs estoient en verité ceux qu’ils representent, et qui n’auoient pas besoin de son ministere pour s’expliquer non plus que pour agir.]

epopeya “ son representadas algunas ilustres acciones *por la sola relación*, sin el gesto de los actores, y sin la gracia del espectáculo” (La Mesnardière, 9).¹⁴⁷

Ahora bien, la representación impone límites temporales y espaciales a la tragedia; esto afecta al número y duración de los incidentes, así como al tiempo y espacio de la obra. La épica tiene más flexibilidad en estos aspectos, pues no está sujeta a la regla de unidad de tiempo y lugar, por razones formales y psicológicas. Asimismo, permite recurrir a más incidentes, y pone más énfasis en lo maravilloso.

Esta libertad de invención se refleja en Boileau: “De un aire más grande todavía la poesía épica, / en la vasta narración de una larga acción, / se sostiene por la fábula y vive de ficción” (Boileau, III, vv. 160-162, p. 178),¹⁴⁸ “Así, en este cúmulo de nobles ficciones, / el poeta se place en mil invenciones; / adorna, eleva, embellece, engrandece todas las cosas, / y encuentra bajo su mano flores siempre nacientes” (III, vv. 173-176, p. 178).¹⁴⁹

2.2 Tragedia

a) La intriga

En *Préface à l'Adone*, Chapelain expone su división de las partes de la fábula,¹⁵⁰ considerando el argumento y el estilo o manera de tratarlo. En *Sentimens*, explicita su pretensión de seguir un orden crítico tomado de Aristóteles:

[...] el orden que este maestro del arte mantuvo en su doctrina, es decir, considerar uno después del otro, a la fábula que comprende a la invención y la disposición del argumento, el carácter que contiene a los hábitos del alma y a sus diversas pasiones, los sentimientos que encierran todos los

¹⁴⁷ Cita original: [sont représentées quelques illustres Actions *par la seule relation*, sans le geste des Acteurs, & sans la grace du Spectacle.]

¹⁴⁸ Cita original: [D'un air plus grande encor la poésie épique, / dans le vaste récit d'une longue action, / se soutient par la fable et vit de fiction.]

¹⁴⁹ Cita original: [Ainsi, dans cet amas de nobles fictions, / le poète s'égaye en mille inventions; / orne, élève, embellit, agrandit toutes choses, / et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.]

¹⁵⁰ Los teóricos se refieren con distintos términos a la misma parte del poema. Chapelain la llama ‘argumento’ (sujet, dessein), D'Aubignac, historia (histoire) o argumento (sujet), La Mesnardière, fábula (fable), Boileau, argumento (sujet). Todos estos términos remiten al *mythos* aristotélico, a la disposición de la acción.

pensamientos necesarios para la expresión del argumento, y la dicción que no es otra cosa que el lenguaje poético (*Sentimens* 11).¹⁵¹

Georges Collas observa en la nota 182-187 sobre estas líneas, que este plan es el mismo que sigue Chapelain en *Préface de l'Adone*. También refiere que dicho plan corresponde a la enumeración que hace Aristóteles de las 6 partes de la tragedia (*Poética* VI, 1450 a, 8-10): fábula, carácter, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya. Chapelain omite a las dos últimas partes en su método crítico.

Ahora bien, el argumento es la constitución de la fábula, la cual a su vez distingue en sus partes propias, la invención y disposición, y las impropias, que son los hábitos y pasiones. Las dos primeras son las columnas principales que sostienen el edificio (*cfr. Préface de la Pucelle*, LXXXIV). En esta clasificación es manifiesto que la acción es el elemento más importante, ya que tanto la invención como la disposición conciernen al suceso; los hábitos y pasiones vienen en segundo lugar, aunque también constituyen la fábula, como se verá en la sección dedicada al carácter.

La importancia del argumento es capital para Chapelain, al igual que Aristóteles, al grado que lo posiciona como alma de la pieza y rey de la poesía, en tanto que abarca todas las partes del poema. El arte del poeta se juega en él, y quien quiera juzgar adecuadamente una obra, debe saber cuáles son las condiciones propias del argumento (*cfr. Préface de la Pucelle*, LXXXVI-LXXXVII). Entre éstas se encuentran las siguientes: la justeza de la imitación, la verosimilitud y la maravilla, la relación ordenada de las partes con el todo, que el nudo y desenlace sean necesarios, que la peripecia sea regular, que las agniciones aumenten lo sorprendente, que los tiempos teatrales respeten los preceptos, que los episodios colaboren con la aventura principal, que los acontecimientos se sigan y tiendan hacia su fin, que el carácter y pasiones, descripciones y arengas no tengan quimeras superfluas (*cfr. LXXXIV-LXXXVI*).

Más específicamente, la invención concierne a la variedad y lo maravilloso en el nudo y desenlace de la acción. En suma, remite a las partes ligadas a los efectos de sorpresa

¹⁵¹ Cita original : [l'ordre que ce maistre de l'Art a tenu dans sa doctrine, c'est à dire considerer l'un apres l'autre la Fable qui comprend l'Invention et la Disposition du Sujet, les Moeurs qui embrassent les habitudes de l'Ame et ses diverses Passions, les Sentimens qui enferment toutes les pensées nécessaires à l'expression du Sujet, et la Diction qui n'est autre chose que le langage poétique.]

y maravilla, es decir, a los incidentes, inversiones y catástrofe. Revisaré estos elementos en sus secciones respectivas.

La disposición consiste en el desenvolvimiento de la acción: “exponer el comienzo de la aventura, su embrollamiento y su desarrollo” (Chapelain, *Sur la Poésie Représentative*, 350).¹⁵² Chapelain describe el estado o situación de los sucesos teatrales en cada acto: en el primero, se presentan los fundamentos de la historia; en el segundo, las dificultades comienzan a nacer; en el tercero, el conflicto se agudiza; en el cuarto, hay desesperación; en el quinto, el nudo se resuelve por vías inesperadas y produce lo maravilloso (348). Para la disposición del argumento, recomienda que la historia se trate *in medias res*, y no *ab ovo* —que tienda hacia el desenlace—, a la vez que debe haber una peripecia o inversión —el efecto de sorpresa— (*Préface à l’Adonis*, 45).

Para La Mesnardière, la fábula es “la composición del argumento” (La Mesnardière, 14),¹⁵³ el alma y principio de la tragedia. La clasifica en simple y compuesta, siguiendo a Aristóteles. La compuesta consta de cambio de fortuna y peripecia: “sus infortunios son conducidos de tal manera, que *por ciertos accidentes que componen su belleza, y de los cuales no se sospecha*, se ve de golpe al héroe abrumado por miserias, y caer, por así decirlo, de la cima a los abismos” (54).¹⁵⁴ En la simple el protagonista se torna infeliz paulatinamente, sin esta caída. Para La Mesnardière, la compuesta tiende más a la perfección que la simple.

D’Aubignac no se detiene en la clasificación aristotélica de argumentos simples o compuestos; divide la historia según la intriga, las pasiones, o las que son mixtas. Ciertamente, el poema no puede prescindir de espectáculo, intriga y pasiones, no obstante, se debe evitar el exceso en su constitución, puesto que tanto la ejecución como el placer teatral se ven amenazados.

Las historias de intrigas son aquellas en las que en cada acto, e incluso escena, “sucede alguna cosa nueva que cambia la faz de los hechos del teatro; cuando casi todos los actores tienen diversos propósitos y que todos los medios que inventan para lograrlos, se

¹⁵² Cita original: [exposer le commencement de l’Aventure, son embrouillement et son desueveloppement.]

¹⁵³ Cita original: [La Fable est à bien parler, la Composition du Sujet, où la constitution des choses]

¹⁵⁴ Cita original: [ses Infortunies sont conduites de telle sorte, que *par certains Accidens qui composent sa beauté, & dont on ne se doute point*, on voit tout d’un coup le Héros estre accablé de misères, & tomber, s’il faut ainsi dire, du faiste dans les abysmes.]

obstaculizan, se chocan, y producen accidentes imprevistos” (D’Aubignac, 85).¹⁵⁵ La gracia de este tipo de fábulas consisten en la sorpresa y la novedad, por lo que una vez conocidas pierden su encanto.

Las de pasiones, se caracterizan por “grandes sentimientos [...] movimientos nobles, violentos y extraordinarios” (85-86).¹⁵⁶ No desagradan tan pronto, puesto que el espectador no guarda largo tiempo las impresiones recibidas, e incluso sucede que al volver a ver estas obras gusten más. Pues una vez conocida la acción, la atención se concentra más en las pasiones, de modo que se reciben más fácilmente las impresiones de dolor y temor.

Las mixtas mezclan los incidentes con las pasiones “cuando por acontecimientos inopinados, pero ilustres, los actores estallan en pasiones diferentes” (86).¹⁵⁷ Según D’Aubignac, son superiores a las otras: “[...] puesto que los incidentes renuevan sus encantos por las pasiones que los sostienen, y que las pasiones parecen renacer por los incidentes inopinados en su naturaleza, aunque sean conocidos, de manera que son casi siempre maravillosos, y que se requiere un largo tiempo para hacerles perder todas sus gracias” (87).¹⁵⁸

(1) *La acción*

El factor más importante de la fábula es la acción. Las posturas aquí tratadas convergen en que tanto el suceso como los actuantes deben ser notables, a la vez que debe haber unidad de acción. Así, Chapelain caracteriza la acción ilustre como “un acontecimiento notable sea de buena, sea de mala fortuna, que le haya pasado o a personas ilustres en sí mismas, o que son hechas tales por la cualidad de éste” (*Préface à l’Adonis*, 32).¹⁵⁹ Cuando dicha acción se representa es tragedia, y cuando se narra es epopeya.

¹⁵⁵Cita original: [il arriue quelque chose de nouveau qui change la face des affaires du Theatre; quand presque tous les Acteurs ont diuers desseins, et que tous les moiens qu’ils inuentent pour les faire reüssir, s’embarassent, se choquêt, et produisent des accidens impréueus]

¹⁵⁶Cita original: [de grands sentimens [...]des mouuemens nobles, violents et extraordinaires]

¹⁵⁷Cita original: [lors que par des euenemens inopinez, mais illustres, les Acteurs éclatent en des passions différentes]

¹⁵⁸Cita original: [car les incidens renouellent leurs agréments par les passions qui les soustiennent, et les passions semblent renaistre par les incidens inopinez de leur nature, bien qu’ils soient connus, de sorte qu’ils sont presque tousjours merueilleux, et qu’il faut un long temps pour leur faire perdre toutes leurs graces.]

¹⁵⁹Cita original: [un événement notable soit de bonne soit de mauvaise fortune, arrivé ou à personnes illustres d’elles-mêmes, ou qui sont faites telles par la qualité d’icelui]

Además , defiende la unidad y rechaza la multiplicidad de acciones en el poema dramático: “no debe contener más que una y que incluso tiene que ser de extensión muy mediocre, que, de otra suerte, obstaculizaría la escena y forzaría extremadamente la memoria” (*Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 342).¹⁶⁰ Es por eso que, según él, el teatro antiguo utilizó distintos recursos como la narración, los mensajeros, a la vez que se concentró en la catástrofe.

Para D’Aubignac, el teatro es la imagen de una acción, una “pintura actuante y hablante” (D’Aubignac, 103),¹⁶¹ “imagen sensible y móvil de toda la vida humana” (182).¹⁶² Puesto que, según este autor, es imposible hacer una única imagen bien realizada a partir de dos originales diferentes, también lo es que dos acciones principales se representen adecuadamente en el teatro. Ante esto, defiende que haya una sola acción principal: “ pero de todas las acciones que compondrán esta historia, el pintor eligirá la más importante, la más conveniente a la excelencia de su arte, y que contendrá de alguna manera todas las demás, a fin de que de una sola mirada se pueda tener suficiente conocimiento de todo lo que habrá querido describir” (102).¹⁶³ Cabe añadir que ésta puede, a su vez, tener varias subordinadas;¹⁶⁴ ya que “no hay acción humana toda simple y que no esté sostenida por varias otras que la preceden, que la acompañan, que la siguen, y que todas juntas la componen y le dan ser” (107).¹⁶⁵

Además de la unidad, sostiene que la acción debe ser simple, en tanto que el poeta tendrá más maestría sobre sus elementos. El artista talentoso tendrá éxito con un argumento pequeño, por el contrario, al adaptar al teatro una historia muy extensa o la vida de un

¹⁶⁰Cita original: [il n’en doit contenir qu’une et qu’il ne la faut encore que de *bien médiocre longueur*; que, d’autre sorte, elle embarasseroit la scène et trauilleroit extremement la mémoire.]

¹⁶¹ Cita original: [une peinture agissante et parlante]

¹⁶²Cita original: [l’Image sensible & mouvante de toute la vie humaine]

¹⁶³ Cita original: [mais de toutes les actions qui composeroient cette histoire, le Peintre choisiroit la plus importante, la plus convenable à l’excellence de son art, et qui contiendrait en quelque façon toutes les autres, afin que d’un seul regard on pût auoir une suffisante connoissance de tout ce qu’il auroit voulu dépeindre.]

¹⁶⁴ *Cfr.* La Mesnardière, 49: “aunque todo el poema sólo contiene una acción, hay que comprender, no obstante, que esta acción está formada del ensamblaje continuo de varios incidentes diversos: del mismo modo que Fontainebleau, esta rica masa de piedras no es más que un palacio magnífico, aun cuando haya en esta totalidad una infinidad de partes que componen este gran número de excelsos apartamentos”. Cita original: [car encore que tout le Poëme ne contiène qu’une Action, il faut néantmoins comprendre que cette Action est formée de l’assemblage continu de plusieurs Incidens diuers: De mesme que Fontainebleau, cette riche masse de pierres, n’est qu’un Palais magnifique, bien qu’il y ait dans ce Tout une infinité de parties dont est composé ce grand nombre de superbes appartemens.]

¹⁶⁵Cita original: [il n’y a point d’action humaine toute simple et qui ne soit soûtenuë de plusieurs autres qui la précédent, qui l’accompagnent, qui la suiuent, et qui toutes ensemble la composent et luy donnent l’estre; de sorte que le Peintre]

héroe, cae en errores indeseables. Ya sea porque al representar demasiados acontecimientos, se requiere un número muy grande de actores, se excede la extensión teatral, y se crea confusión, a la vez que se choca la verosimilitud, decoro e imaginación del espectador. Ya sea que al respetar los límites del arte, se precipitan los incidentes sin gracia y sin efecto patético. Al emprender la representación de múltiples acontecimientos ilustres, no se desarrollan adecuadamente las pasiones, ni se permite que una sola de las acciones brille como es debido (103-104).

Al igual que Chapelain, declara que la acción trágica debe ser notable, “un punto de historia brillante por la felicidad o desventura de algún ilustre personaje”(104).¹⁶⁶ Se debe comprender el resto de la historia, esto es, “por la representación de una sola parte hacer repasar todo hábilmente delante de los ojos de los espectadores” (104).¹⁶⁷ Así, recomienda una especie de saturación de la acción, sin que ésta caiga en los vicios de multiplicarse desordenadamente, a la vez que sin suprimir las bellezas necesarias para la obra. Un ejemplo de esto es el caso de Ifigenia: no se debe representar toda su vida, sino un estadio particular, como su sacrificio frente a los griegos, o el de Orestes.

Otro aspecto para D'Aubignac es la continuidad de la acción: “[...] los principales personajes tienen que ser siempre actuantes, y el teatro tiene que llevar continuamente y sin interrupción la imagen de ciertos propósitos, expectativas, pasiones, problemas, inquietudes y otras agitaciones similares” (111).¹⁶⁸ Fundamenta este precepto en el espectador y en la unidad de acción. Por una parte, liga la unidad a su continuidad, puesto que “las acciones morales, tal como es la del teatro, son divididas y multiplicadas a partir de que son interrumpidas” (113).¹⁶⁹ Por otra parte, la cesación en la acción lleva al espectador a la creencia de que la obra ha terminado —defrauda su expectativa de que mientras dure la pieza, la acción no cesa—. De este modo, la acción debe ser ininterrumpida y deben evitarse los tiempos perdidos.

¹⁶⁶ Cita original: [un point d'histoire éclatant par le bonheur ou le malheur de quelque illustre Personnage]

¹⁶⁷ Cita original: [par la représentation d'une seule partie faire tout repasser adroitement devant les yeux des Spectateurs]

¹⁶⁸ Cita original: [les principaux Personnages soient toujours agissans, et que le Theatre porte continuellement et sans interruption l'image de quelques desseins, attentes, passions, troubles, inquietudes et autres pareilles agitations]

¹⁶⁹ Cita original: [les actions morales, telle qu'est celle du Theatre, sont divisées & multipliées dès-lors qu'elles sont interrompues]

La Mesnardière hace eco a los autores previos, al puntualizar que la acción trágica, siendo imitación de un hombre ilustre, debe ser a su vez importante y notoria. Asimismo, da otras condiciones para la elección del suceso. Primeramente, “se debe procurar que los temas de las tragedias sean acciones de reyes, de grandes príncipes, de princesas y de gobernantes de imperios” (La Mesnardière 17).¹⁷⁰ Justifica esto en que las pasiones de las personas poderosas producen grandes efectos, a la vez que sus infortunios impactan más la imaginación que los de las ‘personas vulgares’. En segundo lugar, la acción debe extraerse de la historia y ser conocida de muchos. Esto para que el espectador comprenda el fondo con mayor facilidad, y no esté impedido para evaluar el orden, la disposición y la conducta (17). También censura la elección de acciones muy sangrientas: “Es una falta notable, y que choca las reglas tanto como fuerza los ojos, escoger un argumento que ensangrienta demasiado la escena” (33).¹⁷¹

Respecto a la disposición del suceso, recomienda cerrar la tragedia con la acción más conmovedora: “Si se quiere dejar en los corazones el aguijón de sentimientos, y la picadura de las pasiones, se debe cerrar la tragedia con la acción más conmovedora” (47-48).¹⁷² Aunado a esto, sostiene que es mejor que la historia esté más comprimida (48), lo cual se relaciona con la simplicidad en la acción, así como con su ‘saturación’ e intensidad.

(2) Narración y representación

Se parte de que no toda acción es apta para ser representada en el teatro. Primeramente, consta de elementos que, si bien son necesarios para la comprensión de la historia, no son tan importantes como para ser representados, y que extenderían demasiado la duración de la obra. La principal función de la narración es explicar estos aspectos, evitando la saturación de eventos en la escena. Chapelain argumenta que la multiplicidad de sucesos complica la situación teatral, y confunde a la memoria, por lo que se opta por otros recursos dramáticos: “Es lo que ha obligado a todos los antiguos a utilizar la narración en el teatro, y

¹⁷⁰Cita original: [on doit tascher que les Sujets des Tragédies soient des Actions de Rois, de grans Princes, de Princesses, & de Gouverneurs d’Empires]

¹⁷¹ Cita original: [C’est une faute notable, & qui choque autant les Régles qu’elle trauaille les yeux, que de choisir un Sujet qui ensanglante trop la Scène.]

¹⁷² Cita original: [Si on veut laisser dans les cœurs l’aiguillon des sentimens, & la piqueure des Passions, on doibt clorre la Tragedie par l’action la plus touchante]

que les ha hecho introducir también a los mensajeros, para hacer oír las cosas que tenían que suceder en otra parte, y descargar el teatro de más cosas” (*Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, 342).¹⁷³

Ahora bien, no todo mecanismo explicativo es adecuado para el teatro. Critica el vicio de que los actores reciten soliloquios en los que explican las cosas necesarias para la comprensión de la fábula. Sólo admite la narración, o soliloquios que emulen el diálogo interno y arrebatos pasionales de los personajes, como refiere la siguiente cita:

[...] introduciría siempre alguien en estas necesidades de discursos que tuviera interés de hacer que se los dijeran; o si introdujera a un solo hombre diciéndolos sería entremezclando por piezas la relación con la pasión como para sólo expresarla mejor; puesto que, si no es en narración pura, el soliloquio se admite en la escena como el discurso interior que acontece todos los días a todos los hombres que no son absolutamente estúpidos (*Préface à l'Adonis*, 346).¹⁷⁴

D'Aubignac es más estricto y exhaustivo en la regulación de las narraciones en el poema dramático. Según él, sus fines consisten en “esclarecerlo y difundir por todas partes los conocimientos necesarios, con el fin de disfrutar los movimientos y las intrigas” (D'Aubignac, 380).¹⁷⁵ Agrega que tienen un rol ornamental y constituyen una parte de las bellezas teatrales.

Su uso concierne principalmente a las cosas que sucedieron antes de la apertura del teatro, o a las que acontecen fuera del lugar de la escena, durante el desenvolvimiento de la acción (378). Los eventos que preceden a la representación, pueden ser narrados en el comienzo para fundar la acción, preparar los incidentes, así como para facilitar la comprensión de la obra. Si se narran al final, contribuyen a la catástrofe y desenlace. Ciertamente, la narración puede utilizarse en otras partes del poema, pero hay que evitar

¹⁷³ Cita original: [C'est ce qui a obligé tous les Anciens à se servir de la narration sur le Théâtre, et qu'il leur a fait introduire aussi les Messagers, pour faire entendre les choses qu'il falloit qui se passassent ailleurs, et descharger le Théâtre d'autant.]

¹⁷⁴ Cita original: [j'introduirois tousjours quelqu'un en ces nécessités de récits qui auroit iintérest de se les faire faire; ou si j'introduisois un homme seul les faisant ce seroit entremeslant par pièces le rapport dans la passion comme pour la mieux exprimer seulement; car, si ce n'est en narration pure, le soliloque s'admet sur la Scène comme pour le discours intérieur qui arrive tous les jours à tous les hommes qui ne sont pas absolument stupides]

¹⁷⁵ Cita original: [l'éclairer et répandre par tout les connoissances necessaires, afin d'en bien goûter les mouvemens et les intrigues]

tanto la prevención de la catástrofe, como la incomprensión u oscuridad de la acción. Los sucesos que son simultáneos a lo representado se narran a medida que suceden.

Prescribe que el acto de narrar debe estar justificado, de modo que haya una razón que lleve al personaje a explicar los sucesos: “[...] no hay que contentarse con hacer decir lo que debe ser conocido; tiene que ser con maestría, y encontrar en la boca del actor un pretexto que sirva tan razonablemente para explicarlo, que la persona que representa haya podido decirlo verosímilmente” (69).¹⁷⁶ Aunado a esto, debe evitarse que al ser muy extensa o complicada, se dificulte su retención en la memoria —ya sea que haya una larga genealogía, muchos nombres, o acciones embrolladas—. Otro defecto es que el discurso sea aburrido, al no ser agradable o necesario, o que la expresión no sea adecuada.

Asimismo, se evita representar lo que ‘choca’ al espectador, lo que contraviene al decoro, como explicaré en la sección dedicada al espectador. En efecto, la narración en el teatro es un recurso utilizado cuando se trata de acciones que no deben ser representadas, al ser demasiado sangrientas, horrorosas o malvadas. D’Aubignac dice al respecto: “[...] no hay que imaginar que todas las bellas historias puedan aparecer venturosamente sobre la escena, porque a menudo toda su belleza depende de alguna circunstancia que el teatro no puede sufrir”(78).¹⁷⁷ Da como ejemplo la obra *La Theodore*, de Corneille:

[...] porque todo el teatro gira en torno a la prostitución de Theodore, el argumento no pudo gustar. No es que las cosas no sean explicadas mediante modos de hablar muy modestos, y discursos muy delicados; pero hay que tener tantas veces en la imaginación esta desagradable aventura, y sobre todo en los discursos del cuarto acto, que finalmente las ideas no pueden estar ahí sin disgusto (79-80).¹⁷⁸

Otro precepto que regula lo que aparece en escena y lo que meramente se relata, consiste en que lo representado conmueve más que lo narrado.¹⁷⁹ De modo que todo lo

¹⁷⁶ Cita original: [il ne se faut pas seulement contenter de faire dire ce qui doit estre connu; il faut que ce soit avec adresse, et trouuer en la bouche de l’Acteur un pretexte qui serue si raisonnablement à l’expliquer, que la personne qu’il represente, ait pû vray-semblablement le dire.]

¹⁷⁷ Cita original: [il ne faut pas s’imaginer que toutes les belles Histoires puissent heureusement paroistre sur la Scène, parce que souuent toute leur beauté depend de quelque circonstance que le Theatre ne peut souffrir.]

¹⁷⁸ Cita original: [parce que tout le Theatre tourne sur la prostitution de Theorore, le Suiet n’en a pû plaire. Ce n’est pas que les choses ne soient expliquées par des manieres de parler fort modestes, et des adresses fort delicates; mais il faut auoir tant de fois dans l’imagination cette fâcheuse auanture, et sur tout dans les recits du quatrième Acte, qu’enfin les idées n’y peuuent estre sans degoust.]

¹⁷⁹ Cfr. Horacio, *Arte Poética*, 394, vv. 179-188: “La acción se representa en la escena o bien se cuenta una vez sucedida. Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos y que el espectador se cuenta a sí mismo. Sin embargo, no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la

encaminado a producir la piedad y terror, así como a fomentar la intensidad emocional, debe ser presentado frente al espectador. Ahora bien, este precepto se complementa con el anterior; lo representado debe conmover e impactar, mas no horrorizar al espectador ni chocar al decoro.

En Boileau también se ilustran reglas anteriores, tales como que la narración debe ser breve, o que no todo puede ser representado: “Sea vivo y presuroso en sus narraciones,/ sea rico y pomposo en sus descripciones./ Es ahí donde de los versos hay que desvelar la elegancia; /no presente jamás alguna baja circunstancia”(Boileau, III, vv. 257-260, 186).¹⁸⁰

(3) *Episodios*

En la división de Chapelain, la invención de la fábula concierne a la diversidad y lo maravilloso, según la naturaleza del argumento o del accidente, como fue mencionado en la sección dedicada a la intriga. La diversidad es la parte vinculada a los episodios. La que deriva del argumento es propia de una fábula necesaria, por ejemplo, el conflicto que caracteriza al poema épico. Mientras que la diversidad accidental es propia de la fábula rica en adornos. Remite a las cosas que pueden convenirle sin ser esenciales, esto es, todo lo que no contribuye al acontecimiento principal, sin tampoco ser inconveniente.

D’Aubignac y La Mesnardière desarrollan más el tema de los episodios en la tragedia. Este punto se resume en las siguientes recomendaciones: que los episodios sean breves, subordinados a la acción principal, ligados a la trama por cierta necesidad, y que embellezcan la obra.

D’Aubignac refiere que los modernos entienden por episodio una historia ‘de dos hilos’, es decir, una historia paralela y subordinada. Acepta el uso moderno del término, mas prescribe dos condiciones. Primeramente, deben estar tan incorporados al argumento principal, que no se les pueda separar sin destruir toda la obra” (D’Aubignac, 119-120).¹⁸¹ De no cumplir con este criterio, el episodio sería inútil, retrasaría el desarrollo de la acción,

elocuencia de uno que haya estado presente: que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrílego Atreo, ni se convierta en pájaro Procne ni admo en serpiente. Qualquer cosa que así me muestres, incrédulo yo la rechazo.”

¹⁸⁰Cita original: [Soyez vif et pressé dans vos narrations; / soyez riche et pompeux dans vos descriptions. / C’est là qu’il faut des vers étaler l’élégance; / n’y présentez jamais de basse circonstance.]

¹⁸¹ Cita original: [doivent estre tellement incorporés au principal Sujet, qu’on ne les puisse séparer sans détruire tout l’Ouvrage]

y rompería la unión de los acontecimientos principales. Para que sea necesario, la aventura del protagonista tiene que estar tan fuertemente ligada a la del personaje implicado en el episodio, que de la última resulte algún bien o mal para el asunto principal.

En segundo lugar, debe estar subordinado a la acción principal: “Que la segunda historia no debe ser igual en su argumento como tampoco en su necesidad, a la que sirve de fundamento a todo el poema, sino serle subordinada” (121).¹⁸² Esta dependencia se ilustra en que la acción principal origina las pasiones y catástrofe del episodio.

También enfatiza que los incidentes deben ser preparados, y no prevenidos. Un acontecimiento prevenido es en el que “[...] por los discursos que fueron hechos, por las personas de las que se habla, o por alguna otra circunstancia que se descubre al comienzo de un poema, se prevén fácilmente las aventuras que siguen, sea que constituyan la catástrofe y el desenlace, o que sirvan en las otras intrigas de la escena.” (164).¹⁸³

Para un lector contemporáneo, lo estricto de las reglas podría conllevar una mecanicidad y uniformidad de fórmulas en las obras y, por ende, la prevención de las intrigas por parte del espectador. No obstante, D’Aubignac deja claro que se requiere el efecto de sorpresa. Es reprehensible que el espectador pueda deducir los incidentes importantes a partir de la trama. La prevención de acontecimientos es viciosa, puesto que el espectador espera que la intriga contradiga sus prejuicios; en suma, se arruina el efecto de sorpresa (164). También señala que las reglas no son incompatibles con los incidentes, sino que los ajustan dentro de la verosimilitud y circunstancias adecuadas; los regulan de modo que plazcan al espectador (31).

Por el contrario, D’Aubignac compara la preparación con un grano que contiene en sí la fuerza y la virtud que producirá a su tiempo flores y frutos y que, no obstante, no notamos su relación con la belleza de las últimas (165). Esta imagen remite tanto a la organicidad de la intriga, a una acción en desarrollo ‘natural’, como a la apariencia de inconexión entre la causa y su efecto. Así, preparar los incidentes quiere decir encadenarlos con el argumento, entretejerlos verosímilmente sin revelar al espectador el

¹⁸²Cita original: [Que la seconde histoire ne doit pas estre égale en son sujet non plus qu’en sa nécessité, à celle qui sert de fondement à tout le Poëme; mais bien luy estre subordonnée]

¹⁸³Cita original: [par les discours qui se sont faits, par les personnes dont ont parle, ou par quelque autre circonstance qui se découvre dans le commencement d’un Poëme, on prévoit aisément les aventures qui suivent, soit qu’elles en fassent la Catastrophe et le Dénoëment, ou qu’elles servent dans les autres Intrigues de la Scène.]

desenvolvimiento de la intriga. La clave está en que la conexión se disimula. Ciertas circunstancias producen otras verosímelmente sin que haya prevención, puesto que no hay necesidad estricta en su nexos. En suma, D'Aubignac sostiene lo siguiente:

De manera que la preparación de un incidente no es decir o hacer cosas que puedan descubrirlo, sino que puedan razonablemente dar lugar al mismo; y todo el arte del poeta consiste en encontrar apariencias tan bien justificadas para establecer estos preparativos, que el espectador esté persuadido que aquello no está echado en el cuerpo de la pieza bajo otro propósito que el que le parece (164-165).¹⁸⁴

Otro defecto indeseable es el acontecimiento precipitado que no se liga al argumento, puesto que no se dice nada que lo origine. Por ejemplo, que el desenlace se resuelva por elementos inconexos con los precedentes, tales como la acción de un hombre del que no se ha hablado previamente, o como un suceso importante que no tiene relación con lo demás. Fundamenta este rechazo en el público:

[...] ya que a pesar de que el espectador quiera ser sorprendido, quiere serlo, no obstante, con verosimilitud; y a pesar de que el acontecimiento no sea menos verosímil en sí mismo, tanto si no se hubiera dicho nada de él, como si se hubiera hablado, el espectador quiere, no obstante, que se hayan echado previamente los fundamentos, porque no debe suponer más que lo que sigue naturalmente a las cosas que el poeta hace que le parezcan (172-173).¹⁸⁵

La Mesnardière observa que la acción teatral “está formada por el ensamblaje continuo de varios incidentes diversos” (La Mesnardière 49).¹⁸⁶ Al igual que D'Aubignac, condiciona su uso en el teatro. Primeramente, se opone a los sucesos separables, ya que el

¹⁸⁴Cita original: [De sorte que la Préparation d'un Incident n'est pas de dire ou de faire des choses qui le puissent découvrir, mais bien qui puissent raisonnablement y donner lieu, sans pourtant le découvrir; et tout l'art du Poëte consiste à trouver des apparences si bien pretextées pour établir ces preparations, que le Spectateur soit persuadé que cela n'est point ietté dans le corps de la Pièce à autre dessein que ce qui luy en paroist]

¹⁸⁵Cita original: [car bien que le Spectateur vueille estre surpris, il veut neantmoins l'estre avec vray-semblance; et bien que l'évenement ne soit pas moins vray-semblable en soy, encore qu'il n'en fust rien dit, que si l'on en avoit parlé, le Spectateur veut neantmoins qu'on en ait auparavant ietté les fondemens, parce qu'il ne doit rien supposer que ce qui suit naturellement les choses que le Poëte luy fait paroistre.]

¹⁸⁶Cita original: [est formée de l'assemblage continu de plusieurs Incidens diuers]

argumento debe construirse “con tanta conexión entre sus incidentes diversos, que no se pueda retirar ninguno sin destruir toda la obra” (49).¹⁸⁷

Asimismo, el poeta debe cuidar la extensión de los incidentes, suprimir los que amplifican las materias —ya que la acción se limita a un día—, y aproximar entre sí los episodios de la historia. Deben estar ligados con la acción, y rechaza los que son “inconexos, o demasiado largos, o inútiles” (49).¹⁸⁸ También se opone a la inclusión de alguna historia “que no contenga una acción importante para toda la obra, que no componga una belleza cuyo esplendor sea considerable, y que no esté dentro de los límites de una verosimilitud absoluta y que satisfaga al espíritu más difícil de convencer sobre la realidad de las cosas”(51).¹⁸⁹ En suma, para La Mesnardière, hay que tomar en cuenta la extensión del incidente, su relevancia para la acción principal, su belleza y verosimilitud.

Boileau ejemplifica el gusto por la simplicidad en la acción y en la economía de los incidentes. Aconseja huir de la abundancia estéril y del detalle inútil (I, vv. 59-3, p. 46), ser simple con arte (I, vv. 101-102, p. 50), que el comienzo sea simple y no afectado (III, v. 269, p. 186). Finalmente, prescribe la simpleza de la acción: “No ofrezcan un tema de incidentes demasiado cargado/. La sola ira de Aquiles, con arte manejada, / llena abundantemente una Iliada entera: / a menudo demasiada abundancia empobrece la materia” (III, vv. 253-256, 186).¹⁹⁰

(4) *Catástrofe*

La catástrofe es una de las partes cruciales del poema, estando asociada al desenlace y clímax de la fábula, así como a la peripecia y agnición. Hay varios puntos importantes que la conciernen. Por una parte, se recomienda que la trama corra hacia el desenlace, el cual se realiza plenamente en la catástrofe. Asimismo, no sólo se requiere la simplicidad en la acción, sino su ‘saturación’, que condense la historia en su punto más álgido. Finalmente, está el efecto de sorpresa ocasionado por la inversión de los sucesos del teatro.

¹⁸⁷Cita original: [avec tant de liaison de ses Incidens diuers, qu'on n'en puisse tirer aucun sans détruire tout l'Ouurage.]

¹⁸⁸ Cita original: [détachez, ou trop longs, ou inutiles]

¹⁸⁹Cita original: [qui ne contienne une Action importante à tout l'Ouurage, qui ne fasse une beauté dont l'éclat soit considerable, & qui ne soit dans les bornes d'une Vrai-semblance absoluë & qui satisfasse l'esprit le plus difficile à conuaincre sur la réalité des choses.]

¹⁹⁰Cita original: [N'offrez point un sujet d'incidentes trop chargé. / Le seul courroux d'Achille, avec art ménagé, / remplit abondamment une Iliade entière: / souvent trop d'abondance appauvrit la matière.]

Para Chapelain, el nudo, catástrofe, y el desenlace están vinculados con el término de la obra. Por una parte, posiciona a la catástrofe como “la sola pieza de todo el poema que da el golpe al espíritu y que lo pone en el punto en que lo queremos, que todas las acciones precedentes son ineficaces en sí mismas, y que todo su fruto debe encontrarse en la ordenación que tienen hacia su fin” (*Lettre sur la règle des 24 heures*, 342).¹⁹¹ Por otra parte, define el nudo como “un accidente inopinado que detiene el curso de la acción representada” (*Les Sentimens de l’Académie Française sur la Tragi-comédie du Cid*, 13),¹⁹² mientras que el desenlace es “otro accidente imprevisto que facilita su realización” (13).¹⁹³ Así, el nudo retrasa el fin, la catástrofe y desenlace lo precipitan.

D’Aubignac no define la catástrofe como conmoción de ciertos grandes asuntos o desastre sangriento, sino como “una inversión de las primeras disposiciones del teatro, la última peripecia, y un vuelco de acontecimientos que cambian todas las apariencias de las intrigas, al contrario de lo que se debía esperar”(174).¹⁹⁴ La describe como el término de la obra teatral, de tal modo que hay que disponer todas sus partes para que lleguen a ella. También, como el centro al que tiende cada uno de sus elementos. Finalmente, al ser el evento más considerable, requiere los preparativos más cuidadosos; pues, siendo la última expectativa del espectador, se debe ordenar las cosas de manera que no haya duda sobre cómo se llegó a ese estado.

En este punto, retoma la distinción entre la preparación y prevención de la acción. La primera consiste en desarrollarla adecuada y ordenadamente —respetar la verosimilitud y desenvolvimiento racional—. La segunda, en el error de composición que permite que el espectador prevenga los sucesos de la trama antes de tiempo. Así, la catástrofe tiene que ser preparada —tiene que ser producida causalmente por los sucesos precedentes—, y no prevenida.

Respecto a los efectos de sorpresa e intensidad emocional ligados a la catástrofe, D’Aubignac dice lo siguiente. Si no es conocida, el poeta debe procurar el efecto de sorpresa, prepararlo y no prevenirlo. La importancia del efecto sorpresivo de la catástrofe

¹⁹¹Cita original: [la seule pièce de tout le Poëme qui donne le coup à l’esprit et qui le met au point où on le désire, que toutes les actions précédentes sont inefficaces d’elles-mêmes, et que tout leur fruit se doit trouver dans l’ordination qu’elles ont à leur fin]

¹⁹²Cita original: [un accident inopiné qui arreste le cours de l’Action représentée]

¹⁹³Cita original: [autre accident imprevu qui en facilite l’accomplissement]

¹⁹⁴Cita original: [un renversement des premières dispositions du Theatre, la dernière Peripetie, et un retour d’évenemens qui changent toutes les apparences des Intrigues au contraire de ce qu’on en devoit attendre.]

se ilustra en su censura al término de tragicomedia. Pues la palabra previene que, contra toda apariencia, los acontecimientos tendrán un final afortunado para los personajes: “[...] no entramos profundamente en su sentimiento, porque tomamos aquello muy ciertamente como una simulación, en lugar de que si ignoráramos el acontecimiento, temeríamos por ellos, todas sus pasiones se imprimirían vivamente en nuestro corazón, y saborearíamos con más satisfacción el retorno favorable de su fortuna” (190).¹⁹⁵ Cabe aclarar que el error no consiste en que una intriga sea conocida por el público, sino en que en la trama se prevenga el curso de la acción. Basta recordar que los poetas del siglo XVII retoman temas ampliamente desarrollados por los antiguos, como la historia de Fedra.

Si la catástrofe es conocida, el poeta debe enfocarse en provocar la ‘simpatía’ por el protagonista, esto es, el deseo de que no muera. De esta forma, se experimentan las emociones trágicas con mayor intensidad: “Y entre más motivos encontramos para creer que no debería morir, más dolor sentimos al saber que debe morir: Vemos la injusticia de sus enemigos con una aversión más fuerte, y compadecemos la desgracia con mucha más ternura” (177).¹⁹⁶

Agrega que si la trama es construida con habilidad, gusta al espectador, incluso cuando ya conozca la catástrofe y acontecimientos. Pues ‘pone en suspenso’ su conocimiento previo, y se atiene únicamente a lo representado:

sólo consideran las cosas a medida que suceden, y no les dan más extensión que la dada por el poeta; encierran toda su inteligencia en los pretextos y colores que hacen que se expongan [las cosas] ; se aplican a lo que se dice de vez en cuando, y estando siempre satisfechos de los motivos que hacen que se digan, no previenen las que no les son manifestadas; puesto que, su imaginación dejándose engañar por el arte del poeta, su placer dura por siempre (178).¹⁹⁷

¹⁹⁵Cita original: [nous n’entrons pas bien avant dans leur sentiment, parce que nous prenons cela trop certainement pour une feinte, au lieu que si nous en ignorions l’événement, nous apprehenderions pour eux, toutes leurs passions s’imprimeroient vivement en nostre cœur, & nous goûterions avec plus de satisfaction le retour favorable de leur fortune.]

¹⁹⁶ Cita original: [Et plus on trouve de motifs pour croire qu’il ne doit point mourir, plus on a de douleur de sçavoir qu’il doit mourir: On regarde l’iniustice de ses Ennemis avec une plus forte aversion, et on plaint la disgrâce avec beaucoup plus de tendresse.]

¹⁹⁷ Cita original: [ne considerent les choses qu’à mesure qu’elles passent, et ne leur donnent point plus d’étenduë que le Poëte; Ils renferment toute leur intelligence dans les prétextes et les couleurs qui les font mettre en avant, sans aller plus loing; ils s’appliquent à ce qui se dit de temps en temps et estant tōjours satisfaits des motifs qui les font dire, ils ne préviennent point celles qui ne leur sont pas manifestées; si bien que leur imagination se laissant tromper à l’art du Poëte, leur plaisir dure tōjours]

Finalmente, establece como criterio de la completitud de la catástrofe, que el espectador cuente con suficiente información respecto a los personajes involucrados y al desenlace de la historia: “[...] ya que si tienen razón de preguntar, *qué sucedió con algún personaje de interés en las grandes intrigas del teatro*, o si tienen justo motivo para saber, *cuáles son los sentimientos de alguno de los actores principales después del último acontecimiento que hace esta catástrofe*, la pieza no ha terminado” (179).¹⁹⁸ Para D’Aubignac el criterio es el espectador, si bien incluye la exigencia formal de que la suerte de todos los actores principales esté planteada; esto es, saber qué sucede con los personajes al final de la historia, y cómo reaccionan al respecto.

La Mesnardière habla de la peripecia y reconocimiento al tratar las fábulas compuestas. Define peripecia como “acontecimiento imprevisto, que desmiente las apariencias, y por una revolución que no era esperada, viene a cambiar la faz de las cosas” (55).¹⁹⁹ También, “el reconocimiento [...] es como su nombre sugiere, *un sentimiento de la memoria y de la imaginación, por el cual el entendimiento llega a reconocer una cosa de la que no se daba cuenta*” (La Mesnardière 60).²⁰⁰

Para La Mesnardière, la peripecia es un desenlace de la fábula, ya que a partir de ella “todo comienza a declinar, y que se ve toda la historia precipitarse hacia el fin” (59).²⁰¹ Refiere que un recurso afortunado para que la inversión sorprenda al espectador, es que “al menos una vez se vea en civilidad y en amistad aparente a aquellos que deben ultrajarse en el final de la tragedia” (34).²⁰² Para él, la peripecia predomina en la tragedia, mientras que el reconocimiento es propio de la tragicomedia —aunque la agnición implica por sí sola una inversión de los sucesos teatrales— .

En consonancia con lo anterior, Boileau recomienda que el conflicto aumente de intensidad, se desarrolle fácilmente, con peripecia y agnición: “Que el conflicto siempre

¹⁹⁸Cita original: [car s’ils ont raison de demander, *Qu’est devenu quelque Personnage intéressé dans les grandes intrigues du Theatre*, ou s’ils ont juste sujet de sçavoir, *Quels sont les sentimens de quelqu’un des principaux Acteurs après le dernier evenement qui fait cette Catastrophe*, la Pièce n’est pas finie]

¹⁹⁹ Cita original: [Euénement impréueu, qui dément les apparences, & par une Réuolution qui n’étoit point attenduë, vient changer la face des choses.]

²⁰⁰ Cita original : [[...] la Reconnaissance, qui est la seconde Partie de la Fable Composée, est comme son nom le porte, *Un Sentiment de la Mémoire & de l’Imagination, par lequel l’Entendement vient à reconnoître une chose dont il ne s’aperceuoit pas.*]

²⁰¹ Cita original: [tout commence à décliner, & qu’on voit toute l’Histoire se précipiter vers la fin]

²⁰² Cita original: [il faut qu’au moins une fois on voy en ciuilité & en amitié apparente ceux qui se doiuent outrager dans la fin de la Tragédie]

creciendo de escena en escena, / a su culmen llegado se resuelva sin pena/. El espíritu no se siente en absoluto más vivamente impactado/ que cuando en un tema de intriga envuelto, / de un secreto la verdad de golpe conocida/ cambia todo, da a todo una faz imprevista” (III, vv. 55-60, 170).²⁰³

(5) *Lo maravilloso y lo sorprendente*

Chapelain insiste en la importancia de lo maravilloso y sorprendente. Se recordará que en su división, la invención consta de la diversidad y lo maravilloso. Al igual que la diversidad, lo maravilloso también se divide en lo producido por la naturaleza del argumento o por sus accidentes:

la naturaleza del argumento produce lo maravilloso cuando por un encadenamiento de causas no forzadas, ni llamadas desde el exterior, se ve resultar acontecimientos, o contra la expectativa, o contra lo ordinario: la maravilla tiene lugar por los accidentes, cuando la fábula está sostenida por las concepciones y por la riqueza del lenguaje solamente, de manera que el lector deja la materia, para detenerse en el embellecimiento (*Préface à l'Adonis*, 40).²⁰⁴

Del mismo modo, Chapelain enfatiza la importancia de engañar al espectador y defraudar su expectativa, “[...] cuando lo que ha sido imaginado e introducido para producir un efecto se encuentra al final empleado para producir otro” (*Les Sentimens de l'Académie Française sur la Tragi-comédie du Cid*, 57).²⁰⁵ También insiste en la belleza del efecto de sorpresa: “El placer exquisito está en la suspensión de espíritu, cuando el poeta dispone de tal manera su acción, que el espectador tiene dificultades para ver cómo se resolverá” (*Sur la Poésie Représentative*, 348).²⁰⁶ D'Aubignac se expresa de modo similar, al decir que la

²⁰³Cita original: [Que le trouble toujours croissant de scène en scène, / à son comble arrivé se débrouille sans peine. / L'esprit ne se sent point plus vivement frappé / que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé, / d'un secret tout à coup la vérité connue / change tout, donne à tout une face imprévue]

²⁰⁴Cita original: [la nature du sujet produit le merveilleux, lorsque par un enchaînement de causes non forcées, ni appelées de dehors, on voit résulter des événements, ou contre l'attente, ou contre l'ordinaire: la merveille a lieu par les accidents, quand la fable est soutenue par les conceptions et par la richesse du langage seulement, de façon que le lecteur laisse la matière, pour s'arrêter à l'embellissement.]

²⁰⁵Cita original: [lors que ce qui a été imaginé et introduit pour y faire un effet s'y trouve à la fin employé pour en faire un autre.]

²⁰⁶ Cita original: [Le plaisir exquis est dans la suspension d'esprit, quand le poète dispose de telle sorte son Action, que le spectateur est en peine du moyen par où il en sortira.]

habilidad del poeta consiste en “prometer lo que no acontece y de hacer acontecer lo que parece no prometer ” (D’Aubignac, 115).²⁰⁷

Otro tema importante es la relación entre lo maravilloso y lo verosímil, que trataré con más detalle en el siguiente capítulo. *Grosso modo*, sólo se debe sorprender por medio de la verosimilitud, de modo que la dificultad estriba en que lo extraordinario deriva de lo ordinario. Por medio de lo verosímil se llega a lo maravilloso, y por medio del placer, a la utilidad:

lo maravilloso que cosquillea el alma por su belleza y que por medio del placer debe engendrar el provecho en ella, engendraría el disgusto y permanecería inútil en lugar de eso, si no resultara de algo verosímil que recibiera nula contradicción por parte de los auditores y de los espectadores, y en el que no encontraría algo que no estuviera en el perfecto decoro. Es, a decir verdad, una alta empresa querer obtener de una cosa tan común como es la verosimilitud un efecto tan raro como lo es la maravilla (*Les Sentimens de l’Académie Française sur la Tragi-comédie du Cid*, 19-20).²⁰⁸

Distingue lo maravilloso verosímil que respeta las reglas del arte, de su falsa manifestación, fruto de lo irracional: “[...] este falso maravilloso que producen las cosas no verosímiles y que puede llamarse monstruoso, e intentan hacerlo pasar ante los vulgares por lo maravilloso auténtico, que ameritaría el nombre de milagroso”(20).²⁰⁹ Finalmente, La Mesnardière recomienda las fábulas compuestas, dado que producen el efecto deseado de sorpresa:

Y ciertamente si se considera que el espíritu del espectador agradablemente dispuesto por el impaciente deseo de ver en qué culminará la falta que ha visto cometer, está como impactado por el relámpago de un accidente imprevisto, que viene a determinar sus dudas castigando al culpable

²⁰⁷ Cita original: [promettre ce qui n’arriue point, et de faire arriuer ce qu’il semble ne point promettre.]

²⁰⁸Cita original: [le merveilleux qui chatouille l’âme par son agrément et qui par le plaisir doit engendrer le profit en elle, au lieu de cela y engendreroit le desgout et demeureroit inutile s’il ne resultoit d’un vraysemblable qui ne receust nulle contradiction de la part des Auditeurs et des Spectateurs, et dans lequel il ne se rencontreroit rien que dans la parfaite bienséance. C’est à la verité une haute entreprise de vouloir tirer d’une chose si commune qu’est la vraysemblance un si rare effect qu’est la Merveille.]

²⁰⁹Cita original: [ce faux merveilleux que produisent les choses non vray-semblables et qui se peut appeler monstreuse et taschent de le faire passer aupres du vulgaire pour le merveilleux veritable, qui meriteroit le nom de miraculeux.]

cuando menos se lo esperaba, se juzgará desde del instante mismo que el movimiento del alma excitado por esta sorpresa, es uno de los más bellos efectos que produce el teatro (54).²¹⁰

Esta regulación de las partes ligadas a la sorpresa —los incidentes y catástrofe—, y a lo maravilloso, nos muestra que el rol de lo imprevisible está restringido y codificado. Todos estos elementos encuentran su límite en la verosimilitud ordinaria o extraordinaria, como se verá en el tercer capítulo.

b) Carácter

(1) Centralidad del carácter

El punto de partida de esta sección es la centralidad del carácter en el clasicismo francés, dado que tienen, junto con la acción, un lugar preponderante en las poéticas aquí estudiadas. Pues se asume que imitar acciones humanas implica, a su vez, la representación de la personalidad del actuante (*cfr.* Chapelain, *Sur la Poésie représentative*, 349). En primer lugar, discutiré los rasgos fundamentales del carácter de acuerdo con estas poéticas, esto es, su conveniencia, bondad, semejanza, e igualdad. Después desarrollaré las tipologías recurrentes, sobre todo en *La Mesnardière* y *Boileau*. Describiré más detalladamente el modelo de héroe clásico, así como la pintura del carácter en la comedia. También trataré el tema de las pasiones, que acompaña a todos estos puntos.

La importancia del carácter se ejemplifica en *La Mesnardière*, quien dice explícitamente que determinan la tendencia de nuestras acciones y, por ende, la felicidad o infelicidad. En este aspecto se aparta de Aristóteles, para quien la acción tiene primacía:

[...] el carácter es el principio de felicidad o de la desventura. Eso me parece suficientemente bien dicho, puesto que es verdad que por nuestro carácter somos buenos o malos, sediciosos o pacíficos, ambiciosos o moderados, humildes u orgullosos, sinceros o infieles, avaros o liberales, bonachones o crueles, viles o generosos, libertinos o continentales.

²¹⁰ Cita original: [Et certes si l'on considère que l'esprit du Spectateur agréablement trauillé par l'impatient desir de voir à quoy aboutira la faute qu'il a veu commettre, est comme frappé par la foudre d'un Accident impréueu, qui vient déterminer ses doutes en punissant le coupable lors qu'il s'y attendoit le moins, on iugera dés l'heure mesme que le mouuement de l'Ame excité par cette surprise, est l'un des plus beaux effets que produise le Théâtre.]

Actuamos conformemente a nuestras buenas inclinaciones, que según todas las razones deben hacernos bienaventurados; o seguimos los arrebatos de nuestros malos hábitos, que nos hacen ser miserables, o efectivamente, o por razón (La Mesnardière, 113).²¹¹

Aun cuando D'Aubignac, Chapelain y Boileau no se detengan tanto en el carácter como lo hace La Mesnardière, ni enuncien explícitamente su primacía sobre la acción, sí los desarrollan ampliamente. Así, puesto que la teoría del carácter está en el núcleo de las poéticas del siglo XVII, dedico un espacio considerable a explicarla.

(2) *Convenientes, buenos, semejantes, iguales*

Aristóteles afirma que la poesía imita la acción humana conforme a virtud o vicio (*Cfr. Poética*, 2, 1448 a). Define al carácter en la *Poética* como lo que manifiesta la decisión, esto es, lo que se prefiere o evita (6, 1450 b). Según él, el carácter debe ser bueno, apropiado, semejante y consecuente.²¹²

En conformidad con esto, Chapelain define al hábito como como “una inclinación natural confirmada por la práctica, sea hacia el bien, sea hacia el mal” (*Préface à l'Adonis*, 47).²¹³ Reduce los atributos de modo que equipara la bondad con la conveniencia, así como la consecuencia con la semejanza.

²¹¹Cita original: [les Mœurs sont le Principe du bonheur ou de l'infortune. Cela me semble assez bien dit, puis qu'il est vray que par nos Mœurs nous sommes bons ou mauuais, séditieux ou pacifiques, ambitieux ou modérez, humbles ou orgueilleux, sincères ou infidelles, auares ou liberaux, débõnaires ou cruels, lasches ou genéreux, débauchez ou continens.

Nous agissons conformément à nos bonnes inclinations, qui selon toutes les raisons nous doiuent rendre bienheureux; ou nous suiions les transports de nos mauuaises habitudes, qui nous font estre miserables, ou en effet, ou par raison.]

²¹² *Cfr.* Aristóteles *Poética* 15, 1454 a: “Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil.

Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible.

Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho.

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. Un ejemplo de maldad de carácter sin necesidad es el Menelao del *Orestes*; de carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de Odiseo en la *Escila* y el parlamento de Melanipa, y de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Áulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego.”

²¹³Cita original: [une inclination naturelle confirmée par la pratique, soit au bien, soit au mal]

Respecto a la primera ecuación, cabe notar que Chapelain responde a la confusión e incluso indistinción entre el criterio moral y estético, una discusión más general del siglo XVII. Pues, en el clasicismo francés el placer estético está ligado a la instrucción, y la moral también permea en el carácter. Esto se concreta en el debate respecto a si el sentido de bondad en el carácter remite a la perfección moral, o sólo a que el carácter esté bien formado. Chapelain se posiciona de este modo:

lo que conviene es bueno, y que lo que es bueno es también conveniente, de manera que los accidentes que serán atribuidos a una naturaleza mala, a pesar de que es mala en sí, deben ser dichos buenos, en tanto que le convienen [...] no moralmente hablando, sino en consideración poética. De otra manera, al tener que hacer un poema, el poeta estaría obligado a formarlo todo con personas virtuosas, contra los usos, y contra la razón (47).²¹⁴

Procura distanciar la bondad y conveniencia de la perfección moral del personaje: “[Los poetas] Tienen particular cuidado de hacer hablar a cada uno según su condición, su edad, su sexo. Y llaman decoro no a lo que es honesto, sino a lo que conviene a las personas, sean buenas o malas, y tales como se les ha introducido en la pieza” (*Sur la Poésie Représentative*, 349-350).²¹⁵ No obstante, esta cuestión sigue siendo ambigua en La Mesnardière, como veremos en la sección del héroe clásico.²¹⁶

La identificación entre semejanza a igualdad se reduce a lo siguiente. Si el personaje es histórico o tomado de alguna fábula recibida, el carácter debe conformarse a lo que sabemos de él por dichas fuentes. Mientras que si es inventado, debe conservar el mismo carácter a lo largo de la obra.²¹⁷

²¹⁴Cita original: [ce qui convient est bon, et que ce qui est bon, est aussi convenable, de manière que les accidents qui seront attribués à une nature mauvaise, quoique mauvaise en soi, doivent être dits bons, en tant qu'ils lui conviennent; [...] non pas moralement parlant, mais en considération poétique. Autrement ayant à faire un poème, le poète serait obligé de le former tout de personnes vertueuses, contre l'usage, et contre la raison.]

²¹⁵Cita original: [Ils ont particulièrement égard à faire parler chacun selon sa condition, son age, son sexe; Et appellent Bienséance non pas ce qui est honneste, mais ce qui conuient aux Personnes, soit bonnes, soit mauuaises, et telles qu'on les introduit dans la Pièce]

²¹⁶De acuerdo con la interpretación no moralista de carácter ‘bueno’, si un personaje tuviera cierto vicio, habría que pintar adecuadamente ese vicio, aunque no fuera moralmente apropiado. No obstante, también hay una máxima que dicta que el héroe debe ser más virtuoso que malvado, es decir, mediocrementemente virtuoso.

²¹⁷ Cfr. Horacio, AP, 390-391, vv. 119-127: “O atente a la tradición, o invéntate algo coherente al ponerte a escribir. Si por caso sacas de nuevo a Aquiles, tan celebrado, que sea incansable, iracundo, inexorable, agresivo; que diga que para él no se hicieron las leyes, y que nada sustraiga al poder de las armas. Sea Medea feroz e inflexible, e Ino llorosa; pérfido Ixión, vagabunda Ío y lúgubre Orestes. Si llevas algo no tratado a la

que una [la semejanza] quiera que la persona introducida esté hecha semejante a lo que se ha sabido de su inclinación, o por renombre o por testimonios de autores; y que la otra [la igualdad] desea, si no ha sido conocida por algún hábito más que por otro o que sea inventada a placer, que se le haga continuar en todo el seguimiento del poema, en el mismo hábito que le haya sido atribuido anteriormente (*Préface à l'Adonis*, 47).²¹⁸

La Mesnardière retoma, a su vez, los cuatro rasgos aristotélicos, si bien reemplaza a la bondad por ejemplaridad, y se refiere a la conveniencia como propiedad. Establece que la semejanza es la principal regla para conformar a los personajes, esto es, “no introducir jamás un héroe o una heroína con otras inclinaciones que aquéllas que las historias han notado anteriormente en ellos” (La Mesnardière, 114).²¹⁹

La conveniencia se traduce en que el carácter no debe violentar a la verosimilitud ordinaria, es decir, a lo que sucede las más de las veces²²⁰. Da el siguiente ejemplo de falta de propiedad en los hábitos:

Respecto a la *propiedad* del carácter, el poeta debe considerar que no hay que introducir jamás sin necesidad absoluta, ni a una muchacha valiente, ni a una mujer sabia, ni a un sirviente juicioso. Pues a pesar de que estas partes se encuentren algunas veces en ese sexo y en ese oficio, es verdad, sin embargo que hay pocos Psafones, también tan pocas Amazonas, y muy pocos sirvientes prudentes; y que así meter en el teatro estas tres especies de personas con estas nobles condiciones, es chocar directamente la verosimilitud ordinaria (137).²²¹

Esto apunta a que hay un nexo íntimo entre la naturalidad del carácter y la verosimilitud, relación confirmada por el reproche que hace la Mesnardière a Sófocles.

escena, y a forjar algún personaje nuevo te atreves, mantenlo hasta el fin tal cual haya aparecido al principio y haz que sea coherente.”

²¹⁸Cita original: [que l'une veuille que la personne introduite soit faite semblable à ce que l'on a su de son inclination, ou par renommée ou par témoignages d'auteurs; et que l'autre désire, si elle n'a point été connue d'une habitude plutôt que d'une autre, ou qu'elle soit toute feinte à plaisir, qu'on la fasse continuer dans toute la suite du poème, de la même habitude qui lui aura été d'abord attribuée]

²¹⁹ Cita original: [de n'introduire jamais un Héros ou une Héroïne avec d'autres inclinations que celles que les Histoires ont iadis remarquées en eux.]

²²⁰ En el tercer capítulo desarrollaré los temas ligados con la verosimilitud.

²²¹ Cita original: [Pour la Propriété des Mœurs, le Poète doit considérer qu'il ne faut jamais introduire sans nécessité absoluë, ni une Fille vaillante, ni une Femme sçauante, ni un Valet iudicieux. Car encore que ces parties se rencontrent quelquefois en ce sexe, & dans ce mestier, il est neantmoins veritable qu'il y a peu de Sapphons, encore aussi peu d'Amazones, & fort peu de sages Valets; & qu'ainsi de mettre au Théâtre ces trois especes de personnes avec ces nobles conditions, c'est chocquer directement la Vrai-semblance ordinaire.]

Dicho poeta toma como fuente de su *Ajax* a la *Iliada*, pero comete una falta contra la verosimilitud histórica del personaje, al no respetar el modelo homérico de Ulises: “[...] hay que ser muy irregular, para no obligar al poeta a imitar en el carácter, a aquél que ha querido seguir en la verosimilitud histórica” (118-119).²²²

La igualdad mantiene su significado tradicional —que se conserven los rasgos otorgados a los personajes a lo largo de la obra—, mientras que la ejemplaridad está vinculada con la utilidad moral: “aunque ya sea mucho el expresar perfectamente el carácter de particulares, de todas maneras no es suficiente; sino que en general la tragedia tiene que estar ligada al provecho del espectador, de modo que haga penetrar los buenos sentimientos en su alma entre el divertimento” (140-141).²²³

Por su parte, Boileau remite a la consecuencia o igualdad: “¿De un nuevo personaje inventan la idea?/ que en todo consigo mismo se muestre de acuerdo/ y que sea hasta el final tal como se le ha visto antes” (III, vv. 124-126, 176).²²⁴ Asimismo, los criterios de semejanza y conveniencia se ven reflejados en su tipología del carácter, como veremos a continuación.

(3) Tipología del carácter

Horacio es la influencia más evidente²²⁵ en las tipologías del carácter hechas por estos autores. Éstas son un conjunto de lugares comunes —prejuicios, si se quiere—, respecto a

²²² Cita original: [il faut estre fort deréglé, pour ne pas obliger le Poëte à imiter dans les Mœurs, celui qu’il a voulu suiure dans la Vraisemblance historique.]

²²³ Cita original: [qu’encore que ce soit beaucoup d’exprimer parfaitement les Mœurs des Particuliers, ce n’est toutefois pas assez; mais qu’il faut qu’en général la Tragédie soit attachée au profit du Spectateur, qu’elle fasse pénétrer les bons sentimens dans son ame parmi le diuertissement.]

²²⁴ Cita original: [D’un nouveau personnage inventez-vous l’idée? / qu’en tout avec soi-même il se montre d’accord, / et qu’il soit jusqu’au bout tel qu’on l’a vu d’abord.]

²²⁵ Los teóricos remiten al libro II de la *Retórica* de Aristóteles. Cfr. Horacio, AP., 392, vv. 156-178: “Has de observar los comportamientos propios de cada edad, y dar al carácter, que con los años varían, los rasgos que les convienen. El niño que ya sabe repetir algunas palabras y ya pisa con pie firme la tierra, está inquieto por irse a jugar con sus pares, y sin mayor motivo se enfada y se calma y cambia de una hora para otra. El joven imberbe, que al fin se ha quitado de encima al tutor, disfruta con los caballos, los perros y el césped del soleado Campo de Marte; es blando como la cera para torcerse hacia el vicio, díscolo con sus consejeros, tardo para ocuparse de lo que es útil, pródigo del dinero, idealista, apasionado y presto para abandonar lo que amaba. Mudando de aganes, la edad y el carácter viril van tras la riqueza y las amistades, se hacen esclavos de las distinciones, se guardan de hacer cosa alguna que luego les sea difícil cambiar. Muchos son los inconvenientes que acosan al viejo, ya porque busca ganancias y, tras encontrarlas, el pobre no las toca y teme servirse de ellas; ya porque todo lo hace lleno de miedo y sin entusiasmo; a todo da largas y pospone las esperanzas; carece de iniciativa y se angustia por el futuro; intratable y gruñón, es dado a alabar el tiempo

los comportamientos propios de las distintas edades, sexos, e incluso las más extensas hablan de rango o condición social, así como de nacionalidad.²²⁶ La Mesnardière y a Boileau desarrollan ampliamente este tema.

La Mesnardière prescribe observar “lo que cada condición, cada fortuna, y cada edad inspiran ordinariamente a cada especie de personas” (119).²²⁷ Aquí es manifiesto el vínculo del carácter con la verosimilitud, puesto que deben apegarse a la generalidad y a lo que se cree que ocurre con mayor frecuencia:

el poeta puede contradecir los hábitos generales, si su fábula lo obliga, y la historia lo permite. Pero fuera de esta limitación, tiene que dar por necesidad estas inclinaciones a los que les son debidas, y que no haga jamás un guerrero de un asiático, un fiel de un africano, un impío de un persa, un auténtico de un griego, un generoso de un tracio, un sutil de un alemán, un modesto de un español, ni un incivil de un francés (125).²²⁸

También cabe mencionar que tanto el carácter como la verosimilitud involucran diversas circunstancias, tales como las de espacio y tiempo. Así, los rasgos del carácter tienen seis fuentes principales: edad, pasiones, fortuna presente, condición de vida, nación y sexo. La Mesnardière da casos que ejemplifican cada una de ellas. En la condición²²⁹ habla del comportamiento propio de personajes ligados a la realeza y al poder político: un rey, un tirano, reina, canciller, pontífice, capitán y cortesano. ¿Por qué estas figuras y no otras? Recordemos que el modelo de personaje de la tragedia se extrae usualmente de la historia

pasado, cuando él era niño, y a corregir y censurar a los jóvenes. Muchas cosas buenas traen consigo los años que vienen, y muchas se llevan cuando se marchan. No ha de encomendarse a un joven un papel de viejo, ni a un muchacho el de hombre maduro; siempre habrá que atenerse a los caracteres propios de cada edad.”

²²⁶ Cfr. Horacio, *Arte Poética*, 390, v. 114-118: “Será muy distinto si el que habla es Davo o es un héroe; si es un viejo maduro o un mozo fogoso, aún en la flor de la edad; si una imperiosa matrona o un aya solícita; si un mercader ambulante o el labrador de una verde parcela; si un colco o un asirio; si un oriundo de Tebas o uno de Argos.”

²²⁷ Cita original: [ce que chaque condition, chaque fortune, & chaque âge inspirent ordinairement à chaque espèce de personnes]

²²⁸ Cita original: [le Poëte peut contredire les habitudes generales, si sa Fable l’y oblige, & que l’Histoire le permette. Mais hors de cette contrainte, il faut de nécessité qu’il donne ces inclinations à ceux à qui elles sont deües ; & qu’il ne fasse iamais un guerrier d’un Asiatique, un fidelle d’un Africain, un impie d’un Persien, un veritable d’un Grec, un genereux d’un Thracien, un subtil d’un Alleman, un modeste d’un Espagnol, ni un incivil d’un François.]

²²⁹ Cfr. Horacio, AP, 402, vv. 312-318: “El que sabe qué debe a la patria y qué a los amigos; con qué amor hay que amar a los padres, con cuál al hermano y al huésped; cuál es el deber del senador, cuál el del juez, cuál el papel del jefe enviado a la guerra, ése sin duda sabrá dar a sus personajes los rasgos que a cada uno le cuadran. Que mire al modelo de la vida y de las costumbres: eso le aconsejaré al imitador avisado; y que saque de ahí palabras llenas de vida.”

de los reyes y familias nobles, así como de la mitología griega; en suma, de personas ilustres.

Según La Mesnardière, el rey debe ser valiente, prudente, liberal, y tratar a sus súbditos como hubiera deseado ser tratado por el soberano, de no detentar el poder. Del tirano dice que sus perfecciones deben estar siempre infectadas por algún vicio, y que no debe tener algún rasgo puro que lo haga digno del trono. Las reinas deben ser castas, púdicas, graves, magníficas, tranquilas y generosas. El gobernador de un imperio será firme, osado, hábil, moderado, prudente, fiel, y tendrá perfecto conocimiento de la ciencia política. El canciller será sabio, grave, dulce, judicioso, accesible, regular, afable e incorruptible. El pontífice será docto, elocuente, ceremonioso, púdico, reservado, religioso, paciente y venerable. El cortesano será civil, hábil, cuidadoso, agradable, propio, oficioso. El capitán, valiente, osado, vigilante, glorioso, franco, prudente y laborioso (*cf.* La Mesnardière, 120-122).

Respecto a los países, ofrece un conjunto de prejuicios e ideas generales sobre las colectividades de diversas naciones. Funda estos lugares comunes en la experiencia, diciendo que ha “visto por la frecuentación” (123), a la vez que apela a la autoridad de testigos informados como Scaliger, y a la opinión común (*cf.* 122-123). En cuanto a los sexos, también da un listado de características que hoy calificaríamos de cuestionables:

[...] los hombres serán sólidos, rudos, atrevidos, generosos, tristes, resueltos, avaros, prudentes, ambiciosos, tranquilos, fieles y laboriosos. Las mujeres son disimuladas, dulces, débiles, delicadas, modestas, púdicas, corteses, sublimes en sus pensamientos, repentinas en sus deseos, violentas en sus pasiones, suspicaces en sus dichas, celosas hasta el furor, apasionadas por su belleza, enamoradas de sus visiones, de las alabanzas y de la gloria, orgullosas en su imperio, susceptibles de impresiones, deseosas de novedades, impacientes y volátiles (123-124).²³⁰

Más adelante explicita su pretensión de universalidad de dichas tipologías, o, con mayor precisión, de su generalidad, como se verá en el apartado de verosimilitud. Según él,

²³⁰Cita original: [les hommes seront solides, rudes, hardis, généreux, chagrins, résolus, auares, prudens, ambitieux, tranquilles, fidelles & laborieux. Les Femmes sont dissimulées, douces, foibles, delicates, modestes, pudiques, courtoises, sublimes en leurs pensées, soudaines en leurs desirs, violentes dans leurs passions, soupçonneuses dans leurs ioyes, ialouses iusqu'à la fureur, passionnées pour leur beauté, amoureuses de leurs viissions, des loüanges, & de la gloire, orgueilleuses dans leur empire, susceptibles d'impressions, desireuses de nouveautez, impatientes & volages.]

constituyen los patrones de comportamientos que, si bien no se cumplen en todos los casos, permiten cierta generalización: “Tales son los atributos de los sexos comprendidos universalmente: [...] es verdad que hablando generalmente, estos diferentes hábitos reinan sobre toda la especie, sean hombres o mujeres, y que el poeta tendrá razón de ligar estas inclinaciones a aquellos que meterá en el teatro” (124).²³¹

También considera la excepción a la regla, siempre y cuando la fábula lo requiera. Precisamente, uno de los retos de las poéticas clasicistas es mantener el equilibrio entre lo ordinario y lo extraordinario: la trama tiene que ser racional, pero a la vez sorprender y emocionar, ser verosímil y maravillosa; los personajes deben ser típicos, a la vez que notables, etc.²³² En efecto, según la Mesnardière,

Si la aventura está fundada en la prudencia de una mujer, o en la de un niño, hay que, dejando atrás las debilidades ordinarias de este sexo y de esta edad, hacer actuar a esta heroína como una excelente mujer, incapaz de los defectos que se encuentran en varias otras; y que este niño parezca, no ciertamente como un Catón, puesto que a juzgar bien las cosas, este exceso de severidad sería de hecho ridículo, sino como un espíritu avanzado, que tenga tantas luces en la edad de quince o dieciséis años que el ordinario de los hombres tiene razonablemente en el fin de la adolescencia (125).²³³

Boileau, por su parte, menciona la importancia de respetar las circunstancias temporales y geográficas de los personajes, es decir, la conveniencia: “Conserven a cada quien su propio carácter./ de los siglos, de los países, estudien las costumbres/ los climas hacen a menudo los diversos humores” (Boileau, III, vv. 112-114, 174).²³⁴ También critica el que se ‘afrancese’ a personajes históricos, lo cual no es sino prescribir la semejanza:

²³¹ Cita original: [Tels sont les Attributs des Sexes compris uniuerellement [...]est toutefois véritable qu’à parler généralement, ces différentes habitudes regnent sur toute l’espèce, soit des hommes ou des femmes, & que le Poëte aura raison d’attacher ces inclinations à ceux qu’il mettra au Théâtre]

²³² Para ejemplos de personajes jóvenes y excepcionales *cfr.* Jean Racine, *Britannicus*, *Athalie*. Para casos de mujeres inusuales—según el cuadro de La Mesnardière—*cfr.* Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*; Pierre Corneille, *Le Cid*.

²³³ Cita original: [Si l’Auanture est fondée sur la prudence d’une femme, ou sur celle d’un enfant, il faut que laissant en arriere les foiblesses ordinaires de ce Sexe, & de cet Aage, il fasse agir cette Héroïne comme une excellente femme, incapable des defauts qui se treuent en plusieurs autres ; & que cet Enfant paroisse, non pas certes comme un Caton, puis qu’à bien iuger des choses, cet excès de seuerité seroit tout à fait ridicule, mais comme un esprit auancé, qui ait autant de luimères à l’aage de quinze ou seize ans que l’ordinaire des hommes en a raisonnablement sur la fin de l’adolescence.]

²³⁴ Cita original: [Conservez à chacun son propre caractère. / des siècles, des pays, étudiez les mœurs / les climats font souvent les diverses humeurs.]

“Guárdense entonces de dar, como en *Clélie*/ el aire, ni el espíritu francés a la antigua Italia;/ y, bajo nombres romanos haciendo nuestro retrato, / pintar a Catón galante, y a Bruto afectado” (III, vv. 115-118, 174).²³⁵

Asimismo, presenta, a la manera de Horacio, la tipología recurrente del carácter según las edades; cómo actúa un joven, un adulto maduro y un anciano:

El tiempo, que cambia todo, cambia también nuestros humores: / cada edad tienen sus placeres, / su espíritu y sus costumbres. / Un joven hombre, siempre fogoso en sus caprichos, / está pronto a recibir la imagen de los vicios; / es vano en sus discursos, volátil en sus deseos, / reticente a la censura, y loco en los placeres. // La edad viril, más madura, inspira un aire más prudente, / se impulsa cerca de los grandes, se intriga, se maneja, / contra los golpes de la suerte concibe mantenerse, / y lejos en el presente mira el futuro. // La vejez penosa incesantemente amasa; / guarda no para sí, los tesoros que ella acumula, avanza en todos sus propósitos con un paso lento y fijo; / siempre compadece el presente y presume / se jacta del pasado; / inhábil ante los placeres, de los cuales la juventud abusa, / reprocha en ellos las dulzuras que la edad le rehúsa. // No hagan hablar a sus actores al azar, / un anciano como joven hombre, un joven hombre como anciano (III, vv. 373-391, 194-196).²³⁶

(4) Modelo de héroe clásico

Primeramente, hay que decir que el modelo de héroe clásico consiste en un personaje mediocrementemente virtuoso, es decir, que el héroe sea más virtuoso que malvado, aunque también hay que pintar en él los defectos que ocasionarán su caída o yerro. La Mesnardière es muy minucioso en este punto, que justifica en la utilidad moral, así como en las referencias de Aristóteles²³⁷ de que el héroe trágico es superior al común de los hombres.

²³⁵ Cita original: [Gardez donc de donner, ainsi que dans *Clélie*, / l'air, ni l'esprit français à l'antique Italie; / et, sous des noms romains faisant notre portrait, / peindre Caton galant, et Brutus dameret.]

²³⁶ Cita original: [Le temps, qui change tout, change aussi nos humeurs: / chaque âge a ses plaisirs, / son esprit et ses mœurs. / Un jeune homme, toujours bouillant dans ses caprices, / est prompt à recevoir l'impression des vices; / est vain dans ses discours, volage en ses désirs, / rétif à la censure, et fou dans les plaisirs. // L'âge viril, plus mûr, inspire un air plus sage, / se pousse auprès des grands, s'intrigue, se ménage, / contre les coups du sort songe à se maintenir, / et loin dans le présent regarde l'avenir. // La vieillesse chagrine incessamment amasse; / garde, non pour soi, les trésors qu'elle entasse, / marche en tous ses desseins d'un pas lent et glacé; / toujours plaint le présent et vante le passé; / inhabile aux plaisirs, dont la jeunesse abuse, / blâme en eux les douceurs que l'âge lui refuse. // Ne faites point parler vos acteurs au hasard, / un vieillard en jeune homme, un jeune homme en vieillard.]

²³⁷ En este punto, puesto que la tragedia imita las acciones de hombres mejores que el común, Aristóteles dice que los poetas deben asemejarse a los buenos retratistas: “[...] éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar

No obstante, sus argumentos más fuertes se centran en la piedad, a la cual da preferencia sobre el temor:

Sobre todo debe hacer de suerte (y esto es muy importante, e incluso muy razonable, aunque sea contra los usos) que el héroe de su poema que sufre las desventuras, parezca bueno y virtuoso casi en todas las acciones.

Digo simplemente casi en todas, puesto que es suficiente que cometa una falta mediocre que le traiga una gran desventura, sin que se oscurezca aún más por un crimen detestable, del cual incluso el ejemplo es malo: Y la más bella pasión que excita la tragedia, siendo la de la piedad, le sería imposible al poema enternecer tanto como debe el corazón de sus auditores, si no expone otra cosa más que el justo castigo de una persona muy malvada, y por consecuente odiosa (La Mesnardière, 17-18).²³⁸

Además del criterio de virtud mediocre, plantea dos condiciones del héroe clásico, con base en el efecto esperado de piedad, así como en que la tragedia representa a los personajes mejores de lo que son en realidad. La primera es que el personaje debe responder a los acontecimientos trágicos con deferencia y grandeza de ánimo, lo cual es más propicio a conmover que la ira arrogante. Las primeras reacciones pueden mostrar el dolor, más la moderación debe predominar en su carácter: “Pero después de haber hecho las quejas apropiadas a su condición, y proporcionadas a sus males, el poeta debe restablecerlo a un estado razonable, más tranquilo y más moderado, y pensar que el griterío, los arranques y el furor son muy malos medios para provocar la compasión” (76).²³⁹ En suma, “*las personas infelices deben parecer humilladas, si quieren ser compadecidas*” (85).²⁴⁰

hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes” (Aristóteles, *Poética* 15, 1454 b).

²³⁸Cita original: [Sur tout il doit faire en sorte (& ceci est tres important, & mesme tres-raisonnable, bien qu’il soit contre l’usage) que le Héros de son Poëme qui souffre les infortunes, paroisse bon & vertueux presqu’en toutes les actions.

Je dis simplement presqu’en toutes ; car il suffit qu’il commette une faute médiocre qui lui attire un grand malheur, sans qu’il se noircisse encore par un crime détestable, dont mesme l’exemple est mauuais : Et la plus belle Passion qu’excite la Tragédie, étant celle de la Pitié, il seroit impossible au Poëme d’attendrir autant qu’il doit le cœur de ses Auditeurs, s’il n’exposoit autre chose que la iuste punition d’une fort méchante personne, & par consequent odieuse.]

²³⁹ Cita original: [Mais après auoir fait les plaintes sortables à sa condition, & proportionnées à ses maux, le Poëte doit le remettre dans un état raisonnable, plus tranquille & plus moderé ; & penser que les crieries, les transports & la fureur sont de fort mauuais moyens pour exciter la Compassion.]

²⁴⁰ Cita original: [*Que les Personnes malheureuses doiuent paroître humiliées, si elles veulent estre plaintes.*]

La segunda condición es que la falta cometida no sea premeditada: “Que quede entonces como constante que las más execrables faltas cometidas por ignorancia, pueden provocar la piedad: Pero que los crímenes voluntarios la destruyen totalmente, y que deben ser castigados por castigos ejemplares” (85).²⁴¹ También dirá que se debe evitar que el héroe sea innecesariamente malvado, para lo cual alude a Aristóteles:²⁴² “[...] él reprocha a Eurípides, porque describió a Egisto más malvado de lo que era necesario” (112).²⁴³ Ciertamente, reconoce que es posible exponer héroes culpables de grandes crímenes, puesto que el terror es una de las emociones trágicas. Mas no lo recomienda, dado que para él la piedad es superior.

Las recomendaciones de La Mesnardière también se enraizan en que el espectador debe interesarse por el héroe trágico, incluso admirarlo,²⁴⁴ de modo que se apiade de él: “que el espectador tenga tanto admiración por su virtud, como dolor por su desgracia” (77).²⁴⁵ Cabe destacar que el precepto de admiración se insinúa en otras poéticas aquí estudiadas. D’Aubignac refiere que cuando la catástrofe es conocida por el espectador, es inútil recurrir a distintos nudos para sorprenderlo. En lugar de eso, apela al interés y simpatía por el protagonista:

Hay que conducir todos los asuntos del teatro de tal manera, que los espectadores estén siempre persuadidos interiormente, de que este personaje, cuya fortuna y vida son amenazados, no debería en absoluto morir, siendo de esperar que esta astucia los mantenga en presentimientos de conmiseración que se tornan muy grandes y muy agradables en el culmen de su desventura; y entre más motivos

²⁴¹ Cita original: [Qu’il demeure donc pour constant que les plus exécrales fautes commises par ignorance, peuvent donner de la Pitié : Mais que les crimes volontaires la détruisent totalement, & qu’ils doiuent être punis par des chastimens éxemplaires.]

²⁴² Caer en abuso de interpretación, puesto que usa a Aristóteles para legitimar el castigo de vicios junto con la recompensa a las virtudes. Su argumento consiste en que si Aristóteles reprueba la representación de personajes más malvados de lo necesario, censuraría a su vez la desventura de inocentes en el teatro. Cfr. La Mesnardière, 112-113: “debemos ciertamente inferir que no sufriría jamás que todo el grueso del argumento fuera tan visiblemente injusto, que expusiera los infortunios de una persona lograda, y absolutamente inocente; puesto que quiere que la tragedia, semejante a los buenos legisladores, dé a las virtudes y vicios la recompensa que les es debida”. Cita original: [nous devons certes inférer qu’il ne souffriroit iamais que tout le gros du Sujet fût si visiblement iniuste, que d’exposer les infortunes d’une personne accomplie, & absolument innocente ; puis qu’il veut que la Tragédie, semblable aux bons Legislatteurs, donne aux vertus & aux vices la recompense qui leur est deuë.]

²⁴³ Cita original: [il [Aristote] blasme Euripide, pource qu’il a dépeint Egysthe plus meschant qu’il n’étoit besoin]

²⁴⁴ Este precepto es más explícito en Corneille, quien lo desarrolla como el sentimiento patético de admiración: hacer que el espectador ame o simpatice con el protagonista. Cfr. Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Flammarion, Paris, 1999.

²⁴⁵ Cita original: [que l’Auditeur ait autant d’admiration pour sa vertu, que de douleur pour sa disgrace.]

encontramos para creer que no debe morir, más dolor tenemos al saber que debe morir: Miramos la injusticia de nuestros enemigos con una más fuerte aversión, y compadecemos la desgracia con mucho más ternura (177).²⁴⁶

Boileau, también alude a esta admiración por el protagonista: “¿Quieren gustar mucho tiempo y jamás hartarme?/ Hagan elección de un héroe propio a interesarme, / en valor brillante, en virtudes magnífico:/ que en él hasta los defectos, todo se muestre heroico;/ que sus hechos sorprendentes sean dignos de ser oídos; / que sea tal como César, Alejandro o Luis” (III, vv. 245-250, 184 y 186).²⁴⁷ A su vez, rescata que la excelencia o grandeza de ánimo debe estar acompañada por defectos pequeños —rasgos del héroe mediocremente virtuoso— : “De los héroes de novela huyan de las pequeñeces/de todas formas, a los grandes corazones den algunas debilidades. / Aquiles disgustaría, menos colérico y menos raudo: amo verle versar lágrimas por una afrenta. / en estos pequeños defectos marcados en su pintura/el espíritu con placer reconoce la naturaleza” (III, 103-108, 174).²⁴⁸

(5) *Pintura del carácter*

La idea de pintura del carácter es desarrollada especialmente con relación a la comedia. D'Aubignac describe el tránsito de la comedia antigua a la nueva (55-56): en la primera, se tomaban modelos de la vida pública y se parodiaban sus acciones y carácter. Posteriormente, ante el riesgo de difamación, se prohíbe la crítica de personas verdaderas y fácilmente reconocibles. Así, la comedia nueva es regulada bajo el modelo de la tragedia, a la vez que tanto acciones como personajes son inventados. Se torna en “la pintura y la

²⁴⁶ Cita original: [Il faut conduire de telle sorte toutes les affaires du Theatre, que les Spectateurs soient toujours persuadez interieurement, que ce Personnage, dont la fortune et la vie sont menacées, ne devoit point mourir, attendu que cette adresse les entretient en des présentimens de commiseration qui deviennent tres-grands et tres-agreables au dernier point de son mal-heur; Et plus on trouve de motifs pour croire qu'il ne doit point mourir, plus on a de douleur de sçavoir qu'il doit mourir: On regarde l'injustice de ses Ennemis avec une plus forte aversion, et on plaint la disgrace avec beaucoup plus de tendresse.]

²⁴⁷ Cita original: [Voulez-vous longtemps plaie et jamais me lasser? / Faites choix d'un héros propre à m'intéresser, / en valeur éclatant, en vertus magnifique: / qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque; / que ses faits surprenants soient dignes d'être ouïs; / qu'il soit tel que César, Alexandre ou Louis]

²⁴⁸ Cita original: [Des héros de roman fuyez les petitesesses / toutefois, aux grands cœurs donnez quelques faiblesses. / Achille déplairait, moins bouillant et moins prompt: j'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront. / à ces petits défauts marqués dans sa peinture, / l'esprit avec plaisir reconnaît la nature.]

imitación de acciones de la vida común” (56).²⁴⁹ En este punto, se esclarece que las obras cómicas del clasicismo francés no se ocupan de la sátira, puesto que son más psicológicas que políticas.

En el libro tercero de su *Arte Poética*, Boileau hace una historia de la comedia, semejante a la de D'Aubignac. La comedia nueva consiste en retratos, en un espejo²⁵⁰ del carácter y pasiones humanas:

Que la naturaleza luego sea su estudio único, / autores que pretenden los honores de lo cómico. /
 Quien ve bien al hombre y, con un espíritu profundo, / de tantos corazones escondidos ha penetrado
 el fondo; / quien sabe bien lo que es un pródigo, un avaro, / un honesto hombre, un grosero, un
 celoso, un excéntrico, / en una escena afortunada los puede exponer, / y hacerlos ante nuestros ojos
 vivir, actuar y hablar. / Presenten por todas partes las imágenes ingenuas; / que cada uno esté pintado
 con los colores más vivos. / La naturaleza, fecunda en excéntricos retratos, / en cada alma está
 marcada en diferentes rasgos; / un gesto la descubre, una nada la hace aparecer: / pero no todo
 espíritu tiene los ojos para conocerla (III, vv. 359-372, 194).²⁵¹

(6) Pasiones

Un lugar común en los estudios sobre clasicismo es que las obras de este periodo son ricas en análisis psicológico. Pues, al igual que el carácter, la ‘pintura’ de pasiones tiene un rol más importante en esta época que en la *Poética* de Aristóteles.

El tema de las pasiones se da en distintos niveles. Por una parte, se trata su nexo con el carácter —cuáles convienen a los diferentes tipos de personajes—. Chapelain se refiere a ellas como inclinaciones naturales que derivan del carácter: “parecen hacer cuerpo con los

²⁴⁹ Cita original: [la peinture et l'imitation des actions de la vie commune.]

²⁵⁰ Cfr. Boileau, III, vv. 353-358, 192 :“Cada uno, pintado con arte en ese nuevo espejo, / se vio con placer, o creyó no verse en absoluto: / el avaro, de los primeros, rió del cuadro fiel/ de un avaro a menudo trazado sobre su modelo; / y mil veces un fatuo, finamente expresado, / desconoció el retrato sobre sí mismo formado”. Cita original: [Chacun, peint avec art dans ce nouveau miroir, / s'y vit avec plaisir, ou crut ne s'y point voir: / l'avare, des premiers, rit du tableau fidèle / d'un avare souvent tracé sur son modèle; / et mille fois un fat, finement exprimé, / méconnut le portrait sur lui-même formé.]

²⁵¹ Cita original: [Que la nature donc soit votre étude unique, / auteurs qui prétendez aux honneurs du comique. / quiconque voit bien l'homme et, d'un esprit profond, / de tant de cœurs cachés a pénétré le fond; / qui sait bien ce que c'est qu'un prodigue, un avare, / un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre, / sur une scène heureuse il peut les étaler, / et les faire à nos yeux vivre, agir et parler. / Présentez-en partout les images naïves; / que chacun y soit peint des couleurs les plus vives. / La nature, féconde en bizarres portraits, / dans chaque âme est marquée à de différents traits; / un geste la découvre, un rien la fait paraître: / mais tout esprit n'a pas des yeux pour la connaître.]

hábitos, como saliendo de éstos; la pasión no siendo otra cosa más que una perturbación acontecida en la facultad animal por una fuerte aplicación, y si me atrevo a decirlo, tensión extraordinaria de la natural inclinación” (*Préface à l’Adonis*, 47-48).²⁵² Boileau insiste en la especificidad de la expresión: “cada pasión habla un diferente language: / la cólera es admirable y pide palabras altaneras/ el abatimiento se explica en términos menos orgullosos” (III, vv. 132-134, 176).²⁵³

Por otra parte, se tematiza su relación con la catarsis, tanto en lo concerniente a los medios para provocarla en el espectador, como respecto a su vínculo con la utilidad moral. Así, La Mesnardière afirma que las agitaciones del alma son la esencia del teatro, por lo que el movimiento de pasiones debe ser el primer objeto del poeta. Siendo la parte más considerable, no será estimado si no domina el arte de suscitar la compasión:

La gloria del poeta consiste en sobrecoger a toda un alma por los movimientos invencibles que su discurso excita en ella. No le hace experimentar los efectos de su ciencia, si no la torna fuera de sí por un fuerte y corto furor que la arranca violentamente, un poema no es razonable si no encanta y deslumbra la razón de sus auditores (71-72).²⁵⁴

Boileau también enfatiza su rol central en la tragedia:

Que en todos sus discursos la pasión conmovida / vaya a buscar el corazón, lo encienda y lo remueva. Si, de un bello movimiento el agradable furor/ a menudo no nos llena de un dulce terror, / o no provoca en nuestra alma una ‘piedad’ encantadora, / en vano muestran una escena erudita: / sus fríos razonamientos no harían sino entibiar a un espectador siempre perezoso para aplaudir, / y que, de los vanos esfuerzos de su retórica/ justamente fatigado, se adormece o los critica./ El secreto es primero gustar y conmovier: / inventen recursos que puedan engancharme (III, vv. 15-26, 166-168).²⁵⁵

²⁵² Cita original: [semblent faire corps avec les habitudes, comme sortant d’icelles; la passion n’étant autre chose qu’une perturbation arrivée en la faculté animale par une forte application, et si je l’ose dire tension extraordinaire de la naturelle inclination.]

²⁵³ Cita original: [chaque passion parle un différent langage: / la colère est superbe et veut des mots altiers, / l’abattement s’explique en des termes moins fiers]

²⁵⁴ Cita original: [La gloire du Poète consiste à renuerser toute une ame par les mouuemens inuincibles que son discours excite en elle. Il ne lui fait point éprouer les effets de sa Science, s’il ne la rend forcenée d’une forte & courte fureur qui l’arrache violemment, un Poème n’est point raisonnable s’il n’enchante & s’il n’éblouit la Raison de ses Auditeurs.]

²⁵⁵ Cita original: [Que dans tous vos discours la passion émue / aille chercher le cœur, l’échauffé et le remue. / Si, d’un beau mouvement l’agréable fureur / souvent ne nous remplit d’une douce terreur, / ou n’excite en

El lugar común retórico de ‘adentrarse uno mismo en las pasiones’ es uno de los mecanismos recurrentes para inducir las al público. El poeta debe sugestionarse y experimentar las pasiones que desea provocar, con el fin de imitarlas adecuadamente. Así, Boileau dice: “Para provocarme lágrimas, tienen que llorar” (III, v. 142, 176).²⁵⁶ La Mesnardière declara que el poeta no producirá esos efectos “si no está fuertemente conmovido por los sentimientos interiores que debe inspirar a sus jueces” (73).²⁵⁷ Remite esta observación a Aristóteles, y comenta que tanto el poeta como el orador deben tener esta cualidad:

[...] el género de personas nacidas para la poesía, la imaginación sensible, y el espíritu complaciente incluso hasta imprimirse imágenes de todas las cosas para expresarlas en seguida ; es decir, para empujarlas fuera de su imaginación en la de sus auditores: lo que es tan necesario para los que quieren triunfar en el arte de persuadir, que un gran maestro de elocuencia pide que su orador tenga estas mismas cualidades, y que resienta él primero el vivo aguijón de las pasiones que quiere hacer sentir a los otros (74-75).²⁵⁸

En consideración a la utilidad moral, está la colaboración entre el castigo de las pasiones viciosas y el uso del terror. La Mesnardière dice que primero hay que suscitar el horror frente al crimen odioso, tras lo cual se debe provocar terror, mediante la punición:

Y si la fábula que expone, termina con el castigo de la persona detestable, debe describir en sus suplicios tormentos tan terroríficos, y de remordimientos tan punzantes, que no haya un espectador culpable del mismo crimen, o dispuesto a cometerlo, que no tiemble de temor cuando escuche los

notre âme une «pitié» charmante, / en vain vous étalez une scène savante: / vous froids raisonnements ne feront qu’attiédir / un spectateur toujours paresseux d’applaudir, / et qui, des vains efforts de votre rhétorique / justement fatigué, s’endort ou vous critique./ Le secret est d’abord de plaire et de toucher: / inventez des ressorts qui puissent m’attacher.]

²⁵⁶ Cita original: [Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.]

²⁵⁷ Cita original: [s’il n’est fortement touché des sentimens interieurs qu’il doit inspirer à ses Juges]

²⁵⁸ Cita original: [le genre de Personnes qui sont nées à la Poësie, à l’Imagination sensible, & l’esprit accommodant, iusques mesmes à s’imprimer des images de toutes choses pour les exprimer en suite; c’est à dire pour les pousser hors de son Imagination dans celle de ses Auditeurs : Ce qui est si nécessaire pour ceux qui veulent réussir en l’Art de persuader, qu’un Grand Maistre en Eloquence demande que son Orateur ait ces memes qualitez, & qu’il ressente le premier le vif aiguillon des Passions qu’il veut faire sentir aux autres. Telle est la sorte d’esprit que le Poëte doit auoir pour bien exciter ces orages.]

lamentos, los gritos y los aullidos que arrancan los males tan sensibles al criminal que los soporta (99-100).²⁵⁹

Aclara que el sentimiento de piedad debe predominar, si bien el terror es un efecto legítimo, ligado a la utilidad moral. Pues el terror es desagradable y reina en las obras que exponen el castigo de parricidios, incestos y otros crímenes semejantes, y que no concuerdan con el gusto de la época. Otra recomendación para el manejo de las pasiones, es que no sólo hay que provocar las que más conmuevan al espíritu, sino además elevar paulatinamente su intensidad. La expresión de las pasiones en la tragedia debe ser “fuerte, vehemente y vigorosa”.²⁶⁰

La Mesnardière refiere que, además de la piedad y temor, otras pasiones empleadas recurrentemente en la tragedia son el horror, el amor, los celos, la ambición, fastidio y el odio (104). Boileau enfatiza la importancia del amor en la tragedia y la novela: “De esta pasión la sensible pintura es para llegar al corazón la ruta más segura” (III, v. 95, 172).²⁶¹ Recomienda, no obstante, que parezca una debilidad y no una virtud. La comedia, por su parte, se ocupa del retrato de defectos y las pasiones a ellos ligadas.

²⁵⁹ Cita original: [Et si la Fable qu’il expose, finit par la punition de la Personne detestable, il doit dépeindre en ses supplices de si effroyables tourmens, & de si cuisans remors, qu’il n’y ait point de Spectateur coupable du mesme crime, ou disposé à le commettre, qui ne tremble de frayeur lors qu’il entendra les plaintes, les cris & les hurlemens qu’arrachent des maux si sensibles au criminel qui les endure.]

²⁶⁰ *Cfr.* La Mesnardière, 8 : “[...] las pasiones violentas piden por sí mismas estar fuertemente enunciadas; puesto que estos conflictos del alma hacen tanta más impresión sobre la del oyente, que su expresión es fuerte, vehemente y vigorosa”. Cita original: [les Passions violentes demandent par elles-mêmes d’estre fortement énoncées ; puis que ces troubles de l’ame font d’autant plus d’impression sur celle de l’Auditeur, que leur expression est forte, véhémence & vigoureuse].

²⁶¹ Cita original: [De cette passion la sensible peinture est pour aller au cœur la route la plus sûre.]

III. LA VEROSIMILITUD EN LA DOCTRINA CLÁSICA FRANCESA.

1. Verosimilitud en la composición artística clasicista.

1.1 Verosimilitud, verdad y posibilidad

a) Contraposición con lo verdadero y lo posible.

Una caracterización típica de lo verosímil consiste en la contraposición con lo verdadero y lo posible. Chapelain argumenta que los antiguos desterraron a la verdad de su Parnaso, puesto que sus sucesos fortuitos e inciertos perjudicaban su propósito de instrucción moral. Así, unos compusieron inventando todo, otros la cambiaron y alteraron cuando fue necesario, “pero nadie la llamaba [a la verdad] sino cuando se acomodaba a ellos, es decir, a la justicia y a la razón, y cuando estaba revestida de verosimilitud, la cual en este caso y no la verdad sirve de instrumento al poeta, para encaminar al hombre a la virtud” (*Préf. Ad.*, 38).²⁶² Asimismo, llama simplemente posible a lo que sucede algunas veces sin ser verosímil. Lo posible sólo es materia de la poesía cuando es verosímil o necesario (*Sentimens de l’Académie*, 15-17).

Para D’Aubignac, lo verdadero no es el objeto del teatro, “porque hay bastantes cosas verdaderas que no deben ser vistas, y muchas que no pueden ser representadas”(92).²⁶³ El caso paradigmático que ejemplifica la oposición entre verdad histórica y verosimilitud es la historia de Nerón:

Es verdad que Nerón mandó estrangular a su madre, y abrirle el seno para ver en qué lugar había sido llevado nueve meses antes de nacer; pero esta barbarie, si bien agradable al que la ejecutó, no sólo sería horrible para los que la verían, sino incluso increíble, ya que no debía suceder; y entre todas las historias de las que el poeta querrá sacar su argumento, no hay una, al menos no creo que la haya, de la cual todas las circunstancias sean aptas para el teatro, a pesar de que sean verdaderas, y que se les

²⁶² *Cita original:* [mais nul ne faisant état de l’y rappeler que lorsqu’elle s’accommoderait à eux, c’et-à-dire à la justice et à la raison, et qu’elle vêtirait la vraisemblance, laquelle en ce cas et non la vérité sert d’instrument au poète, pour acheminer l’homme à la vertu]

²⁶³ *Cita original:* [parce qu’il y a bien des choses veritables qui n’y doiuent pas estre veuës, et beaucoup qui n’y peuuent pas estre representées]

pueda introducir en él, sin alterar el orden de los éxitos, el tiempo, los lugares, las personas, y muchas otras particularidades (92-93).²⁶⁴

Aquí ya entran en juego varios factores de la doctrina: no todo lo verdadero — entendido como lo sucedido— es adecuado para el teatro, puesto que en ocasiones es increíble o demasiado horrible para ser mostrado en la escena. Asimismo, entra el criterio del deber ser, y el carácter circunstancial de la verosimilitud, los cuales discutiré más adelante.

Lo posible²⁶⁵ tampoco es el objeto del teatro, “puesto que hay bastantes cosas que pueden hacerse o por la coincidencia de causas naturales, o por aventuras de la moral, que no obstante serían ridículas y poco creíbles si fueran representadas” (93).²⁶⁶ Da como ejemplo la posibilidad de muerte súbita de un hombre. A pesar de que esto sucede a menudo, dicha circunstancia sería rechazada en el teatro, por ejemplo, si el rival teatral muriera de alguna enfermedad común, o si le cayera un rayo a un amante. En ambos casos, se tendría la impresión de que el desenlace se resuelve arbitrariamente.

En suma, lo verosímil es lo propio del teatro, a la vez que lo verdadero o posible sólo son admitidos si se les reduce a la verosimilitud: “no es que las cosas verdaderas y posibles estén prohibidas en el teatro; pero sólo son recibidas en tanto tienen verosimilitud; de suerte que para introducirlas en él, hay que apartar o cambiar todas las circunstancias

²⁶⁴ *Cita original:* [Il est vray que Neron fit étrangler sa mere, et luy ouvrir le sein pour voir en quel endroit il auoit esté porté neuf mois auant que de naistre; mais cette barbarie, bien qu’agreable à celui qui l’executa, seroit non suelement horrible à ceux qui la verroient, mais mesme incroyable, à cause que cela ne deuoit point arriuer; et entre toutes les histoires dont le Poëte voudra tirer son sujet, il n’y en a pas une, au moins ie ne croy pas qu’il y en ait, dont toutes les circonstances soiët capables du Theatre, quoy que veritables, et que l’on y puisse faire entrer, sans alterer l’ordre des succès, le temps, les lieux, les personnes, et beaucoup d’autres particularitez.]

²⁶⁵ *Cfr.* Bray 195: “Pero es Castelvetro quien da el comentario de Aristóteles más interesante y más seguido por los críticos franceses. Define claramente lo posible y lo verosímil. Es posible todo hecho cuya ejecución no se enfrente con algún obstáculo. Es verosímil todo hecho que, dadas las circunstancias, debía suceder como sucedió. Medea lleva consigo a su hermano en su huída de Colcos y lo mata: es posible, puesto que lo tiene en su poder, es verosímil, puesto que su carácter la dispone a hacerlo y que sólo tiene el medio de salvarse. La posibilidad es asunto de ciencia, la verosimilitud, asunto de preparación psicológica.” *Cita original:* [Mais c’est Castelvetro qui donne du texte d’Aristote le commentaire le plus intéressant et le plus suivi par les critiques français. Il définit clairement le possible et le vraisemblable. Est possible tout fait dont l’exécution ne se heurte à aucun obstacle. Est vraisemblable tout fait qui, étant donné les circonstances, devait se passer comme il s’est passé. Médée emmène son frère avec elle dans sa fuite de Colchos et le tue : c’est possible, puisqu’elle le tient en sa puissance, c’est vraisemblable, puisque son caractère l’y dispose et qu’elle n’a que le moyen pour se sauver. La possibilité est affaire de science, la vraisemblance affaire de préparation psychologique.]

²⁶⁶ *Cita original:* [car il y a bien des choses qui se peuuent faire ou par la rencontre des causes naturelles, ou par les auantures de la Morale, qui pourtant seroient ridicules et peu croyables si elles estoïët représentées.]

que no tienen este carácter, e imprimirlo a todo lo que se quiera representar” (93-94).²⁶⁷ Lo verdadero horrible o extraño, lo posible ridículo, así como lo increíble, son rechazados.

La oposición entre verosimilitud, verdad y posibilidad también se ilustra en La Mesnardière: “A pesar de que la verdad sea adorable por todas partes, la verosimilitud, no obstante, lleva aquí la ventaja sobre ella; y lo falso que es verosímil debe ser más estimado que lo verdadero extraño, prodigioso e increíble” (34).²⁶⁸ Aclara que la excepción a la regla es la Sagrada Escritura que, de ser retomada, debe aparecer íntegramente. Al igual que lo verdadero extraño, se debe evitar lo posible difícil²⁶⁹ en el teatro, pues “los más excelentes argumentos son los que contienen cosas tan manifiestamente posibles, que nadie tenga la dificultad de buscar por qué medio pudieron haberse realizado como el autor las representa” (41).²⁷⁰

Boileau también opone lo verdadero increíble a lo verosímil: “Jamás al espectador ofrezcan algo increíble: /lo verdadero puede a veces no ser verosímil” (III, vv. 47-48, 170).²⁷¹ Sostiene que no toda acción puede ser mostrada en el teatro: “Lo que no se debe ver, que un discurso nos lo exponga: /los ojos, al verlo, captarían mejor la cosa; / pero hay objetos que el arte judicioso / debe ofrecer a la oreja y apartar de los ojos”(III, vv. 51-54, 170).²⁷²

b) Persuasión

Además de la oposición entre verdad, posibilidad y verosimilitud, se ha subrayado a menudo la influencia retórica de los comentaristas italianos del siglo XVI, en las poéticas del clasicismo francés (*cf.* Bray, Sellstrom). Una de las consecuencias de esto es el rol preminente de la persuasión en la verosimilitud:

²⁶⁷ *Cita original*: [car il y a bien des choses qui se peuvent faire ou par la rencontre des causes naturelles, ou par les auantures de la Morale, qui pourtant seroient ridicules et peu croyables si elles estoïët représentées.]

²⁶⁸ *Cita original*: [Encore que la verité soit adorable par tout, la *Vrai-semblance* néantmoins l’emporte ici dessus elle ; & le *Faux qui est vrai-semblable*, doit estre plus estimé que le Véritable étrange, prodigieux & incroyable]

²⁶⁹ Estos pasajes hacen eco a otro de Aristóteles, según el cual se “debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (*Poética* 24, 1460 a).

²⁷⁰ *Cita original*: [les plus excellens Sujets sont ceux qui contiennent des choses si manifestement possibles, que personne n’ait la peine de chercher par quel moyen elles ont pû estre faites comme l’Auther les représente.]

²⁷¹ *Cita original*: [Jamais au spectateur n’offrez rien d’incroyable: / le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable.]

²⁷² *Cita original*: [Ce qu’on ne doit point voir, qu’un récit nous l’expose: / les yeux, en le voyant, saisiraient mieux la chose; / mais il est des objets que l’art judicieux / doit offrir à l’oreille et reculer des yeux.]

Hasta que la *Poética* de Aristóteles fue redescubierta y comentada (por Robortello en 1548), la teórica poética había sido elaborada únicamente con base en el *Arte Poética* de Horacio, un texto que parecía reforzar la perspectiva retórica al discutir la poesía en términos de lo que complacía a una audiencia particular y lo que esa audiencia podría juzgar como apropiado en la presentación del carácter y en el estilo. [...] Tan aparentemente coherente era el matrimonio teórico de retórica y poesía, y tan convencidos estaban los comentaristas del siglo XVI de que las autoridades clásicas estaban necesariamente de acuerdo, que el texto de la *Poética* fue leído e interpretado desde el inicio bajo la misma luz. Aristóteles fue tomado como otra autoridad para el fin moral de la poesía, para la verosimilitud (entendida en término de credibilidad), y por el decoro en el retrato del carácter (Morgan 297).²⁷³

Desde esta postura, dice Chapelain que tras elegir un argumento, debe considerarse la fe o crédito que se le pueda dar. La razón de esto es que “donde falta la credibilidad, la atención o la afección falta también; pero donde no hay afección, no puede haber emoción, y en consecuencia, purgación o corrección del carácter de los hombres, que es el propósito de la poesía” (*Préf. Ad. 37*).²⁷⁴ Hay un nexo entre los factores de la creencia, la emoción y la utilidad moral. Las primeras son un medio para la última, y sólo se siguen de ese modo lineal. Para que haya instrucción, el espectador debe ser ‘engañado’, debe recibir lo representado como si fuera verdadero, de modo que la obra debe ser creíble. Al tomar el teatro como verdadero, es conmovido, y la enseñanza penetra en él.

Define fe como “una inclinación de la fantasía a creer que una cosa sea, en lugar de que no sea” (37).²⁷⁵ Se puede adquirir por la simple narración que hace alguien, mas es un medio imperfecto porque depende de la sinceridad de los hombres y, en consecuencia, se puede dudar fácilmente de él. Luego, el medio natural, perfecto y potente de adquirir la fe, es la verosimilitud, “si es verdad que de dos historias contrarias o contadas diversamente, se

²⁷³ *Cita original*: [Until Aristotle’s *Poetics* was rediscovered and commented upon (by Robortello in 1548), poetic theory had been elaborated only on the basis of Horace’s *Ars poetica*, itself a text which seemed to reinforce the rhetorical view by discussing poetry in terms of what pleased a particular audience and what that audience might judge to be appropriate in the presentation of character and in style. [...] So apparently coherent was the theoretical marriage of rhetoric and poetry, and so convinced were sixteenth-century commentators that the classical authorities were necessarily in agreement, that the text of the *Poetics* was read and interpreted from the first in the same light. Aristotle was taken as a further authority for the moral end of poetry, for verisimilitude (understood in terms of credibility), and for decorum in character portrayal.]

²⁷⁴ *Cita original*: [où la créance manque, l’attention ou l’affection manque aussi; mais où l’affection n’est point il n’y peut avoir d’émotion, et par conséquent de purgation, ou d’amendement ès mœurs des hommes, qui est le but de la poésie.]

²⁷⁵ *Cita original*: [une inclination de la fantaisie à croire qu’une chose soit plutôt que de n’être pas]

sigue siempre la que tiene más probabilidad” (37).²⁷⁶ Asimismo, la narración verosímil “gana dulcemente y vence vigorosamente a la imaginación del que escucha, y por la conveniencia de las cosas contenidas en su relación, se torna benevolente” (37).²⁷⁷

Lo verosímil es el objeto de la poesía épica y dramática, puesto que “conduce mucho más fácilmente a los hombres por este instrumento que no encuentra ninguna resistencia en ellos, que como lo haría por lo verdadero, el cual podría ser tan extraño e increíble que lo considerarían como falso y se rehusarían a dejarse persuadir” (*Sentimens* 18).²⁷⁸ La verosimilitud es fácilmente creíble por sí misma, mientras que la historia apela a la autoridad de la verdad.²⁷⁹ Así, Chapelain sostiene que la verdad se reduce a la verosimilitud, no al revés, de modo que es persuasiva al ser verosímil. Lo verosímil conlleva un juicio de asentimiento por parte del espectador, la aceptación de que lo presentado podría fácilmente suceder de esa manera. No es la mera posibilidad o probabilidad, sino una creencia en la posibilidad o probabilidad. Chapelain dice lo siguiente:

la poesía [...] haciendo por medio de ella [la verosimilitud] un esfuerzo insensible sobre su fantasía, en tanto que no le aporta algo que no se juzgue que pueda fácilmente ser así, lo que la verdad misma no hace sino en tanto que es verosímil, no hay duda alguna, digo, que no sea más bien creída, teniendo a su favor lo que es creíble simplemente por sí mismo, que la historia que procede más tiránicamente y que no tiene a su favor más que a la verdad desnuda, la cual no puede hacerse creer sin la ayuda y el apoyo de otros. Así, le bastará al poema ser verosímil para ser aprobado, gracias a la fácil impresión que la verosimilitud hace sobre la imaginación, la cual se cautiva y deja llevar por este medio a la intención del poeta.” (*Préf. à l’Ad.*, 38-39)²⁸⁰

²⁷⁶ *Cita original*: [s’il est vrai que de deux histoires contraires ou diversement racontées, on suit toujours celle qui a le plus de probabilité]

²⁷⁷ *Cita original*: [gagne doucement et empiète vigoureusement l’imagination de celui qui écoute, et par la convenance des choses contenues en son rapport se le rend bienveillant.]

²⁷⁸ *Cita original*: [conduit bien plus facilement les hommes par cet instrument qui ne trouve point de resistance en eux qu’elle ne feroit par le vray, lequel pourroit estre si estrange et si incroyable qu’ils le considereroient comme faux et refuseroient de s’en laisser persuader.]

²⁷⁹ Los teóricos tratados benefician a la verosimilitud como medio de persuasión. Corneille invierte el criterio, afirmando que lo verdadero no requiere del apoyo suplementario de lo verosímil, puesto que es creíble por haber sucedido. Remite a la cita de Aristóteles, en la que afirma que lo sucedido es manifestamente posible, por que de no ser posible, no habría sucedido (*cf.* Corneille, *Les trois discours sur le poème dramatique*). *Cfr.* Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b: “Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.”

²⁸⁰ *Cita original*: [la poésie [...] faisant par icelle un insensible effort sur sa fantaisie, en tant qu’elle ne lui apporte rien qui ne se juge pouvoir être facilement ainsi, ce que la vérité même ne fait pas, sinon autant

Chapelain insiste en la idea de que la verdad no es la esencia de la poesía, lo cual ciertamente no impide que se representen cosas verdaderas en el teatro. No obstante, deben considerarse como fábula y no como verdad, pues “si la sola verosimilitud es buscada, mientras más verosímil sea el poema [...] tendrá más credibilidad entre los hombres, y entre más pierda por defecto de historia, más adquirirá por suficiencia de probabilidad” (*Préf. Ad. 39*).²⁸¹

Grosso modo, lo verosímil es la regla de la poesía porque es persuasivo, de manera que el espectador es llevado a creerlo o a considerarlo como posible, realizable, verdadero, etc. Mientras que lo verdadero y lo posible pueden no ser persuasivos ni creíbles. Por esa razón, a mi parecer, no llevan a cabo una reflexión más profunda sobre lo posible y lo verdadero, ya que son, hasta cierto punto, ajenos al teatro. Como veremos más adelante, lo verosímil cumple con ciertos lineamientos, ligados tanto a la probabilidad, como al decoro. Es claramente posible, porque si fuera imposible no sería convincente. Mientras que lo posible y lo verdadero por sí solos no son convincentes, y además pueden ser improbables o no decorosos. Así, los teóricos se centran en lo que importa al teatro, lo verosímil. Aristóteles sí se detiene en conceptos como lo posible, lo necesario, y lo verdadero, puesto que su materia de estudio era más amplia.

c) Verosimilitud y verdad histórica

Respecto a la verdad histórica, hay dos cosas a tomar en cuenta. Primeramente, se recupera la recomendación que hace Aristóteles de extraer la trama de la historia (*cf. Poética 9, 1451 b*). En segundo lugar, se la somete a la reducción a la verosimilitud: Se filtran y modifican las circunstancias que no se adecuen a ella, ya porque no sean creíbles, choquen o quebranten el decoro y la moral, o por limitaciones de la representación (la famosa regla de las unidades, por ejemplo).

qu'elle est vraisemblable, il n'y a point de doute, dis-je, qu'elle ne soit plutôt crue, ayant pour soi ce qui se fait croire simplement de soi-même, que l'histoire qui y procède plus tyranniquement et qui n'a pour soi que la vérité nue, laquelle ne se peut faire croire sans l'aide et le soulagement d'autrui. Ainsi donc il suffira au poème qu'il soit vraisemblable pour être approuvé, à cause de la facile impression que la vraisemblance fait sur l'imagination, laquelle se captive et se laisse mener par ce moyen à l'intention du poète.]

²⁸¹*Cita original:* [si la seule vraisemblance est recherchée, tant que le poème sera vraisemblable [...] tant aura-t-il de créance parmi les hommes, et plus il en perdra par défaut d'histoire, plus en acquerra-t-il par suffisance de probabilité.]

Ahora bien, la cuestión de qué tanto se puede modificar la historia es debatida. Hay partidarios a favor de cambiar todo en beneficio de la verosimilitud, mientras que otros establecen límites a las alteraciones. Los sucesos demasiado conocidos no sufren manipulaciones, ya que al ser del dominio del espectador, provocan su rechazo. Así, se recomienda que sólo se modifiquen los detalles insignificantes que el espectador ignora. También se debe respetar el carácter histórico y el que es tomado por la tradición.

Chapelain reivindica que la verdad no está enteramente prohibida en el teatro, y que el poeta puede adaptar argumentos históricos y reducirlos a la verosimilitud. Cita el pasaje de Aristóteles, en el que afirma que no se es menos poeta por tratar cosas verdaderas, puesto que nada impide que algunas cosas sucedidas sean verosímiles (Aristóteles, *Poética*, 9, 1451 b). En su lectura de Aristóteles, lo importante es que “el argumento trágico o épico fuera verdadero en gran parte o estimado verdadero, y no deseó, parece, otra cosa sino que el detalle no fuera conocido, de modo que el poeta pudiera suplir por su invención y al menos en esta parte merecer el nombre de poeta” (*Sentimens* 25-26).²⁸²

También reivindica la necesidad de modificar los argumentos históricos, puesto que “el poeta no toma en consideración a la verdad, sino solamente a la verosimilitud, sin ser esclavo de las circunstancias que acompañan a la verdad de los acontecimientos” (*Sentimens*, 34).²⁸³ Así, el poeta puede extender o acortar el tiempo de las acciones,²⁸⁴ siempre y cuando respete la verosimilitud y las cosas sagradas, que “no haga nada que repugne al sentido común y al uso”, ni que contrarie la Sagrada Escritura (36).²⁸⁵ Otra restricción a los cambios permitidos, es que el poeta no puede modificar un argumento tomado de alguien más. La verdad es a la historia, lo que la fábula considerada verosímil es

²⁸²*Cita original* : [que le Sujet Tragique ou Epique fust veritable en gros ou estimé veritable, et n’y a désiré ce semble autre chose sinon que le detail n’en fust point connu, afin que le Poëte le pust supplier par son invention et du moins en cette partie meriter le nom de Poëte.]

²⁸³*Cita original*: [nous estimons qu’il ne l’est point, puisque dans l’histoire le Poëte ne considere point la verité mais seulement la vraysemblance sans se rendre esclave des circonstances qui accompagnent la verité des evenemens]

²⁸⁴Boileau censura a los que escriben como historiadores, apegándose a la cronología : “Lejos de esos poetas temerosos cuyo espíritu flemático/ guarda en sus furores un orden didáctico,/ que, cantando de un héroe los progresos brillantes, /magros historiadores, seguirán el orden de los tiempos” (vv. 73-76, p. 112.). *Cita original*: [Loin de ces rimeurs craintifs dont l’esprit flegmatique / garde dans ses fureurs un ordre didactique, / qui, chantant d’un héros les progrès éclatants, / maigres historiens, suivront l’ordre des temps. / Ils n’osent un moment perdre un sujet de vue: pour prendre Dole, il faut que Lille soit rendue; / et que leur vers exact, ainsi que Mézerai, / ait déjà fait tomber les remparts de Courtrai. / Apollon de son feu leur fut toujours avare.”]

²⁸⁵ *Cita original*: [qu’il face rien qui repugne au sens commun et à l’usage]

a la poesía; así, una vez que el historiador reconoce algo como verdadero, no puede alterarlo, y tampoco el poeta respecto a la fábula verosímil (*Préf. Ad 42*).

D'Aubignac somete la historia al arte teatral, de modo que se puede cambiar tanto las circunstancias como la acción principal, si se logra un poema bello: “La escena no da las cosas como han sido, sino como debían ser, y el poeta debe restablecer en el argumento todo lo que no se acomodará a las reglas de su arte, como hace un pintor cuando trabaja sobre un modelo defectuoso” (81-81).²⁸⁶ En suma, si la verdad histórica es compatible con el arte dramático, se puede conservar; si no, el poeta tiene licencia de cambiarla (82). No obstante, tampoco aconseja la alteración de historias muy conocidas:

No es que una historia conocida, o por ser reciente, o en todo tiempo en la boca del vulgo, pueda sufrir grandes cambios sin grandes precauciones; pero en estas ocasiones más bien aconsejaría al poeta abandonar tal argumento, que hacer un mal poema queriendo conservar la verdad a la que no está obligado, o en todo caso, utilizarla tan hábilmente que no choque los sentimientos del pueblo (83).²⁸⁷

La Mesnardière, por el contrario, prohíbe cambiar los eventos centrales de la historia: “Que el poeta considere al construir su argumento, que no le está permitido, sobre todo en la tragedia, cambiar y corromper los principales sucesos de historias que son conocidas; y que fallar en esto es pecar directamente contra las reglas esenciales” (28).²⁸⁸ Se basa en la autoridad de Aristóteles, diciendo que obliga al poeta a conservar la mayor parte de los nombres de los personajes históricos, al tratar un argumento conocido (29). Siguiendo esta línea, la alteración de incidentes importantes podría “mortificar al espectador y ofender la memoria”. La regla se sintetiza de la siguiente forma: “Aristóteles da licencia al poeta de no apearse tanto a las particularidades de la aventura que expone,

²⁸⁶ *Cita original*: [La Scène ne donne point les choses comme elles ont esté, mais comme elles deuoient estre, et le Poëte y doit rétablir dans le suiet tout ce qui ne s’accommodera pas aux regles de son Art, comme fait un Peintre quand il trauaille sur un modelle defectueux.]

²⁸⁷ *Cita original*: [Ce n’est pas qu’une Histoire connuë, ou pour estre recente, ou de tout temps dans la bouche du vulgaire, puisse souffrir de grands changemens sans de grandes précautions; mais dans ces rencontres ie conseilerois plustost au Poëte d’abandonner un tel Suiet, que de faire un mauuais poëme en voulât cõseruer la verité à laquelle il n’est pas obligé, ou en tout cas d’en user si adroitement qu’il ne choquast point les sentimens du peuple.]

²⁸⁸ *Cita original*: [Que le Poëte considère en bastissant son Sujet, qu’il ne lui est pas permis, sur tout dans la Tragédie, de changer & de corrompre les principaux Euenemens des Histoires qui son connuës ; & que faillir en cela, c’est pécher directement contre les Régles essentielles.]

que no retenga por todas partes hasta las circunstancias menores, como hacen los historiadores : Pero que, no obstante, no quiere que se tome la libertad de alterar las fábulas conocidas, corrompiendo los incidentes que son de gran importancia” (31).²⁸⁹ Como en el caso de Chapelain, la excepción concierne a las historias bíblicas, donde la verdad ‘histórica’ tiene el rol preponderante sobre la verosimilitud teatral (33).

La querrela del *Cid* es central en el debate sobre la verdad histórica.²⁹⁰ Por una parte, es verdad histórica que Chimène se casara con el Cid, además de que se trata de un suceso muy conocido. De conformidad con lo ya expuesto, la trama trágica debe respetar este hecho, tal como hizo Corneille.²⁹¹ Mas la obra fue duramente criticada, bajo el argumento de que quebrantaba las reglas del arte. El veredicto de Chapelain fue el siguiente:

Ahora bien, es principalmente en estas ocasiones que el poeta debe preferir la verosimilitud a la verdad, que debe más bien trabajar en una cosa enteramente inventada , provisto que sea conforme a la razón, o si está obligado a tomar una materia histórica de esta naturaleza para llevarla al teatro, debe reducirla a los términos del decoro, incluso a expensas de la verdad. Es entonces cuando más bien debe cambiarla toda entera, que dejarle una sola mancha incompatible con las reglas de su arte (*Sentimens* 22-23).²⁹²

²⁸⁹ *Cita original*: [Aristote donne la licence au Poëte de ne pas s’attacher si fort aux particularitez de l’Auanture qu’il expose, qu’il en retienne par tout iusques aux moindres circonstances, comme font les Historiens : Mais qu’en reuanche il ne veut pas qu’il prenne la liberté d’altérer les Fables connuës, en corrompant les Incidens qui sont de grande importance.]

²⁹⁰ *Cfr.* Bray 198-199 : “Aristóteles dijo que el poeta trágico debe tomar sus argumentos de la historia, que por el sólo hecho de que son históricos, estos argumentos son posibles, y que lo posible es el objeto propio de la poesía ; siendo histórico el argumento del *Cid*, Corneille tuvo entonces razón de seguir la historia. Pero por otra parte, Aristóteles puso lo imposible verosímil por encima de lo posible inverosímil ; el argumento del *Cid* es posible, pero inverosímil ; luego, Corneille cometió una falta al seguir la historia con el costo de la inverosimilitud. La primera tesis es la de Vida, de Robortello, de Heinsius, de Deimier, la segunda, la de Castelvetro y de Vauquelin; hasta ahora la primera ha dominado, la sentencia de la Academia asegurará el triunfo de la segunda”. *Cita original*: [Aristote a dit que le poëte tragique doit prendre ses sujets dans l’histoire, que par le seul fait qu’ils sont historiques, ces sujets sont possibles, et que le possible est l’objet propre de la poésie; le sujet du *Cid* étant historique, Corneille a donc eu raison de suivre l’histoire. Mais d’autre part, Aristote a mis l’impossible vraisemblable au-dessus du possible invraisemblable; le sujet du *Cid* est possible, mais invraisemblable; Corneille a donc fait une faute en suivant l’histoire au prix de l’invraisemblance. La première thèse est celle de Vida, de Robortello, de Heinsius, de Deimier, la seconde celle de Castelvetro et de Vauquelin; jusqu’ici la première a dominé, la sentence de l’Académie va assurer le triomphe de la seconde.]

²⁹¹ *Cfr.* Scudéry, *Observations sur le Cid* ; Chapelain, *Sentimens de l’Académie sur le Cid* ; Corneille, *Lettre apologétique, Examen du Cid*.

²⁹² *Cita original*: [Or c’est principalement en ces occasions que le Poëte doit preferer la vraysemblance à la verité, qu’il doit plustost travailler sur une chose toute feinte pourveu qu’elle soit conforme à la raison, ou s’il est obligé de prendre une matiere historique de cette nature pour la porter sur le theatre, qu’il la doit reduire

Su postura ilustra la coexistencia del criterio racional con el moral, como explicaré más adelante. *Grosso modo*, puesto que la trama del Cid no respeta el decoro, se debió alterarla o evitar su adaptación (*Sentimens*, 22-23). Corneille, por su parte, admite la dificultad de adaptar este hecho histórico al gusto francés, particularmente por la boda de los protagonistas:

Es histórico, y gustó en su tiempo, pero con toda certeza le disgustaría al nuestro; y me es penoso ver que Chimène consienta en la obra del autor español, aun cuando le dé más de tres años de duración a la comedia que hizo. Para no contradecir a la historia, creí no poder librarme de dar alguna idea, pero con incertidumbre del efecto, y sólo por ese medio podía acordar el decoro del teatro con la verdad del acontecimiento (Corneille, *Examen*, 35).²⁹³

1.2 Lo ordinario y lo extraordinario

a) Verosimilitud ordinaria y extraordinaria

Aristóteles refiere que es trágico y agradable cuando “un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo, y un valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil” (194; cap. 18, 1456 a). En otro pasaje cita los versos de Agatón: “[...] es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil” (233; cap. 25, 1461 b). He aquí la raíz de una distinción propia del clasicismo, que no está formulada explícitamente en la *Poética*, la de verosimilitud ordinaria y extraordinaria.²⁹⁴ Al respecto, hay que tomar

aux termes de la bienséance mesme au despens de la verité. C'est alors qu'il la doit plustot changer toute entiere que de luy laisser une seule tache incompatible avec les regles de son Art]

²⁹³ *Cita original*: [Il est historique, et a plu en son temps; mais bien sûrement il déplairait au nôtre; et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'auteur espagnol, bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la comédie qu'il en a faite. Pour ne pas contredire l'histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet; et ce n'était que par là que je pouvais accorder la bienséance du théâtre avec la verité de l'événement]

²⁹⁴ En la nota 5 del artículo de Alden (p. 40), se especifica que los comentarios de Castelvetro y Maggi a la *Poética* influyeron a Chapelain en este punto. Bray también comenta que Castelvetro estableció las dos especies: “la verosimilitud ordinaria, la del curso de la vida, la verosimilitud extraordinaria, la que apunta a circunstancias excepcionales. Chapelain retoma la distinción. Pero con él la verosimilitud extraordinaria no autoriza más que las coincidencias del azar: por ejemplo, la sirvienta de Hécuba, descubriendo el cuerpo de Polidoro al ir a lavar el cadáver de Polixena. Por el contrario, rehusa la verosimilitud, incluso extraordinaria, al casamiento de Chimène y Rodrigue: una hija virtuosa no puede resolverse a desposar al asesino de su padre” (199). *Cita original*: [la vraisemblance ordinaire, celle du cours de la vie, la vraisemblance

en cuenta los siguientes puntos. Primeramente, la verosimilitud ordinaria comprende a la realidad más común: coincide con lo probable, en el sentido de lo que sucede con más frecuencia, junto con lo que se cree que ocurre en más ocasiones.²⁹⁵ No sólo se aplica a la acción y sus circunstancias, sino al carácter, de modo que también incluye a la conveniencia, esto es, que los personajes estén bien constituidos —respetando la condición, edad, sexo, nación—. En el clasicismo francés se le prefiere a la verosimilitud extraordinaria.

Atribuyendo a Aristóteles el origen de la distinción, Chapelain caracteriza los dos tipos del siguiente modo:

el primero, lo común que comprende las cosas que suceden ordinariamente a los hombres según sus condiciones, edades, carácter y pasiones, como es verosímil que un comerciante busque la ganancia, que un niño cometa imprudencias, que un pródigo caiga en miseria, que un cobarde huya del peligro, y lo que se sigue ordinariamente de aquello; el segundo lo extraordinario que abarca las cosas que suceden en raras ocasiones y más allá de la verosimilitud ordinaria, como que un hábil y malvado sea engañado, que un tirano poderoso sea vencido; en dicho extraordinario entran todos los accidentes que sorprenden y que se llaman de la fortuna, provisto que sean producidos por un encadenamiento de cosas que sucedan de ordinario (*Sentimens*, 15).²⁹⁶

Según Chapelain,²⁹⁷ ambas tienen en común que, “sea por la primera noción del espíritu, sea por reflexión sobre todas las partes de las que resulta, cuando el poeta se las

extraordinaire, celle qui vise des circonstances exceptionnelles. Chapelain reprend la distinction. Mais avec lui la vraisemblance extraordinaire n'autorise que les rencontres de hasard: par exemple la servante d'Hécube, faisant la découverte du corps de Polydore en allant laver le cadavre de Polyxène. En revanche il refuse la vraisemblance, même extraordinaire, au mariage de Chimène et Rodrigue: une fille vertueuse ne peut se résoudre à épouser le meurtrier de son père]

²⁹⁵ Cfr. Aristóteles, *Retórica* L. I, 1357 b: “Así pues, lo verosímil es lo que sucede ordinariamente; pero no simplemente, como definen algunos: sino lo que se refiere a cosas que admiten ser de otra manera, estando así, respecto a aquello en relación a lo cual es verosímil, como el universal respecto al particular”. Cfr. Aristóteles, *Analíticos primeros* L. II, 27: “[...] lo verosímil es una proposición plausible: en efecto, lo que se sabe que la mayoría de las veces ocurre así o no ocurre así, o es o no es, eso es lo verosímil, v.g.: detestar a los envidiosos, tener afecto a los amados”.

²⁹⁶ *Cita original*: [le premier le commun qui comprend les choses qui arrivent ordinairement aux hommes selon leurs conditions, leurs âges, leurs mœurs et leurs passions, comme il est vraisemblable qu'un marchand cherche le gain, qu'un enfant face des imprudences, qu'un prodigue tombe en misère, qu'un lasche fuyé le danger, et ce qui suit ordinairement de cela; le second l'extraordinaire qui embrasse les choses qui arrivent rarement et outre la vraisemblance ordinaire, comme qu'un habile et meschant soit trompé, qu'un Tiran puissant soit surmonté; dans lequel extraordinaire entrent tous les accidens qui surprennent et qu'on nomme de la Fortune, pourveu qu'ils soient produits par un enchainement de choses qui arrivent d'ordinaire.]

²⁹⁷ La postura de D'Aubignac contrasta, en tanto que parece que lo verosímil no es tan accesible e intuitivo. Según este autor, para conocer qué es verosímil se requiere preparación, no es un saber propio del sentido

expone, los oyentes o espectadores son llevados a creer sin otra prueba sino que no contienen algo que no sea verdad, puesto que no ven nada ahí que repugne” (17).²⁹⁸ Asimismo, la verosimilitud extraordinaria opera como límite de la poesía:

Fuera de estos dos géneros no se hace nada que podamos calificar como lo verosímil, y lo que sucede algunas veces y que no está incluido en ellos se llama simplemente posible, como que un hombre de bien cometa voluntariamente un crimen, y no puede servir de argumento ni a la poesía narrativa ni a la representativa, lo posible siendo su materia propia solamente cuando es verosímil o necesario (*Sentimens*, 15-17).²⁹⁹

La Mesnardière también atribuye la distinción de especies a Aristóteles, si bien admite que casi hay que adivinarlas en su doctrina (35). La verosimilitud ordinaria tiene que ver con lo conveniente, a la vez que sirve para constituer tanto al argumento como al carácter (39).³⁰⁰ Sus fuentes son las cualidades naturales y accidentales de los hombres. Las primeras remiten a los hábitos que los mueven a actuar de determinada manera; ejemplifica esto con la amante apasionada, de la cual Fedra es una instancia, y con el hombre cruel,

común, sino que deriva de la erudición del que se aplica al teatro. Aquí D’Aubignac se opone a la tesis de que el sentido común basta para dedicarse y juzgar sobre el poema dramático; se requiere de un sentido común instruido respecto al teatro, no de la mera razón de gentilhomme. Más que un conocimiento de vida, se requiere de familiaridad con este tipo de representación, para conocer lo que es verosímil y apropiado para él, lo cual remite a su carácter propiamente convencional. *Cfr.* D’Aubignac, 96-97 : “se requeriría ciertamente, que viera varias [obras] y que hiciera muchas reflexiones para conocer lo que sería verosímil o no. Sí, ciertamente, para juzgar perfectamente sobre el poema dramático, esta razón natural tiene que estar perfectamente instruida sobre este tipo de imagen, la cual los hombres han querido utilizar para representar alguna acción, y saber precisamente de qué manera puede ser conservada la verosimilitud en todas las características de esta pintura animada. Ahora bien, aquello no puede adquirirse más que por un gran número de observaciones hechas durante un largo tiempo y por diversas personas.” Cita original: [il faudroit certes qu’il en vit plusieurs et qu’il fist beaucoup de reflexions pour connoistre ce qui seroit vray-semblable, ou non. Ouy, certes, pour iuger parfaitement du Poëme Dramatique, il faut que cette raison naturelle soit parfaitement instruite en ce genre d’image dont les hommes ont voulu se servir pour représenter quelque action, et sçavoir précisément de quelle maniere la vray-semblance peut estre conseruée dans tous les traits de cette peinture animée; Or cela ne se peut acquerir que par un grand nombre d’observations faites par un long temps et par plusieurs personnes.]

²⁹⁸*Cita original*: [soit par la premiere notion de l’esprit soit par reflexion sur toutes les parties dont il resulte les Auditeurs ou les Spectateurs lors que le Poëte la leur expose se portent à croire sans autre preuve qu’ils ne contiennent rien que de vray pour ce qu’ils n’y voient rien qui y repugne.]

²⁹⁹*Cita original* : [Hors de ces deux genres il ne se fait rien qu’on puisse ranger sous le vraysemblable, et ce qui se fait quelquefois qui n’est pas compris sous eux s’appelle simplement possible, comme qu’un homme de bien commette volontairement un crime, et ne peut servir de sujet à la Poësie narrative ny representative; le possible estant sa matiere propre seulement lors qu’il est ou vraysemblable ou necessaire.]

³⁰⁰ Se recordarán las minuciosas tipologías del carácter de La Mesnardière y Boileau. El primero recomendaba atenerse a la generalidad, de modo que no se incluyeran mujeres sabias o sirvientas judiciosos, presuponiendo que la mayoría de las mujeres y sirvientas no tienen estas características. Hay un nexos entre la verosimilitud ordinaria y la conveniencia en el carácter.

como el Atreo de Séneca (35-36). La otra fuente de este tipo de verosimilitud son los accidentes: condición de vida, atributos de las edades, nación y fortuna.

La segunda especie de verosimilitudes “rara, o bien extraordinaria, a causa de que sucede poco y contra las apariencias: Como cuando un hombre hábil es vencido en el combate por uno que no lo es en absoluto”.³⁰¹ Da como ejemplo el caso en el que Pirro hubiera encontrado aún a Héctor en Troya y lo hubiera vencido, lo cual sería excepcional, en tanto que era un hombre sin experiencia que no había manejado las armas.³⁰² Ahora bien, cabe aclarar que lo verosímil extraordinario no es simplemente lo irracional, sino lo que sucede con menos frecuencia y es menos creíble, pero que finalmente es aceptable y admitido como posible:

aún cuando estos éxitos no sean ni según la apariencia, ni según el orden común, que sean extraordinarios, y en consecuencia bastante raros, vemos, sin embargo, algunas veces estos acontecimientos engañosos, sea al final de los combates, o en el curso de los sucesos, cuando el capricho de la fortuna favorece la inocencia, y hace que los más sutiles son engañados por los imprudentes (40).³⁰³

Otro punto importante es que la función de lo extraordinario está ligada a la belleza del poema, así como a la maravilla y la sorpresa. Pues se subraya a menudo que estos elementos deben surgir de lo ordinario. A pesar de lo cual se prefiere la verosimilitud ordinaria a la extraordinaria: “[...] aconsejo a nuestro poeta emplearlos raramente, y

³⁰¹ *Cita original*: [Rare, ou bien Extraordinaire, à cause qu'elle arriue peu, & contre les apparances : Comme lors qu'un homme adroit est surmonté dans le combat par un qui ne l'est point du tout]

³⁰² Corneille también adopta las dos especies de verosimilitud, definiendo lo ordinario como “una acción que sucede más a menudo, o al menos tan frecuentemente que su contraria” (*Les trois discours* 127), mientras que lo extraordinario sucede menos a menudo que la acción contraria. No obstante, subraya que lo verosímil extraordinario “no deja de tener su posibilidad suficientemente cómoda como para no llegar hasta el milagro, ni a estos sucesos singulares, que sirven de materia a las tragedias sangrientas, por el apoyo que tienen de la historia, o de la opinión común” (127). Llama a lo verosímil extraordinario *simplemente creíble*, y recomienda que sólo se le use por necesidad (128). Da los mismos ejemplos que Chapelain y La Mesnardière, un hombre sutil engañado por uno menos sutil, un hombre fuerte vencido en combate por otro más débil. *Citas originales*: [«une action qui arrive plus souvent, ou du moins aussi souvent que sa contraire », «ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée, pour n'aller point jusqu'au miracle, ni jusqu'à ces événements singuliers, qui servent de matière aux Tragédies sanglantes par l'appui qu'ils ont de l'Histoire, ou de l'opinion commune. »]

³⁰³ *Cita original*: [encore que ces succès ne soient ni selon l'apparence, ni selon l'ordre commun, qu'ils soient extraordinaires, & par conséquent assez rares, nous voyons pourtant quelquefois de ces Euenemens tropeurs, soit dans la fin des combats, ou dans le cours des affaires, où le caprice de la Fortune fauorise l'innocence, & fait que les plus subtils sont trompez par les imprudens.]

solamente en las ocasiones donde podrán producir algunos efectos maravillosos, que ameriten ser comprados por esa poca repugnancia que tendremos previamente a creer el principio de donde parten.” (La Mesnardière, 40).³⁰⁴ Continúa diciendo que el teatro tiene pocos ejemplos de estos efectos maravillosos, incluso Eurípides sólo tiene uno: la sirvienta de Hécuba que encuentra el cuerpo de Polidoro, cuando iba a recoger agua para lavar el cuerpo de Políxena (La Mesnardière 40-41).

b) Orden racional y necesario en las circunstancias

Otro aspecto de la verosimilitud, tanto ordinaria como extraordinaria, es su carácter circunstancial, pues remite a factores como el tiempo, lugar y carácter. Dice Chapelain que para producir lo verosímil se requiere “la observación del tiempo, del lugar, de las condiciones, de las edades, del carácter y pasiones”,³⁰⁵ la principal siendo que “cada quien actúe en el poema conforme al carácter que le fue atribuido” (*Les Sentimens*, 18-19).³⁰⁶

D’Aubignac también alude a las circunstancias de la acción: “No hay acción humana tan simple, que no esté acompañada de diversas circunstancias que la componen, como lo son el tiempo, lugar, la persona, la dignidad, los propósitos, los medios y la razón de actuar” (94-95).³⁰⁷ Al ser el teatro la imagen de la acción, debe representarla en su totalidad, y observar la verosimilitud en sus partes. Pone el ejemplo de un rey en la escena (95): habla como rey, de acuerdo con su dignidad, en un tiempo y lugar específicos, pues hay cosas que se hacen o dicen verosímilmente en ciertos lugares o momentos.

Así, para que la representación sea adecuada se debe observar la verosimilitud en todas las partes de la acción, no sólo en la acción principal y en los incidentes. De modo que hay que practicar las reglas del poema dramático, “ya que no enseñan otra cosa que

³⁰⁴ *Cita original*: [ie conseille à nôtre Poëte de les employer rarement, & seulement aux occasions où elles pourront produire quelques effets merueilleux, qui méritent d’estre achetez par ce peu de répugnance que d’abord nous aurons à croire le principe d’où ils partent.]

³⁰⁵ *Cita original*: [l’observation du temps, du lieu, des conditions, des aages, des mœurs et des passions]

³⁰⁶ *Cita original*: [que chacun agisse dans le Poëme conformément aux mœurs qui luy ont esté attribuées]

[Mais comme plusieurs choses sont requises pour produire le vraysemblable, à sçavoir l’observation du temps, du lieu, des conditions, des aages, des mœurs et des passions, la principale entre toutes es que chacun agisse dans le Poëme conformément aux mœurs qui luy ont esté attribuées, et que par exemple un meschant ne face point de bons desseins]

³⁰⁷ *Cita original*: [Il n’y a poin d’action humaine tellement simple, qu’elle ne soit accompagnée de plusieurs circonstances qui la composent, comme sont le temps, le lieu, la personne, la dignité, les desseins, les moyens et la raison d’agir.]

tornar verosímiles a todas las partes de una acción, al llevarlas a la escena, para hacer una imagen entera y reconocible” (95-96).³⁰⁸ Insiste en la importancia de que el lugar y el tiempo sean adecuados para el desarrollo del argumento.³⁰⁹

Además de la verosimilitud, lo necesario interviene en la constitución de la trama. Para Bray, lo verosímil es lo que debe suceder según las circunstancias, mientras que lo necesario se toma como una verosimilitud en grado supremo, lo que debe suceder según las leyes naturales. Retoma el ejemplo de Vossius :

Terencio nos cuenta que Chrysis murió poco después de su llegada a Atenas; cuando Terencio imagina que Chrysis murió , lo imagina según lo necesario, puesto que era necesario que muriera algún día; pero cuando imagina que murió poco después de su llegada a Atenas, lo imagina según lo verosímil, ya que en su situación era verosímil que muriera en ese momento (Bray 204).³¹⁰

Ciertamente, los teóricos subordinan lo necesario a la verosimilitud.³¹¹ No obstante, se encuentran ciertos pasajes donde se manejan otros sentidos de la necesidad. La Mesnardière alude al nexo necesario de los sucesos en la fábula: “[...] que todos los acontecimientos sean tan dependientes, que los unos sigan a los otros como por necesidad. Que no haya nada en la acción que no parezca haber sucedido tal como debía suceder según lo que había pasado; y así, que todas las cosas estén tan bien encadenadas, que surja la una de la otra por una justa consecuencia”.³¹² Así, este concepto está asociado al

³⁰⁸ *Cita original*: [car elles n’enseignent rien autre chose qu’à rendre toutes les parties d’une action vray-semblables, en les portēt sur la Scène, pour en faire une image entiere et reconnoissable.]

³⁰⁹ *Cfr.* Corneille, *Les trois discours*, 120-121 : “Hay que situar las acciones donde es más fácil y más adecuado que sucedan, y hacer que sucedan en un tiempo razonable, sin presionarlas extraordinariamente, si la necesidad de ajustarlas a un lugar y un día no nos obliga”. *Cita original* : [Il faut placer les actions où il est plus facile et mieux séant qu’elles arrivent, et les faire arriver dans un loisir raisonnable, sans les presser extraordinairement, si la nécessité de les renfermer dans un lieu et dans un jour ne nous y oblige.]

³¹⁰ *Cita original*: [Térence nous raconte que Chrysis mourut peu après son arrivée à Athènes ; quand Térence imagine que Chrysis est morte, il l’imagine selon le nécessaire, car il était nécessaire qu’elle meure un jour ; mais quand il imagine qu’elle est morte peu après son arrivée à Athènes, il l’imagine d’après le vraisemblable, car dans sa situation il était vraisemblable qu’elle meure à ce moment]

³¹¹ La excepción es Corneille, quien interpreta erróneamente la máxima aristotélica de ‘verosimilitud o necesidad’, de modo que en ciertos casos conviene seguir a una, y en otros a la segunda. Lo verosímil es preferible a lo necesario en las “acciones mismas, acompañadas de las inseparables circunstancias de tiempo y de lugar” (*Trois discours* 120). Mientras que lo necesario es preferible en el “nexo que tienen juntas, que las hace nacer la una de la otra” (120). *Citas originales* : [«actions mêmes, accompagnées des inséparables circonstances du temps et du lieu », «la liaison qu’elles ont ensemble, qui les fait naître l’une de l’autre»].

³¹² *Cita original*: [que tous les Euenemens soient tellement dépendans, que les uns suiuent les autres comme par nécessité. Qu’il n’y ait rien dans l’Action qui ne semble estre arriué dautant qu’il deuoit arriuer après ce

encadenamiento, a que un acontecimiento produzca el otro de manera que el desarrollo parezca ‘natural’ —otra forma de lo ordinario—, e incluso inevitable. La idea es que las singularidades de la acción parezcan inseparables, y constituyan una unidad perfecta (45).

Desde esta perspectiva, La Mesnardière elogia la necesidad en el *Hipólito* de Eurípides, cuyo argumento es el siguiente: Fedra se enamora del hijo de su esposo, el príncipe en cuestión la rechaza, ante lo cual su pasión se torna en furor que, a su vez, es causa de una calumnia que deriva en la muerte de Hipólito, y en el suicidio de la reina. Al respecto, La Mesnardière dice:

Sin mentir estos incidentes están tan bien ligados el uno al otro, que vemos claramente cada uno de los que preceden, engendrar al que le sigue, y este justo encadenamiento de pasiones y de acciones componer una aventura perfecta en todas las maneras, y tan llena de verosimilitud, que si no es verdad, al menos no podemos dudar que no haya podido haber sucedido según como es representada (44).³¹³

Otros pasajes ejemplifican el uso de la necesidad en su sentido de obligación.³¹⁴ Al hablar de los actores, D’Aubignac establece que “no deben jamás entrar en la escena sin una razón que los obligue a encontrarse en ese momento en ese lugar, más bien que en otra parte” (359).³¹⁵ Continúa diciendo “que si no dejan el lugar de la escena con razón, será verosímil que todavía deben permanecer ahí; de manera que es necesario siempre que se retiren, o por algún asunto que los obliga a encontrarse en otra parte, o por alguna consideración que no les permite detenerse más en el lugar de la escena” (360).³¹⁶

qui s’étoit passé ; & ainsi que toutes choses y soient si bien enchainées, qu’elles sortent l’une de l’autre par une iuste conséquence.]

³¹³ *Cita original*: [Sans mentir ces Incidens sont si bien liez l’un à l’autre, que nous voyons clairement chacun de ceux qui précédent, engendrer celui qui le suit, & ce iuste enchainement de passions & d’actions composer une Auanture parfaite en toutes les manières, & si remplie de Vrai-semblance, que si elle n’est pas vray, au moins nous ne pouuons douter qu’elle n’ait pû estre faite selon qu’elle est représentée.]

³¹⁴ Corneille recupera este sentido de lo necesario con mayor claridad, definiéndolo como “la necesidad del poeta de llegar a su objetivo, o de hacer que lleguen sus actores” (*Les trois discours* 127). [*le besoin du Poète pour arriver à son but, ou pour y faire arriver ses acteurs.*] Se justifica en la doble acepción de *anankaion*, que significa o bien necesidad absoluta, o bien lo útil para hacer que suceda alguna cosa. Lo absoluto remite a las acciones de los actores que les permiten triunfar en sus objetivos, mientras que lo necesario útil remite al poeta, cuyo propósito es gustar según las reglas de su arte. Estas necesidades del poeta pueden ser de embellecimiento, o limitaciones de la representación teatral, siendo esta última más fuerte que la primera.

³¹⁵ *Cita original*: [ne doivent iamais entrer sur la Scène sans une raison qui les oblige à se trouver en ce moment plutôt dans ce lieu là qu’ailleurs]

³¹⁶ *Cita original*: [s’ils ne quittent le lieu de la Scène avec raison, il sera vray-semblable qu’ils y devoient demeurer encore: de sorte qu’il faut toujourn qu’ils se retirêt, ou pour quelque affaire qui les oblige de se

Chapelain también remite a lo necesario en este punto: “Lo que es absolutamente necesario, como fundado en la verosimilitud, es que ninguna entrada de personaje en la escena y ninguna salida sea sin necesidad, y que aparezca siempre por qué llegan y parten” (*Sur la Poésie représentative* 349).³¹⁷

c) Lo maravilloso

El tema de lo maravilloso está vinculado con la verosimilitud extraordinaria. Se subraya a menudo que lo maravilloso es un efecto necesario de la tragedia, puesto que el placer que deriva de él facilita la instrucción moral. Mientras que la verosimilitud es la condición y límite de lo maravilloso, por lo que hay una tensión entre lo estrictamente racional, y lo que sorprende y escapa a las expectativas del espectador.

Todos los teóricos aquí tratados intentan conciliar, e incluso subrayan la necesidad de vínculo entre estos dos principios. Así, según Chapelain, lo maravilloso “engendraría el disgusto y permanecería inútil si no resultaba de algo verosímil que recibiera nula contradicción por parte de los auditores y de los espectadores” (*Les Sentimens*, 19).³¹⁸ No obstante, admite que es difícil lograr el raro efecto de la maravilla, a partir de algo tan común como la verosimilitud. D’Aubignac sostiene que “la verosimilitud del teatro no obliga a representar únicamente las cosas que suceden según el curso de la vida común de los hombres, sino que recubre en sí lo maravilloso, que torna los acontecimientos tanto más nobles cuanto más son imprevistos, aunque de todas formas sean verosímiles” (D’Aubignac, 94).³¹⁹ Añade que las cosas naturalmente imposibles se vuelven posibles y verosímiles por potencia divina o magia. La Mesnardière liga la verosimilitud extraordinaria con los “efectos maravillosos, compuestos del ensamblaje de diversas cosas ordinarias que suceden al mismo tiempo, y que parecen admirables a causa de su

trouver ailleurs, ou par quelque consideration qui ne leur permette pas de s’arrêter davantage dans le lieu de la Scène]

³¹⁷ *Cita original*: [Ce qui est absolument nécessaire comme fondé sur la vraysemblance, est que nulle entrée de personnage sur la scène et nulle sortie ne soit sans nécessité, et qu’il paroisse tousjours pourquoy ils arriuent et partent.]

³¹⁸ *Cita original*: [y engendreroit le desgout et demeureroit inutile s’il ne resuoltoit d’un vraysemblable qui ne receust nulle contradiction de la part des Auditeurs et des Spectateurs]

³¹⁹ *Cita original*: [que la vray-semblance du Theatre n’oblige pas à représenter seulement les choses qui arriuent selon le cours de la vie cōmune des hōmes; mais qu’elle enuellope en soy le *Merueilleux*, qui rend les euenemens d’autant plus nobles qu’ils sont impréueus, quoy que toutesfois vray-sēblables.]

coincidencia” (40).³²⁰ Concede que hay pocos ejemplos de dicho efecto en el teatro. Para Boileau, lo maravilloso se supedita a lo verosímil —en el sentido de creíble y aceptable— : “Una maravilla absurda es para mí sin atractivo: /el espíritu no es conmovido por lo que no cree.” (vv. 49-50, 170).³²¹

Parecería haber algo contradictorio en producir lo maravilloso mediante lo ordinario. Ahora bien, es propiamente la verosimilitud extraordinaria la que favorece lo maravilloso: sorprende en tanto que ocurre inesperadamente, a la vez que es admisible, dado que también suceden casos semejantes. Lo que debe evitarse es lo sorprendente arbitrario, sin justificación en la trama. Así, D’Aubignac aconseja preparar los incidentes y la catástrofe, de modo que el curso de la acción se sostenga, sin tampoco revelarlo prematuramente al espectador, como fue dicho en el capítulo previo. En suma, “el espectador es maravillado en el tiempo del incidente, pero al reflexionar puede dotar al incidente una causa atribuible” (Philips, 271).³²²

De este modo, en teoría hay cierta conciliación entre lo verosímil y lo maravilloso, lo cual no impide que se ponga en cuestión su compatibilidad. Un ejemplo de esto es Bray, quien duda de la operatividad de la maravilla en el teatro de la época:

Se postula en principio que [lo maravilloso] es el alma de la poesía, se ve en él, con razón, la fuente de donde debe alimentarse la admiración. Pero al instante mismo se restringe el uso casi al mero poema heroico. Se le dan como límites los mismos de la verosimilitud. A veces se le reduce a una narración hiperbólica de sucesos enteramente humanos o a una novela de folletín. Incluso cuando se le da por dominio todo lo sobrenatural, se le hace una máquina, un procedimiento que se usa en momentos determinados, para adornar una acción concebida fuera de toda maravilla. ¿Hay un mejor ejemplo de un principio reducido a la nada por sus aplicaciones? ¿No es también la mejor demostración de toda la potencia de esta regla de la verosimilitud que, hija del dogma de la razón, es la regla central de toda la doctrina clásica? (Bray 239)³²³

³²⁰ *Cita original*: [Effets merueilleux, composez de l’assemblage de plusieurs choses ordinaires qui arriuent en mesme temps, & qui paroissent admirables à cause de leur rencontre.]

³²¹ *Cita original*: [Une merueille absurde est pour moi sans appas: / l’esprit n’est point ému de ce qu’il ne croit pas.]

³²² *Cita original*: [the spectator is amazed at the time of the incident but may on reflection endow the incident with an attributable cause.]

³²³ *Cita original*: [On pose en principe qu’il est l’âme de la poésie, on y voit avec raison, la source où doit s’alimenter l’admiration. Mais aussitôt on en restreint l’usage à peu près au seul poème héroïque. On lui donne comme limites celles même de la vraisemblance. On le réduit parfois à une narration hyperbolique d’événements tout humains ou à un romanesque de feuilleton. Même quand on lui donne pour domaine tout le surnaturel, on en fait une machine, un procédé dont on use à des moments déterminés, pour orner une

1.3 Verosimilitud y moral: Orden normativo de la poesía.

a) *Bienséance*: moral e ideología

Chapelain ejemplifica la oposición recurrente entre poesía e historia, embebida del capítulo noveno de la *Poética*.³²⁴ Pues las distingue por su objeto, finalidad, y nivel de generalidad. Este aspecto es importante, en tanto que se caracteriza a la verosimilitud en contraposición con la verdad histórica: la historia se limita a lo sucedido, narra las cosas como son, las presenta como particulares y dependientes de la fortuna. La poesía puede aceptar sucesos falsos, siempre y cuando cumplan con la verosimilitud. Es un miembro cercano a la filosofía, así, al tratar sobre particulares, lo hace en consideración de lo universal y de las especies. Asimismo, al estar regida con miras a la instrucción, le competen las cosas como deben ser, y se premia o castiga según virtud o vicio (*Préf. à l'Ad.*, 37-38).

En esta sección, me ocuparé del objeto de la poesía según Chapelain, esto es, el deber ser.³²⁵ Pues este teórico sostiene que “la historia trata las cosas como son, y la poesía como deberían ser” (*Préf. Ad.*, 37).³²⁶ También es importante que vincula lo verosímil con cierta élite y condición social, lo cual está ligado con el público al que se dirigen: “esta verosimilitud, siendo una representación de las cosas como deben suceder según las prevé y determina el juicio humano, nacido y educado para el bien [...] el poeta no tratando más que lo que debe ser, y siendo siempre verosímil que sea lo que debe ser, puesto que estas dos cosas se miran recíprocamente” (*Préf à l'Ad.*, 38).³²⁷

action conçue en dehors de tout merveilleux. Est-il plus bel exemple d'un principe réduit à néant par ses applications ? N'est-ce pas aussi la meilleure démonstration de la toute puissance de cette règle de la vraisemblance qui, fille du dogme de la raison, est bien la règle centrale de toute la doctrine classique?]

³²⁴ Si bien es clara la influencia de la *Poética* en la doctrina clásica, también hay elementos que le son ajenos, particularmente los que conciernen a la utilidad moral.

³²⁵ *Cfr.* D'Aubignac 92-93: “Es verdad que Nerón mandó estrangular a su madre, y abrirle el seno para ver en qué lugar había sido llevado nueve meses antes de nacer; pero esta barbarie, si bien agradable al que la ejecutó, no sólo sería horrible para los que la verían, sino incluso increíble, ya que no debía suceder”. *Cita original*: [Il est vray que Neron fit étrangler sa mere, et luy ouvrir le sein pour voir en quel endroit il auoit esté porté neuf mois auant que de naistre; mais cette barbarie, bien qu'agreable à celui qui l'exécuta, seroit non seulement horrible à ceux qui la verroient, mais mesme incroyable, à cause que cela ne deuoit point arriuer]. *Cfr.* D'Aubignac 92 : “porque hay bastantes cosas verdaderas que no deben ser vistas, y muchas que no pueden ser representadas”. *Cita original*: [parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doiuent pas estre veuës, et beaucoup qui n'y peuuent pas estre représentées].

³²⁶ *Cita original*: [l'histoire traite les choses comme elles sont, et la poésie comme elles devraient être]

³²⁷ *Cita original*: [cette vraisemblance étant une représentation des choses, comme elles doivent advenir, selon que le jugement humain, né et élevé au bien, les prévoit et les détermine [...] le poète ne traitant que ce qui

La pregunta que sigue a esta caracterización es, justamente, en qué consiste este deber ser. Para explicar esto, Genette recurre a dos grandes querellas del siglo XVII: el *Cid*, y la novela *La princesse de Clèves*. Primeramente, se le reprocha a Corneille la adaptación de un hecho histórico que no es adecuado para el teatro, en tanto que no debía haber sucedido. La objeción principal se dirige a la conducta de Chimène: le censuran que su pasión vence a su sentido del deber y que, siendo una hija honorable, no debe casarse con el asesino de su padre.³²⁸

Por otra parte, en *La Princesse de Clèves*, la protagonista se ve obligada a confesarle a su marido que está enamorada de otro hombre. Ambos argumentos son tachados de inverosímiles, puesto que “estas acciones son contrarias a las buenas costumbres, y que son contrarias a toda previsión razonable: infracción y accidente” (Genette, 6).³²⁹ Como bien señala Genette, el deber ser tiene aquí una doble significación, tanto de probabilidad como de obligación, que ilustra la confusión entre el criterio racional e intelectual de la verosimilitud, y el moral del decoro (*bienséance*) :³³⁰

Se puede entonces enunciar indistintamente el juicio de inverosimilitud bajo una forma ética, sea: *el Cid* es una mala pieza porque da como ejemplo la conducta de una hija desnaturalizada, o bajo una forma lógica, sea: *el Cid* es una mala pieza porque da una conducta reprensible a una hija presentada como honesta. Pero es muy evidente que una misma máxima sostiene ambos juicios, a saber, que *una hija no debe desposar al asesino de su padre* [...] es decir, que un tal hecho es en el límite posible y concebible, pero como *accidente*. Ahora bien, el teatro (la ficción) no debe representar más que lo *esencial*. (Genette 6).³³¹

doit être, et ce qui doit être étant toujours vraisemblable qu'il soit, car ces deux choses se regardent réciproquement]

³²⁸ Corneille defiende en todo momento a sus protagonistas, los dos obedecen a su deber sin ceder a su pasión, y si Chimène deja entrever alguna debilidad, se restablece al momento (*Examen* 34). De igual manera, reprime su amor frente al rey, mientras que estando sola se entrega al desconsuelo, de modo que su carácter es consecuentemente inconsecuente, y se adapta a las circunstancias (*Avertissement* 27). También niega que Chimène consienta a casarse con Rodrigue, su silencio es un acto de prudencia ante la voluntad del rey (*Examen* 34-35). Corneille sintetiza la actitud de Chimène citando estos versos: “Y así, la que el desear/ Con el resistir apunta, / Vence dos veces, si junta/ Con el resistir el callar” (*Avertissement* 27).

³²⁹ *Cita original*: [ces actions sont contraires aux bonnes mœurs, et qu'elles sont contraires à toute prévision raisonnable : infraction et accident.]

³³⁰ Esta influencia del decoro sobre lo verosímil también es manifiesta en Corneille, quien define lo verosímil como “una cosa manifiestamente posible en el decoro, y que no es ni manifiestamente verdadera, ni manifiestamente falsa” (Corneille, *Trois discours*, 124-125). *Cita original*: [une chose manifestement possible dans la bienséance, et qui n'est ni manifestement vraie, ni manifestement fausse.]

³³¹ *Cita original*: [On peut donc indifféremment énoncer le jugement d'in vraisemblance sous une forme éthique, soit : *le Cid* est une mauvaise pièce parce qu'il donne en exemple la conduite d'une fille dénaturée,

Es interesante notar que el argumento del *Cid* no fuera aceptado como un suceso verosímil extraordinario, como subrayan distintos teóricos (Cfr. Alden, Genette, Philips, Bray). Pues, a mi parecer, se trata de una intriga fuera de lo común, pero admisible como *accidente*, lo cual coincide con la noción de verosimilitud extraordinaria. En efecto, si sólo se representara lo ordinario, no se produciría el efecto de maravilla tan codiciado en el clasicismo francés. De igual manera, no se puede censurar a Corneille por tramar irracionalmente su argumento, ya que los sucesos se desencadenan como por necesidad: Hay apariencia de que Rodrigue y Chimène podrán desposarse felizmente, mas su boda es impedida por el conflicto entre sus padres. El Conde ofende a Don Diègue, al propinarle una bofetada, en una época en la que esto probablemente lleva a un duelo. Don Diègue es incapaz de batirse, dada su avanzada edad, por lo que exige a su hijo que repare su honor. Así, Rodrigue se ve forzado a combatir al Conde, y le da muerte (el caso del guerrero joven, valiente e inexperto, que vence al avezado y experimentado no es inadmisibles en la literatura). Chimène misma no puede odiarlo enteramente, puesto que era su deber, y de haber faltado a él, hubiera rechazado a su amante. De modo que el conflicto consiste en que no puede ni odiarlo tajantemente ni amarlo con justicia. Esta situación es revertida por el logro militar de Rodrigue, lo cual le gana el favor del rey y de los demás ciudadanos. Chimène exige venganza por la muerte de su padre (al tiempo que teme que su petición sea ejecutada), mas el soberano no puede perjudicar al salvador de su reino, de modo que le dice que si continúa insistiendo, deberá casarse con el vencedor del duelo entre Rodrigue y otro pretendiente. Rodrigue gana, y el matrimonio queda en suspenso, como promesa incierta.

En suma, las objeciones al *Cid*³³² no derivan de un argumento cuya composición es irracional o defectuosa. El encadenamiento es persuasivo y coincide con el concepto de

ou sous une forme logique, soit : *le Cid* est une mauvaise pièce parce qu'il donne une conduite répréhensible à une fille présentée comme honnête. Mais il est bien évident qu'une même maxime sous-tend ces deux jugements, à savoir qu'*une fille ne doit pas épouser le meurtrier de son père* [...] c'est-à-dire qu'un tel fait est à la limite possible et concevable, mais comme *un accident*. Or, le théâtre (la fiction) ne doit pas représenter que l'*essentiel*.]

³³² Es interesante notar que Boileau difiere del veredicto de la Academia, y de los detractores del *Cid*: “Sin embargo no estoy entre esos tristes espíritus / que, desterrando al amor de todos los castos escritos, / de tan rico ornamento quieren privar a la escena, / tratando de envenenadores a Rodrigue y Chimène. / El amor menos honesto, expresado castamente, / no excita en nosotros movimientos vergonzosos.” (*Art Poétique* IV vv. 97-102, 279-280). Cita original: [Je ne suis pas pourtant de ces tristes esprits/ qui, banissant l'amour de tous chastes écrits, / d'un si riche ornement veulent priver la scène, / traitent d'empoisonneurs et Rodrigue et Chimène./L'amour le moins honnête, exprimé chastement, / n'excite point en nous de honteux mouvement.]

verosimilitud extraordinaria: inusual pero admisible. Lo que lleva al rechazo de los teóricos es la *infracción* moral mencionada por Genette. Así, la verosimilitud extraordinaria admite situaciones que los teóricos reprueban, de modo que es muy amplia para su gusto estético. También, queda la duda sobre sus propios límites: ¿hasta dónde es admisible lo inusual dentro de estas poéticas?

Asimismo, los teóricos del siglo XVII aluden al deber ser constantemente, sin por ello establecer una teoría ética, más bien asumen y aceptan la moral de la época. Para Genette, lo que subyace a este ámbito normativo es la ideología u opinión común. Retoma la definición de verosimilitud dada por Rapin, un teórico tardío del siglo XVII: todo lo que es conforme a la opinión del público. Así, asocia los sistemas de verosimilitud en general a una ideología implícita: “Esta “opinión”, real o supuesta, es precisamente lo que hoy llamaríamos una ideología, es decir, un cuerpo de máximas y de prejuicios que constituye a la vez una visión de mundo y un sistema de valores” (Genette 6).³³³

Esto es especialmente manifiesto en la teoría del carácter, donde según Bray se aplican las *bienséances* [decoro], a la vez que aplica la verosimilitud al argumento y la acción. Según su distinción hay *bienseances* internas y externas. Las internas remiten a la teoría del carácter, esto es, a “las relaciones entre el carácter atribuido a los personajes y las situaciones o circunstancias en las que se encuentran estos personajes, o incluso entre tal rasgo del carácter y tal otro rasgo” (Bray 216).³³⁴ Las externas remiten a su conformidad con el gusto del espectador, es decir, a “las relaciones entre el carácter, los sentimientos, los gestos representados por el poeta, y el gusto del lector o del oyente” (216).³³⁵ En suma, para Bray “el decoro es una cosa compleja : anima la teoría del carácter, engloba la regla de verosimilitud en su aplicación al carácter, traduce en la poéticas las exclusiones morales pronunciadas por la honorabilidad contra ciertas situaciones, ciertos sentimientos, ciertos espectáculos. Combina elementos intelectuales con elementos morales” (216).³³⁶

³³³Cita original: [Cette « opinion », réelle ou supposée, c’est assez précisément ce que l’on nommerait aujourd’hui une idéologie, c’est-à-dire un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs.]

³³⁴ Cita original: [les rapports entre les caractères attribués aux personnages et les situations ou circonstances dans lesquelles se trouvent ces personnages, ou encore entre tel trait du caractère et tel autre trait]

³³⁵ Cita original: [sont les rapports entre les caractères, les sentiments, les gestes représentés par le poète, et le goût du lecteur ou de l’auditeur.]

³³⁶ Cita original: [la bienséance est une chose complexe : elle anime la théorie des mœurs, elle englobe la règle de la vraisemblance dans son application aux caractères, elle traduit dans la poétique les exclusions

Así, la teoría del carácter presenta una tipificación de los personajes que determina cómo se debe actuar según las edades, condición, nación, sexo, etc. Tanto Chimène como Mme. de Clèves están sujetas a una serie de determinaciones que, según la teoría, implicarían que no deben actuar como se plantea en dichas obras literarias. Se confunde el criterio de la conveniencia con la ejemplaridad moral. Henry Philips explicita este aspecto ideológico en el caso del *Cid*:

la conducta de Chimène y Rodrigue va más allá de la norma, escapa a los límites del comportamiento socialmente aceptable y es en consecuencia subversivo. [...] la estética clásica propone ‘la propagación de un conjunto de normas socialmente definidas’ y uno puede señalar cualquier número de trabajos que discuten y delimitan ‘correctos’ procedimientos para que personajes de distintos tipos los sigan. A menudo uno tiene la impresión respecto a los teóricos dramáticos, de que los personajes en el drama deben estar formados a imagen de precedentes bien probados y comprobados. Pero no podemos sacar la misma conclusión sobre Corneille, quien en *El Cid* está ofreciendo, no una experiencia que se conforma con las categorías morales preestablecidas del acervo común del espectador, sino una que es enteramente nueva y que choca al espectador fuera de sus preconcepciones de comportamiento” (Philips 276).³³⁷

Además, Philips cita dos pasajes de Chapelain, como evidencia del vínculo entre la doctrina poética y la regulación política e ideológica: “Hay verdades monstruosas, o que hay que suprimir por el bien de la sociedad, o que si no se les puede mantener escondidas, hay que contentarse de señalarlas como cosas extrañas” (276 Philips).³³⁸ En estos pasajes, Chapelain se expresa en los términos típicos que advierten de la influencia peligrosa de las ficciones:

morales prononcées par l’honnêteté contre certaines situations, certains sentiments, certains spectacles. Elle mêle des éléments intellectuels à des éléments moraux.]

³³⁷ *Cita original* : [It is obvious that what really concerns these two critics is that the conduct of Chimène and Rodrigue goes beyond the norm, escapes the bounds of socially acceptable behaviour and is thereby subversive. [...] the classical aesthetic proposes ‘the propagation of a set of socially defined norms’ (p.21) and one can point to any number of works which discuss and outline ‘correct’ procedures for characters of different types to follow. One often has the impression from dramatic theorists that characters in drama must be formed in the image of well-tried and proven precedents. But we cannot draw the same conclusion about Corneille who, in *Le Cid*, is offering not an experience which conforms with the ready-made moral categories of the ordinary run of spectator, but one which is entirely new and which shakes the spectator out of his preconceptions of behaviour.]

³³⁸ *Cita original*: [Il y a des vérités monstrueuses, ou qu’il faut supprimer pour le bien de la société ou que si l’on ne les peut tenir cachées il faut se contenter de remarquer comme des choses estranges.]

Los malos ejemplos son contagiosos, incluso en los teatros; las representaciones inventadas causan demasiados crímenes auténticos, y hay gran peligro al divertir al pueblo con placeres que pueden producir un día dolores públicos. Hay que guardarse bien de acostumbrar tanto los ojos como los oídos a acciones que debe ignorar, y de enseñarle tanto la crueldad, como la perfidia, si no se le enseña al mismo tiempo el castigo, y si al regreso de estos espectáculos no trae consigo al menos un poco de temor entre mucho contento” (Philips 276).³³⁹

b) Universalidad de la poesía e instrucción moral

En este ámbito, la influencia más fuerte es el capítulo noveno de la *Poética*, con dos diferencias fundamentales. En primer lugar, el objeto de la poesía no es lo posible según verosimilitud o necesidad, sino el deber ser, equiparado a lo verosímil. Así, ejemplifica un orden normativo aplicado principalmente al carácter y a los actos. Las pasiones y acciones son sometidas a la justicia de la poesía, de modo que se premia al virtuoso, y se castiga al vicioso. Pues, como dice Chapelain, la poesía tiene un rol correctivo de lo real: “busca lo universal de las cosas y las purifica de los defectos e irregularidades particulares que la historia está forzada a sufrir, por la severidad de sus leyes” (*Sentimens* 23).³⁴⁰ La Mesnardière también liga la poesía al deber ser y la universalidad: “el poeta [...] fija sus contemplaciones en las cosas universales, y que se place de escribirlas según como deben ser; en lugar de que el historiador se detiene en el detalle de los asuntos, y que narra simplemente las acciones particulares tal como sucedieron, ya sean buenas, ya sean malas” (35).³⁴¹

En segundo lugar, la poesía sigue siendo el dominio de la generalidad y universalidad, lo que cambia es la finalidad. En la *Poética*, el fin de la tragedia era el placer

³³⁹ *Cita original*: [Les mauvais exemples sont contagieux, mesme sur les theatres; les feintes representations ne causent que trop de veritables crimes, et il y a grand peril à divertir le Peuple par des plaisirs qui peuvent produire un jour des douleurs publiques. Il nous faut bien garder d'accoustumer ny ses yeux ny ses oreilles à des actions qu'il doit ignorer, et de luy apprendre tantost la cruauté, et tantost la perfidie, si nous ne luy en apprenons en mesme temps la punition, et si au retour de ces spectacles il ne remporte du moins un peu de crainte parmy beaucoup de contentement.]

³⁴⁰ *Cita original*: [cherche l'universel des choses et les epure des defaux et des irregularités particulieres que l'histoire par la severité de ses loix est contrainte d'y souffrir.]

³⁴¹ *Cita original*: [le Poëte [...], attache ses contemplatiōs aux choses uniuerselles, & qu'il se plaist de les écrire selon qu'elles doiuent estre; au lieu que l'Historien s'arreste au détail des affaires, & qu'il raconte simplement les actions particulieres ainsi qu'elles ont été faites, tantost bonnes, tantost mauuaises.]

derivado de la catarsis, mientras que en las poéticas francesas, es la instrucción moral.³⁴² Esto se traduce, por una parte, en que la poesía presenta personajes con carácter *típico*, que nos instruyen sobre las pasiones humanas. Desde esta perspectiva, Chapelain dice que la historia trata al particular como particular, mientras que la poesía lo pone “en consideración de universal, y no lo trata particularmente más que con la intención de extraer la especie, para la instrucción del mundo y beneficio común”(Chap, *Préf. Ad.*, 37-38).³⁴³ Así, ni el Aquiles de Homero, ni el Eneas de Virgilio fueron retratados tan fielmente, lo que preocupó a los antiguos fue “proponer bajo sus nombres las ideas de las cosas que les son atribuidas, los hicieron ser tales [despechados y gente de bien], no inquietándose por si la verdad particular padecía, provisto que el género humano en general aprovechara por la verosimilitud” (38).³⁴⁴

D'Aubignac se expresa en términos similares acerca de los espectadores, “que jamás salen del teatro, sin que traigan consigo la idea de los personajes que se les ha representado, el conocimiento de virtudes y vicios, de los cuales han visto los ejemplos” (7).³⁴⁵ Cabe aclarar que, al menos en estos textos, no se profundiza en el concepto de ‘idea’, y se le trata como un sinónimo de lo genérico que tiene instancias particulares.³⁴⁶

³⁴²Cfr. Bray 206-207: “«En Aristóteles, la teoría de la verosimilitud está ligada a la de la imitación de la naturaleza (4). En nuestros clásicos, encuentra su fundamento en la función moralizante de la poesía, nuevo testimonio de las preocupaciones utilitarias que marcan tan profundamente, lo hemos visto, la poética del siglo XVII. Este cambio de punto de vista se remonta a Maggi y al comentario que dio de la *Poética* en 1550.» Se encuentra en Scaliger en 1561. El poeta no sólo debe proponerse hacerse admirar por los espectadores o sorprenderlos, tiene que conmovierlos e instruirlos. Ahora bien, el hombre odia la mentira y ama la verdad: luego, para alcanzar a los espectadores, se requiere darles la imagen de la verdad.” *Cita original*: [«Chez Aristote, la théorie de la vraisemblance se rattache à celle de l'imitation de la nature (4). Chez nos classiques, elle trouve son fondement dans la fonction moralisatrice de la poésie, nouveau témoignage des préoccupations utilitaires qui marquent si profondément, nous l'avons vu, la poétique du XVIIe siècle. Ce changement de point de vue remonte à Maggi et au commentaire de la *Poétique* qu'il donna en 1550 (5). » On le retrouve chez Scaliger en 1561(). Le poète ne doit pas viser seulement à se faire admirer des spectateurs ou à les étonner; il faut qu'il les émeuve et les instruisse. Or l'homme hait le mensonge et aime la vérité: il faut donc, pour atteindre les spectateurs, leur donner l'image de la vérité.]

³⁴³ *Cita original*: [en considération d'universel, et ne le traite particulièrement qu'en intention d'en faire tirer l'espece, à l'instruction du monde, et au bénéfice commun]

³⁴⁴ *Cita original*: [proposer sous leurs noms les idées des choses qui leur sont attribuées, ils ont fait être tels [dépits et gens de bien], ne se mettant en nulle peine si la vérité particulière en pâtissait, pourvu que le genre humain en général y profitât par la vraisemblance.]

³⁴⁵ *Cita original*: [que jamais ils ne sortent du Theatre, qu'ils ne remportent avec l'idée des personnes qu'on leur a représentés, la connoissance des vertus & des vices, dont ils ont veu les exemples.]

³⁴⁶ El teórico clasicista Rapin emplea el término ‘idea’ con una connotación aparentemente platónica, que ni Chapelain ni D'Aubignac retoman. Cfr. Coudreuse, 46: “La verdad es casi siempre defectuosa, debido a la mezcla de condiciones singulares que la componen. No nace nada en el mundo, que no se aleje de la perfección de su idea al nacer. Hay que buscar originales y modelos en la verosimilitud y en los principios universales de las cosas: donde no entra nada material y singular que las corrompa.” *Cita original*: [La vérité

Ciertamente, la poesía enseña sobre la naturaleza de las pasiones humanas, tanto de sus especies y rasgos generales, como del saber moral. Mas no sólo nos presenta tipos morales, esto es, pasiones y acciones de determinado carácter, sino qué consecuencias siguen a dichos personajes en el ámbito moral:

al leer la historia sin conocer más que lo sucedido a César o Pompeyo, sin provecho asegurado y sin instrucción moral, al leer la poesía, bajo los accidentes de Ulises y de Polifemo, veo lo que es razonable que suceda en general a todos los que cometan las mismas acciones: como por la abstracción de la especie, que la poesía desea de mí, ya no considero ni a Eneas piedoso, ni a Aquiles colérico (lo que se puede decir igualmente de todas las otras acciones y pasiones de los hombres) en los poemas de nuestros antiguos, sino la piedad con su consecuencia, y la cólera con sus efectos, para hacerme conocer plenamente su naturaleza (Chap, *Préf. Ad.*, 38).³⁴⁷

1.4 Representación de la realidad. ¿Idealismo o realismo?

Una cita de René Bray ha sido significativa en los estudios sobre el clasicismo francés, puesto que remite al debate sobre la realidad imitada. Esto es, ¿qué predomina en el clasicismo francés? ¿La representación de la realidad más ordinaria, sujeta a la opinión común? ¿O bien la corrección de la realidad humana, lo normativo y el deber ser? ¿Un realismo o un idealismo? En efecto, según Bray,

Cuando Corneille representa a sus héroes “en su humanidad, no en la particularidad de su condición”, cuando Molière, siguiendo a la *commedia dell’arte*, cuyas máscaras “no son otra cosa más que intentos de carácter general”, pinta “el carácter sin querer tocar a las personas”, no hacen sino ilustrar, y con ellos Racine, Boileau y la Bruyère, la teoría tan fecunda y profunda que introdujo Chapelain en 1623 en la poética francesa. Como dijo el señor Rigal, tomaban una parte de la realidad para componer una parte de la verdad. Con las apariencias de realismo el arte clásico llegaba al idealismo. Así, la regla de la verosimilitud transformaba completamente el principio de imitación de

est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent. Il ne naît rien au monde qui ne s’éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses : où il n’entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe.]

³⁴⁷ *Cita original:* [lisant la poésie, sous les accidents d’Ulysse et de Polyphème, je vois ce qui est raisonnable qu’il arrive en général à tous ceux qui feront les mêmes actions : comme par l’abstraction de l’espèce, que la poésie désire de moi, je ne considère pas plus Enée pieux, et Achille colère (ce qui se peut dire de même de toutes les autres actions et passions des hommes) dans les poèmes de nos anciens, que la piété avec sa suite, et la colère avec ses effets, pour m’en faire pleinement connaître la nature.]

la naturaleza. La ficción romanesca se daba carrera libre a través de la realidad histórica; la abstracción y los tipos hacían desaparecer en la sombra a las anécdotas y lo concreto (Bray 214).³⁴⁸

Cabe aclarar algunos puntos en la frase de Bray. Primeramente, remite a las obras de la literatura clásica francesa, aspecto que no ha sido estudiado en este trabajo. A mi parecer, esta visión es problemática y reduccionista. Ciertamente, podemos analizar hasta qué punto las obras se adecúan a las reglas de la doctrina, mas posicionarlas como meras ilustraciones de la teoría literaria, les resta valor. Sería más adecuado hablar de la influencia de la doctrina en la composición en el siglo XVII.

También salta a la vista el uso de los términos “realismo” e “idealismo”. Es pertinente para mi análisis, puesto que también apunta a las poéticas del corte de Chapelain. En este contexto, realismo remite a la representación fiel de la realidad más ordinaria y particular. El polo opuesto es el idealismo, entendido como la libertad que tiene la representación de desapegarse de lo ordinario y particular. El punto importante aquí es el principio de imitación, esto es, qué realidad se imita, y cómo. Las etiquetas de idealismo y realismo no me parecen tan adecuadas, ya que coexisten tendencias tanto relativistas, como absolutas. No me parece que el principio de imitación se reduzca, ni al total desapego de lo concreto, ni a su conformidad. Esta polaridad es rescatada por Janet Morgan:

Ante el ojo moderno, como la frase de Bray ya sugirió, aquí están involucrados dos polos opuestos e incluso mutuamente excluyentes: el ‘realista’ y el ‘idealista’, el relativista y el absoluto: el uso retórico del término, que invita a los escritores a presentar la acción y el carácter que una audiencia particular encontraría creíbles en términos de su propia moral particular y valores sociales, y el uso mimético, promoviendo y justificando esta tendencia al atribuir a dichas acciones y carácter una superioridad ontológica, un valor normativo, arquetípico (Morgan 12).³⁴⁹

³⁴⁸ *Cita original*: [«Lorsque Corneille représente ses héros « en leur humanité, non dans la particularité de leur condition (2) », lorsque Molière, à la suite de la *commedia dell’ arte*, dont les masques « ne sont pas autre chose que des essais de caractères généraux. (3) », peint « les mœurs sans vouloir toucher aux personnes (4) », ils ne font qu’illustrer, et Racine, et Boileau, et la Bruyère avec eux, la théorie si féconde et profonde que Chapelain en 1623 introduisait dans la poétique française. Comme l’a dit M. Rigal (5), ils prenaient de la réalité pour en faire de la vérité. Avec les apparences du réalisme l’art classique aboutissait à l’idéalisme. Ainsi la règle de la vraisemblance transformait complètement le principe d’imitation de la nature. La fiction romanesque se donnait libre carrière à travers la réalité historique ; l’abstraction et les types faisaient disparaître dans l’ombre les anecdotes et le concret.]

³⁴⁹ *Cita original*: [To the modern eye, as Bray’s phrase already suggested, there are involved here two opposed and even mutually exclusive poles: the ‘realistic’ and the ‘idealistic’, the relativist and the absolute: the rhetorical use of the term, inviting writers to present action and characters which a particular audience would find credible in terms of its own particular moral and social values, and the mimetic use, encouraging and

Alden, a su vez, menciona que esta divergencia forma parte de la herencia aristotélica³⁵⁰: “Cómo el poeta puede al mismo tiempo permanecer auténtico a los hechos de la experiencia y a esas verdades más amplias, por cuya fidelidad trasciende el trabajo del historiador, —éste era el gran problema de la *Poética*” (Alden 38).³⁵¹

Este aspecto me parece relevante, en tanto que en las poéticas francesas coexisten ámbitos heterogéneos: el nivel empírico de la realidad ordinaria, la verdad histórica (entendida como registro correspondentista), el epistémico de las creencias sobre lo ordinario (lo creíble, opinión común), y el normativo del deber ser. Más allá de un idealismo o un realismo, sostendría que en las poéticas coexisten diversos niveles de representación de la realidad —empírico, histórico, normativo, ideológico—, que sostienen distintas relaciones entre sí. Más que una estricta polarización, hay una interacción de criterios.

Hay una primera oposición entre poesía y realidad empírica (verdad histórica). Ciertamente, no puede decirse que la ficción excluya totalmente a la verdad histórica. Se recordará la recomendación de representar fielmente a los personajes con carácter histórico o tomado de la tradición, a la vez que la tragedia nutre sus tramas de sucesos históricos. Ahora bien, se dice que a la poesía le compete lo universal, en oposición a la verdad histórica singular. Tampoco es un retrato fiel de la realidad empírica, puesto que su objeto es el deber ser. Bray rescata la imitación como transposición en estas tendencias literarias: “[...] el artista debe transponer la naturaleza. ¿En qué consiste esta transposición? En escoger entre los rasgos del modelo los que la copia debe conservar, acentuarlos más de lo

justifying this tendency by attributing to such actions and characters ontological superiority, a normative, archetypal value.]

³⁵⁰ Morgan también alude a esta interpretación de la *Poética*, a la vez que se opone a ella. *Cfr.* Morgan 298-299: “la repetición que hace Aristóteles de las palabras “probable y necesario” fue tomada con relación a las condiciones de la experiencia actual elegida como el tema de una obra, y que como resultado de esto implicaba que debía ser plausible y decoroso de acuerdo con los estándares de la audiencia particular. Sólo gradualmente, y como resultado de mayor consideración del capítulo 9 de la *Poética*, comenzaron los comentaristas a apreciar que Aristóteles se refería a las condiciones de la acción *poética*, presentada en el contexto de una distinción ontológica en la que ‘lo probable y necesario’ (*le vraisemblable*) fue priorizado sobre *lo verdadero*”. *Cita original*: [Aristotle’s repetition of the words ‘probable and necessary’ was taken to relate to conditions of actual experience chosen as the subject of a work and to imply that it should as a result be plausible and decorous in accordance with the standards of the particular audience. Only gradually, and as a result of increasing consideration of *Poetics*, Chapter 9, did commentators begin to appreciate that Aristotle was referring to conditions of the *poetic* action, presented in the context of an ontological distinction in which ‘the probable and necessary’ (*le vraisemblable*) was given priority over *le vrai*]

³⁵¹ *Cita original*: [How the poet may at once remain true to the facts of experience and to those larger truths by fidelity to which he transcends the work of the historian, -this was the great problem of the *Poetics*]

que hace la realidad, ordenarlos, subordinarlos, darles valor, componer un retrato ideal con los elementos tomados de la realidad” (150).³⁵² La moral y el decoro ejemplifican lo anterior, en tanto que obligan a modificar la realidad empírica, cuando ésta no cumple dichos criterios. Asimismo, hay toda una serie de restricciones en la representación que, o bien excluyen lo que se considera moralmente reprobable en el siglo XVII, o bien lo presentan acompañado de castigo poético. También se rechaza lo que choca con las nociones generales de jerarquía y condición social —un rey no actúa de tales formas, etc—. En suma, la ideología imperante permea los criterios poéticos en este periodo literario.

Del mismo modo, hay una aspiración a la universalidad de la representación. Se espera que la ficción aprehenda verdades humanas profundas, que escapen al registro histórico. Este aspecto se traduce en la pintura del carácter y pasiones generales, que a su vez, son acompañados por ciertos modos de actuar. Asimismo, mediante la ficción, se espera llegar a enseñanzas universales sobre la moralidad, que la filosofía no logra transmitir en su abstracción.

Al mismo tiempo, la poesía se adecua a criterios contextuales y relativos, esto es, a la moral e ideología. La verosimilitud se interpretó a menudo como persuasión, de modo que iba dirigida a un público particular. Esto influyó en la constitución del carácter e intrigas aceptables. En efecto, los lugares comunes de las tipologías son problemáticos o caducos en la actualidad. *El Cid*, una vez más, ejemplifica este aspecto. En su tiempo, se le evaluó desde el criterio moral del decoro, mientras que en tiempos actuales el veredicto difiere.

2. Verosimilitud y el público

En esta sección desarrollaré algunos temas que vinculan la verosimilitud al espectador: la ilusión teatral, la conformidad de costumbres y creencias, la representación. Ahora bien, antes de desarrollarlos aclararé por qué esto es importante en el clasicismo francés, y explicitaré la noción elitista de público.

³⁵² *Cita original*: [Tout ceci implique bien que l’artiste doit transposer la nature. En quoi consiste cette transposition ? Choisir parmi les traits du modèle ceux que la copie doit conserver, les accuser plus que ne le fait la réalité, les ordonner, les subordonner, les mettre en valeur, composer avec des éléments pris dans la réalité un portrait idéal.]

¿Por qué hablar del público en las poéticas neoclásicas? Hay que tomar en cuenta que desde la perspectiva retórica dominante en el siglo XVII, el espectador cobra mayor importancia. Se discuten distintas operaciones del espectador, el cual no es pasivo: tiene expectativas que se cumplen o defraudan, hay que persuadirlo para provocar en él un placer trágico, conmoverlo e instruirlo. Ciertamente, no hablaré de ‘lector implícito’ en el clasicismo francés, mas sí hay comienzos de psicología del espectador, y éste tiene un rol central en la poesía representativa. Asimismo, el poeta debe conformarse a la clase dominante de la época en aspectos como el gusto e ideología. Un ejemplo de esto es D’Aubignac, según el cual hay que adecuarse a las costumbres e ideología de la colectividad, para no suscitar su rechazo.

Una observación importante es el elitismo en la noción de ‘público’ de teatro del siglo XVII. Por parte de Chapelain, se entrevé un desprecio al público menos instruido: “no excluyo menos a los bárbaros y estúpidos que a los malévolos y celosos. No cuento para nada esta comuna grosera que no tiene ni razón ni saber” (Chapelain, *Préf. Puc.*, XCII).³⁵³ En *Lettre sur la règle des 24h*, también es manifiesto este rechazo: “y no aconsejaría jamás a mi amigo, que se hiciera Tabarin más que Roscius, para complacer a los idiotas y a esta chusma que pasa, en apariencia, por el pueblo verdadero y que no es en efecto más que su escoria y su gentuza” (346).³⁵⁴ Así, la audiencia considerada por Chapelain está muy restringida: “y por público, entiendo el senado, los caballeros y lo que hay de gente honesta entre el pueblo” (*Préf. Puc.*, LXXXII)³⁵⁵.

Esta exclusión no sólo es propia de Chapelain, también es patente en Boileau, cuando habla de la comedia vulgar: “Pero, para un falso divertimento, con grosero equívoco, / que para divertirme no tiene más que a la fealdad, / que vaya, si quiere, sobre dos caballetes montado, / divirtiendo al Pont-Neuf con sus tonterías insulsas, / a los lacayos congregados jugar sus mascaradas” (III, vv. 433-437, 198).³⁵⁶ También es explícito en la

³⁵³ *Cita original*: [je n’exclus pas moins les barbares et les stupides que les malins et les jaloux. Je ne conte pour rien cette commune grossière qui n’a ni raison ni savoir.]

³⁵⁴ *Cita original*: [et ne conseilleray jamais à mon amy de se faire Tabarin plustost que Roscius, pour complaire aux Idiots et à cette Racaille qui passe, en apparence, pour le vray peuple et qui n’est en effet que sa lie et son rebut.]

³⁵⁵ *Cita original*: [et par le public j’entens le sénat, les chevaliers et ce qu’il y a d’honnestes gens parmi le peuple.]

³⁵⁶ *Cita original*: [Mais, pour un faux plaisant, à grossière équivoque, / qui pour me divertir n’a que la saleté, / qu’il s’en aille, s’il veult, sur deux tréteaux monté, / amusant le Pont-Neuf de ses sornettes fades, / aux laquais assemblés jouer ses mascarades.]

tesis de D'Aubignac, de que los cortesanos disfrutaban más de las tragedias, porque su vida tiene más relación con las intrigas ilustres, mientras que la comedia es propia de la gente vulgar (90-91).

2.1 Ilusión

El tema de la ficción suele ir acompañado de caracterizaciones en términos de apariencia y falsedad. En el caso concreto de estos exponentes del clasicismo, se admite que lo representado es falso, a la par que se sostiene que el espectador debe recibirlo como si fuera verdadero.³⁵⁷ Si bien la representación conlleva artificio, también exigen de ella autenticidad, esto es, que al espectador le *parezca* y *la sienta* como si fuera real.

Si el teatro no es más que una representación, ¿cómo se da esta ilusión?³⁵⁸ Ciertamente, hay una tensión entre lo convencional del teatro, y la experiencia auténtica esperada. Lo paradójico consiste en que el espectador sabe que va al teatro, que está ante una representación y no obstante, siente vivamente, se conmueve, teme por la suerte de los personajes.

Chapelain caracteriza a la ilusión teatral de esta manera: “proponer al espíritu, para purgarlo de sus pasiones desordenadas, los objetos como verdaderos y como presentes” (*Lettre sur la règle* 337),³⁵⁹ “hacer la misma impresión en el espíritu de los asistentes por la expresión que habría fecho la cosa manifestada en aquellos que hubieran visto su verdadero éxito” (338),³⁶⁰ “obligar al espíritu por todas las vías a creerse presente en un

³⁵⁷ Esto tiene claros ecos en teorías posteriores que describen la experiencia de la ficción, esto es, por qué las historias ficticias nos afectan en el nivel de las emociones, mientras que intelectualmente sabemos que son ficciones (*cf.* Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*). La respuesta de estos teóricos es que, en cierta medida, olvidamos que estamos en el teatro, y recibimos la representación como si de hecho hubiera sucedido. La historia no contiene nada que choque al espectador, ni que lo lleve a creer que lo representado es imposible o manifiestamente falso.

³⁵⁸ Para revisar antecedentes de la ilusión teatral, *cf.* Alden, 43: “Respecto a los críticos del Renacimiento temprano, esto ha sido señalado por el Profesor Spingarn, cómo la noción de lo *verosimile*, en el caso del drama, se convirtió en la de una ilusión, por la cual al espectador se le haría parecer ver los mismos eventos representados por el poeta. El Abad D'Aubignac, la más grande autoridad francesa en este tema, basa su enseñanza en la misma teoría.” *Cita original*: [For the early Renaissance critics this has been pointed out by Professor Spingarn (*Criticism in the Renaissance*, pp. 93-96);-how the notion of the *verosimile*, in the case of the drama, became that of an illusion, by which the spectator was to be made to seem to see the very events depicted by the poet. The abbé d'Aubignac, greatest of the French authorities on the subject, bases his teaching on the same theory.]

³⁵⁹ *Cita original*: [proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions desréglées, les objets comme vrais et comme présents]

³⁶⁰ *Cita original*: [faire la mesme impression sur l'esprit des assistants par l'expression qu'auroit fait la chose exprimée sur ceux qui en auroient veu le véritable succès.]

auténtico acontecimiento, y a revestir por fuerza en lo falso los movimientos que lo verdadero mismo hubiera podido ocasionarle” (338).³⁶¹ Se recordará que en *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, Chapelain defiende la imitación en su sentido de copia fiel, esto es, que la semejanza entre modelo y representación sea perfecta. El fin de esto es la ilusión teatral, que a su vez está vinculada con la instrucción moral:

a pesar de que sea verdadero en sí que lo que se representa sea fingido, no obstante, el que lo ve no *debe mirarlo* una cosa fingida sino auténtica, y a falta de creerla tal al menos durante la representación, y de entrar en todos los sentimientos de los actores como realmente sucedidos, no podría recibir el bien que la poesía se propone hacerle, y para el que está principalmente instituida. De manera que el que va a la comedia con esta preparación que usted dice, de no escuchar más que cosas falsas y de no estar realmente en el lugar donde el poeta quiere que se esté, abusa de la intención de la poesía y pierde voluntariamente el fruto que podría obtener” (*Lettre sur la règle des 24h*, 342-343).³⁶²

Aquí es manifiesto que hay una colaboración entre poeta y el espectador de teatro: por una parte, el poeta debe emplear todo su arte en pintar la experiencia humana de tal manera que ‘engañe’ a su público. Por otra parte, se le pide una actitud receptiva al espectador, una disposición a ser ‘engañado’.

La importancia de la ilusión es tal, que Chapelain la coloca como fin de los preceptos antiguos que conciernen al carácter, la fábula y la verosimilitud. Todo ello apunta a “apartarle a los observadores todas las ocasiones de reflexionar sobre lo que ven y de dudar de su realidad” (338).³⁶³ Asimismo, es la razón por la cual muchos teóricos exigen que el argumento sea tomado de la historia: “a causa, dicen, que los grandes accidentes de las coronas son ordinariamente conocidos a los hombres, y que si el juicio de esta reflexión

³⁶¹ *Cita original*: [obliger l’esprit par toutes voyes à se croire présent à un véritable euènement, et à vestir par force dans le faux les mouuemens que le vray mesme luy eust peu donner.]

³⁶² *Cita original*: [bien qu’il soit vray en soy que ce qui se représente soit feint, néanmoins celuy qui le regarde ne *le doit* point regarder comme une chose feinte mais véritable, et à faute de la croire telle pendant la représentation au moins, et d’entrer dans tous les sentimens des Acteurs comme réelllement arriuans, il n’en scauroit receuoir le bien que la Poésie se propose de luy faire, et pour lequel elle est principalement instituée. De manière que quiconque va à la Comédie avec cette préparation que vous dittes de n’entendre rien que de faux et de n’estre pas véritablement au lieu où le Poëte veut que l’on soit abuse de l’intention de la Poésie et perd volontairement le fruit qu’il en pourroit tirer.]

³⁶³ *Cita original*: [oster aux regardans toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu’ils voyent et de douter de sa réalité.]

llega a dudar que sean inventados, la credibilidad le falta repentinamente y en seguida el efecto que el solo crédito habría producido” (341).³⁶⁴

Hay que recordar, no obstante, que el fin último al que apuntan las poéticas clasicistas es la instrucción moral, de modo que verosimilitud, persuasión e ilusión también van encaminadas a esto:

el propósito principal de toda representación escénica es conmover el alma del espectador por la fuerza y la evidencia con que *las diversas* pasiones son manifestadas en el teatro, y *de purgarla* por este medio de los malos hábitos que podrían hacerla caer en los mismos inconvenientes que estas pasiones traen consigo; no podría admitir que esta energía pueda producirse en el teatro si no está acompañada y sostenida por la verosimilitud, ni que el poeta dramático llegue jamás a su fin más que apartando al espíritu de todo lo que pueda chocarle, y darle la menor sospecha de incompatibilidad” (340-341).³⁶⁵

La Mesnardière también retoma la idea de ilusión ligada con la utilidad moral:

Que la perfecta tragedia es un fraude admirable, que honra al que engaña, y que aprovecha extremadamente al que es engañado: A causa de que el escritor, haciendo penetrar hábilmente en el alma de los auditores la utilidad de los preceptos entre los encantos del teatro, es un ilustre engañador, cuyo fraude es complaciente; y que los que la reciben, obtienen sin pensarlo una utilidad maravillosa, y que es tanto más activa, que entra sin ser percibida hasta el fondo del entendimiento, y de ahí en la voluntad (La Mesnardière, 141).

Precisamente, La Mesnardière recomienda limitar lo romanescos a la tragicomedia, y a evitarlo en la tragedia, ya que es manifiestamente falso. Según este autor, la compasión “no puede ser provocada sino por el triste espectáculo de infortunios auténticos, o que al menos se estimen como verdaderos” (43).³⁶⁶

³⁶⁴ *Cita original:* [à cause, disent-ils, que les grands accidens des Couronnes sont ordinairement connus aux hommes, et que si le jugement sur cette réflexion vient à se douter qu'ils soient inuentés, la créance luy manque soudain et en suite l'effet que la seule créance eust produit.]

³⁶⁵ *Cita original:* [que le but principal de toute représentation scénique est d'esmouoir l'âme du Spectateur par la force et l'évidence avec laquelle *les diverses* passions sont exprimées sur le Théâtre, et *de la purger* par ce moyen des mauuaises habitudes qui la pourroient faire tomber dans les mesmes inconuénies que ces passions tirent après soy; je ne scaurois auoüer aussy que cette énergie se puisse produire sur le théâtre si elle n'est accompagnée et soutenüe de la vrayesemblance, ny que le Poëte Dramatique arriue jamais à sa fin qu'en ostant à l'esprit tout ce qui le peut choquer, et luy donner le moindre soupçon d'incompatibilité.]

³⁶⁶ *Cita original:* [ne peut estre prouoquée que par le triste spectacle des Infortunes veritables, ou du moins qu'on estime vrayes.]

También retoma el tema de ‘entrar en las pasiones’, y lo coloca en la dinámica de la ilusión teatral. Hay un proceso de transmisión de las pasiones que va del poeta al actor, y luego al público. La impresión de realidad está ligada a la vivencia de las emociones representadas:

El poeta se las figura con tanta realidad durante la composición, que siente los celos, el amor, el odio y la venganza con todas sus emociones, mientras que hace su retrato. Los colores que emplea son, si se permite hablar así, una pasión extensible, que saca de su fantasía, y que plasma en el papel a medida que la describe. En seguida, el excelente actor desposa todos los sentimientos que encuentra en esta obra, y se los mete en el espíritu con tanta vehemencia, que se ha visto a algunos tan vivamente conmovidos por las cosas que expresaban, que les era imposible no estallar en lágrimas, y no estar abatidos por un largo y fuerte dolor después de haber representado aventuras lastimeras.

Finalmente, el auditor honorable y capaz de cosas buenas, entra en todos los sentimientos de la persona teatral que toca sus inclinaciones. Se aflige cuando llora, es feliz cuando está contenta; si gime, suspira; tiembla, si se molesta; en suma, sigue todos los movimientos, y siente que su corazón es como un campo de batalla donde la ciencia del poeta hace combatir cuando le place mil pasiones tumultuosas, y más fuertes que la razón” (73-74).³⁶⁷

D’Aubignac, a su vez, hace aportes teóricos respecto a la dinámica entre verdad, falsedad, y apariencia de verdad. Un espectador no familiarizado con el tipo de representación que es el teatro, “no sabrá si los comediantes son reyes y príncipes verdaderos, o si no son más que fantasmas vivientes” (96).³⁶⁸ En su teoría de la representación, pueden ser ambas cosas, dependiendo de cómo se considere a la acción.

³⁶⁷ *Cita original:* [Ce commerce est naturel aux productions spirituelles, que les Passions violentes & naïvement exprimées passent d’une ame dans l’autre. Le Poëte se les figure avec tant de réalité durant la composition, qu’il ressent la Jalousie, l’Amour, la Haine & la Vengeance avec toutes leurs émotions, tandis qu’il en fait le tableau. Le coloris qu’il y employe, est, s’il en faut parler ainsi, une Passion extensible, qu’il tire de sa Phantasie, & qu’il couche sur le papier à mesure qu’il la décrit. En suite l’excellent Acteur épouse tous les sentimens qu’il treuve dans cét Ourage, & se les met dans l’esprit avec tant de vehémence, que l’on en a veu quelques-uns estre si viuement touchez des choses qu’ils exprimoient, qu’il leur étoit impossible de ne se pas fondre en larmes, & de n’estre point abattus d’une longue & forte douleur après auoir représenté des Auantures pitoyables.

Enfin l’Auditeur honneste homme, & capable des bonnes choses, entre dans tous les sentimens de la Personne theatrale qui touche ses inclinations. Il s’aflige quand elle pleure ; il est gay lors qu’elle est contente ; si elle gémit, il soupire ; il frémit, si elle se fasche ; bref il suit tous les mouuemens, & il ressent que son cœur est comme un champ de bataille où la science du Poëte fait combattre quand il lui plaist mille Passions tumultueuses, & plus fortes que la Raison.]

³⁶⁸ *Cita original:* [qu’il ne connoistra pas si les Comédiens sont des Roys & des Princes veritables, ou s’ils n’en sont que des phantosmes vivans]

Ésta es análoga a una pintura, pues se pinta un único objeto, que puede considerarse ya sea como apariencia, ya sea como cosa pintada y real.

Primeramente, como “pintura, es decir, en tanto que es la obra de la mano del pintor, donde no hay más que colores y no cuerpos, días artificiales, elevaciones falsas, alejamientos en perspectiva, aproximaciones ilusorias, y simples apariencias de todo lo que no es” (38).³⁶⁹ Esta perspectiva toma en cuenta la artificialidad, es decir, “la simple representación, donde el arte no da más que imágenes de cosas que no son” (38).³⁷⁰ Así, en el caso de la tragedia, el poeta, al considerar el espectáculo, “buscará todos los medios para triunfar en la estima de los espectadores, que entonces tiene solamente en el espíritu” (43).³⁷¹ El espectador es su criterio, de modo que procurará hacer su obra admirable; conservará los incidentes más nobles de la historia, sus personajes serán lo más agradables que se pueda, empleará figuras ilustres de la retórica, y las pasiones más fuertes de la moral.

Por otra parte, está la acción auténtica o que se supone que sucede verdaderamente “en el orden, el tiempo y los lugares, y según las intrigas que se nos aparecen. Las personas son consideradas por el carácter de su condición, de su edad, de su sexo: sus discursos, como habiendo sido pronunciados, sus acciones realizadas, y las cosas tales como las vemos” (39-40).³⁷² Si bien el poeta es quien manipula a voluntad la intriga, lugar y personajes, “deben estar tan bien ajustadas, que parezcan haber tenido en sí mismas, el nacimiento, el progreso y el fin que les da” (40).³⁷³

Cuando el poeta trabaja en la historia como verdadera, la verosimilitud es su guía. Se propone seguir la naturaleza de las cosas, y no considera al espectador, incluso, si parece considerarlo al componer, la historia se vicia:

³⁶⁹*Cita original:* [La premiere comme une peinture, c'est à dire, entant que c'est l'ouurage de la main du Peintre, où il n'y a que des couleurs, et non pas des corps, des iours artificiels, de fausses éléuations, des éloignements en Perspectiue, des raccourcissements illusoires, et de simples apparences de tout ce qui n'est point.]

³⁷⁰*Cita original:* [la simple Representation, où l'art ne donne que des images des choses qui ne sont point.]

³⁷¹*Cita original:* [il cherchera tous les moyens de réüssir dans l'estime des Spectateurs, qu'il a seulement lors en l'esprit.]

³⁷²*Cita original:* [dans l'ordre, le temps et les lieux, et selon les intrigues qui nous apparoissent. Les personnes y sont considerées par les caracteres de leur condition, de leur âge, de leur sexe: leurs discours comme ayant esté prononcez, leurs actions faites, et les choses telles que nous les voyons.]

³⁷³*Cita original:* [doiuët estre si bien aiustées, qu'elles semblët auoier eu d'elles-mesmes, la naissance, le progrez et la fin qu'il leur donne.]

no tiene cuidado más que de conservar la verosimilitud de las cosas, y de componer todas las acciones, discursos e incidentes, como si hubieran sucedido verdaderamente. Conformando los pensamientos con las personas, los tiempos con los lugares, los seguimientos con los principios. Finalmente, se apega tanto a la naturaleza de las cosas, que no quiere contradecir ni el estado, ni el orden, ni los efectos, ni las conveniencias, y en una palabra, no tiene otra guía que la verosimilitud, y rechaza todo lo que no lleve su carácter (43-44).³⁷⁴

En suma, como pintura y obra de arte, debe gustar, mientras que como cosa pintada, debe conformarse a lo imitado y respetar su naturaleza. Da el ejemplo de la Magdalena penitente: por una parte, el artista se esfuerza por hacerla agradable al espectador, en su postura y colores; por otra parte, respeta las condiciones del personaje histórico, y se apega a la verosimilitud.

La relación entre la acción como pintura y como auténtica es la siguiente: el poeta debe disimular la pintura mediante ‘colores’, es decir, justificarla en la acción tomada como auténtica: “Tiene que buscar en la acción considerada como auténtica, un motivo y una razón aparente, que se llama color, para hacer que estos discursos y espectáculos hayan sucedido verosímilmente de esta manera”³⁷⁵ (45). La acción representada requiere que un personaje venga al escenario, para mostrar sus propósitos y pasiones; la auténtica, que busque a alguien o se encuentre en algún lugar; la pintura necesita una narración que posibilite la comprensión de la obra, en la acción auténtica servirá para tomar consejo u obtener un auxilio necesario; en la representación, un espectáculo conmoverá a los espectadores, en la acción auténtica, excitará a alguien a tomar venganza.

La teoría de la acción de D’Aubignac implica un posicionamiento respecto al espectador. Si bien diversos elementos del teatro subrayan su carácter de representación, el espectador considera lo representado como auténtico. Su juicio de la obra radica en que o bien cree que lo representado es auténtico o no, es decir, que acepta o rechaza que la acción es, o al menos puede o debe ser tal como se la muestra:

³⁷⁴ *Cita original:* [il n’a soin que de garder la vray-semblance des choses, et d’en composer toutes les Actions, les Discours, et les Incidents, comme s’ils estoient veritablement arriuez. Il accorde les pensées avec les personnes, les temps avec les lieux, les suites avec les principes. Enfin il s’attache tellement à la Nature des choses, qu’il n’en veut contredire ni l’estat, ni l’ordre, ni les effets, ni les conuenances; et en un mot il n’a point d’autre guide que la vray-semblance, et reiette tout ce qui n’en porte point les caracteres.]

³⁷⁵ *Cita original:* [Il faut qu’il cherche dans l’Action considerée comme veritable, un motif et une raison apparente, que l’on nomme couleur, pour faire que ces Recits et ces Spectacles soient vray-semblablement arriuez de la sorte.]

También, cuando queremos aprobar o condenar las que aparecen en nuestros teatros, suponemos que la cosa es auténtica, o al menos que debe o puede serlo, y bajo esta suposición aprobamos todas las acciones y palabras que podían ser realizadas y dichas por los que actúan y hablan; y todos los acontecimientos que podían seguir las primeras apariencias: porque en este caso creemos que eso se hizo así verdaderamente, o al menos que se podía, y debía hacer así. Y por el contrario, condenamos todo lo que no debe ser hecho y dicho, según las personas, lugares, tiempo, y las primeras apariencias del poema; porque no creemos que eso haya sucedido de esa manera. Tanto es verdad que la tragedia se considera principalmente en sí, como una acción verdadera” (40-41).³⁷⁶

Asimismo, D’Aubignac coloca al espectador como testigo: “Todo lo que oyen de la boca de Hécuba les parece creíble, porque tienen la prueba frente a los ojos” (7).³⁷⁷ Privilegia a la escuela del teatro porque sus enseñanzas son sensibles y no intelectuales, a diferencia de la filosofía: “Finalmente, es ahí que un hombre presupuesto los hace capaces de penetrar en los más profundos sentimientos de la humanidad, al alcance del dedo y el ojo, en estas pinturas vivas de verdades que no podrían concebir de otra manera.” (D’Aubignac 7).³⁷⁸ Hay un aspecto sensorial en la verosimilitud teatral, ligado propiamente, con la ilusión. El espectador tiene ante los ojos a los actores, y experimenta la obra *como si* fuera verdadera.³⁷⁹

Si retomamos la metáfora de la pintura encontramos puntos en común entre los tres autores. El cuadro está tan bien constituido que ‘engaña’ al espectador, quien lo considera

³⁷⁶*Cita original:* [Aussi quand on veut approuver, ou condamner celles qui paroissent sur nos Theatres, nous supposons que la chose est veritable, ou du moins /qu’elle le doit, ou le peut bien estre, et sur cette supposition nous approuvons toutes les actions et les paroles qui pouuoient estre faites et dites par ceux qui agissent et qui parlent; et tous les euenements qui pouuoient suiure ler premieres apparances: par ce qu’en ce cas nous croyons que cela s’est veritablement ainsi fait, ou du moins qu’il se pouuoit, et deuoit faire ainsi. Et au contraire nous condamnons tout ce qui ne doit pas estre fait et dit, selon les personnes, les Lieux, le Temps et les premieres apparences du Poëme; par ce que nous ne croyons pas que cela soit arriué de la sorte. Tant il est vray que la Tragedie se considere principalement en soy, comme une Action veritable.]

³⁷⁷*Cita original:* [Tout ce qu’ils entendent de la bouche d’Hecube, leur semble croyable, parce qu’ils en ont la preuue deuant les yeux.]

³⁷⁸*Cita original:* [Enfin c’est là qu’un Homme supposé les rend capables de penetrer dans les plus profonds sentimens de l’humanité, touchant au doigt & à l’œil, s’il faut ainsi dire, dans ces peintures viuantes des veritez qu’ils ne pourroient conceuoir autrement.]

³⁷⁹*Cfr.* Bray 196: “Con Taso, la verosimilitud reviste una forma ya no solamente intelectual, sino sensorial: “Es por medio de la verosimilitud que el poeta debe engañar a los lectores, y no sólo persuadirlos de que las cosas por él tratadas son auténticas, sino someterlas tan bien a sus sentidos que crean estar presentes o incluso verlas u oír las.” *Cita original:* [Avec le Tasse, la vraisemblance revêt une forme non plus seulement intellectuelle, mais sensorielle : « C’est par le moyen de la vraisemblance que le poète doit tromper les lecteurs, et ne leur persuader pas seulement que les choses pour lui traitées sont véritables, mais les soumettre si bien à leurs sens qu’ils croient y être présents ou même les voir ou les ouïr. »]

como si lo representado fuera real. La diferencia está en que D'Aubignac teoriza desde la perspectiva del poeta, a la vez que en su *Pratique du théâtre* no coloca a la utilidad moral como el fin de la poesía.

2.2 Conformidad con las costumbres del espectador

En *De la lecture des vieux romans*, Chapelain menciona la importancia de la conformidad de la obra con el gusto imperante.³⁸⁰ “Todo escritor que inventa una fábula, en la que las acciones humanas componen el argumento, no debe representar a sus personajes, ni hacerlos actuar más que en conformidad con las costumbres y a las creencias de su siglo” (Bray 225).³⁸¹ D'Aubignac desarrolla con más minuciosidad la tesis de que el argumento debe conformarse al gusto de los espectadores:

Si el argumento no es conforme a las costumbres y sentimientos de los espectadores, no triunfará jamás, sea cual sea el cuidado que el poeta emplee en él, y cuales sean los ornamentos que lo sostengan; puesto que los poemas dramáticos deben ser diferentes según los pueblos frente a los cuales se les debe representar; y de ahí viene el que el éxito no sea siempre el mismo, a pesar de que aquéllos siempre sean iguales a sí mismos (87).³⁸²

D'Aubignac retoma a Sinesio, quien decía que la poesía y las artes fundadas en la imitación no siguen a la verdad, sino a la opinión común y al sentimiento de los hombres (92). Así, si se rompe esta conformidad del argumento o pensamientos con las costumbres, “se verá en seguida cesar el aplauso, y el disgusto nacer en sus almas, incluso sin que sepan la causa” (91)³⁸³

Para sustentar esta tesis compara la diversidad de gustos en distintas colectividades. Comienza con el contraste entre la antigüedad y su propio país y época. Respecto a la

³⁸⁰ *Cfr.* Boileau, v.103, p. 50: “No ofrezcan nada al lector más que lo que puede gustarle”. *Cita original:* [N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire.] *Cfr.* Corneille, 114 : “Admito que hay que acomodarse a las costumbres del auditorio, y con mayor razón a su creencia”. *Cita original:* [J'avoue qu'il faut s'accommoder aux mœurs de l'Auditoire, et à plus forte raison à sa croyance]

³⁸¹ *Cita original:* [Tout écrivain qui invente une fable, dont les actions humaines font le sujet, ne doit représenter ses personnages, ni les faire agir que conformément aux mœurs et à la créence de son siècle]

³⁸² *Cita original:* [si le Sujet n'est conforme aux mœurs et au sentimens des Spectateurs, il ne réussira iamais, quelque soin que le Poëte y employe et de quelques ornemens qu'il le soustienne; car les Poëmes Dramatiques doiuent estre differens selon les Peuples deuant lesquels on les doit représenter; et de là vient que le succes n'en est pas tousiours pareil, bien qu'ils soient tousiours semblables à eux memes.]

³⁸³ *Cita original:* [on verra aussitost l'applaudissement cesser, et le dégoût naistre dans leurs ames, sans mesme qu'ils en sçachent la cause]

tragedia, a los atenienses les complacía ver las crueldades y desventuras de los reyes, así como desastres de familias ilustres, y la rebelión de los pueblos ante alguna mala acción del soberano. La razón de esto, según D'Aubignac, es que su Estado era un gobierno popular, de modo que sostenían la creencia de que la monarquía siempre es tiránica, y buscaban que los poderosos de la República perdieran el deseo de ser monarcas, ante el temor de verse expuestos al furor del pueblo. Mientras que en su época, no placen dichos espectáculos, no se quiere creer que los reyes puedan ser malvados, ni sufrir las rebeliones contra el poder real (87-88).

También compara la comedia antigua con la de su época. Las comedias griega y romana abundaban en intrigas de viejos estafados, y de esclavos hábiles que engañaban para favorecer a sus amos juveniles. Su éxito entre estos pueblos se funda en que las “desventuras de los primeros los conmovían a compasión por el conocimiento que tenían de estas aventuras; eran sensibles, porque estaban sujetos a ellas; y la astucia de otros los instruía para defenderse de tales trucos” (90).³⁸⁴ Mientras que dichas tramas no eran populares en el siglo XVII, dado que el cristianismo no permitía que las personas honorables aprobaran los ejemplos de vicio, y las reglas familiares ya no admitían esas sutilezas de los sirvientes (90).

Además del gobierno y la religión, está el factor de la diferencia de condición de vida en un mismo siglo. Un ejemplo es el caso de la obra *Esther* de Du Ryer. De acuerdo con D'Aubignac, ésta tuvo mayor éxito en Rouen que en París, puesto que ahí habitaban muchos judíos, quienes “tomaban mayor parte en los intereses de esta pieza enteramente judaica por la conformidad de sus costumbres y pensamientos” (89).³⁸⁵ Asimismo, según D'Aubignac, en el siglo XVII la corte privilegiada se identifica más con la tragedia, mientras que la comedia es más llamativa para el pueblo:

En este reino las personas, o de nacimiento o formadas entre los grandes, no se alimentan más que de sentimientos generosos, y sólo se dirigen hacia propósitos elevados, o por movimientos de la virtud, o por arrebatos de la ambición; de manera que su vida tiene mucha relación con las representaciones

³⁸⁴ *Cita original*: [Les mal-heurs des premiers les émouvoient à compassion par la connoissance qu'ils auoient de ces auantures; Ils y estoient sensibles, par ce qu'ils y estoient sujets; et les souplesses des autres les instruisoient pour se deffendre de pareils tours]

³⁸⁵ *Cita original*: [prenoient plus de part dans les interests de cette Pièce toute Iudaïque par la conformité de leurs moeurs & de leurs pensées.]

del teatro trágico. Pero el populacho educado en el fango, alimentada con sentimientos y discursos deshonestos, se encuentra muy dispuesta a recibir como buenas, las maldosas bufonerías de nuestras farsas, y siempre obtiene placer al ver las imágenes de lo que ha acostumbrado a decir y hacer (90-91).³⁸⁶

Aquí subyace la idea de la identificación con los personajes; las costumbres representadas se conforman a las del espectador, de modo que éste se identifica y resiente diversas emociones, como la compasión o el temor. En suma, la idea de fondo es que el éxito del argumento está ligado a la ideología imperante, a la vez que a la conformidad con la experiencia ordinaria de las personas.

El Cid de Corneille constituye un reto a la tesis del apego a la moral imperante, puesto que tuvo éxito aunque difería de las costumbres aceptadas. Incluso, Corneille sostiene que parte del placer provocado a los espectadores, depende de lo inusual de su obra:

Las dos visitas que hace Rodrigue a su amante tienen algo chocante al decoro por parte de la que las sufre; el rigor del deber querría que ella rehusara hablarle, y que se encerrara en su cuarto en lugar de escucharlo; pero permítanme decir junto con uno de los espíritus más altos de nuestro siglo “que su conversación está llena de tan bellos sentimientos, que muchos no notaron este defecto, y que los que lo hicieron, lo toleraron”. Iré más allá y diré que casi todos desearon que estas entrevistas se efectuaran; y observé en las primeras representaciones, que cuando este amante desdichado se presenta ante ella, se elevó cierto estremecimiento en la asamblea, que marcaba una curiosidad maravillosa, y un redoblamiento de atención por lo que tenían que decirse en un estado tan lastimero (Corneille *Examen* 35).³⁸⁷

³⁸⁶ *Cita original*: [Dans ce Royaume les personnes, ou de naissance, ou nourries parmy les Grands, ne s’entretiennent que de sentimens genereux, et ne se portent qu’à de hauts desseins, ou par les mouuemens de la vertu, ou par les emportemens de l’ambition; de sorte que leur vie a beaucoup de rapport aux representations du Theatre Tragique. Mais la Populace éleuée dans la fange, et entretenuë de sentimens et de discours des-honnestes, se trouue fort disposée à receuoir pour bonnes, les méchantes bouffonneries de nos farces, et prend toûjours plaisir d’y voir les images de ce qu’elle a accoustumé de dire et de faire.]

³⁸⁷ *Cita original*: [Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre; la rigueur du devoir voulait qu’elle refusât de lui parler, et s’enfermât dans son cabinet au lieu de l’écouter; mais permettez-moi de dire avec un des premiers esprits de notre siècle «que leur conversation est remplie de si beaux sentiments, que plusieurs n’ont pas connu ce défaut, et que ceux quil’ont connu l’ont toléré». J’irai plus outre, et dirai que tous presque ont souhaité que ces entretiens se fissent; et j’ai remarqué aux premières représentations, qu’alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, il s’élevait un certain fremissement dans l’assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d’attention pour ce qu’ils avaient à se dire dans un état si pitoyable.]

Chapelain mismo admite que *El Cid* tuvo éxito en la corte, de modo que “[...] no pudo gustar tan universalmente sin tener muchas cosas agradables” (*Sentimens* 74),³⁸⁸ así como que “es razonable que los sabios que reconocen sus defectos los sufran con indulgencia, puesto que estos defectos tuvieron la suerte de agradarle al común de los hombres” (74-75).³⁸⁹

2.3 Verosimilitud en la representación : las unidades teatrales

Finalmente, cierro el tema de la relación entre espectador y verosimilitud, con la cuestión de las famosas unidades de lugar y de tiempo. Éstas consisten en que la acción debe desarrollarse en un único lugar y en un día. Su extensión y aplicación fue motivo de diversos debates (*cf.* Bray). Mi interés por ellas radica en que el espectador es el criterio para definir las: "Bajo la influencia especialmente de Castelvetro, la teoría clásica francesa desarrolló una tendencia de tomar la percepción de la audiencia del espacio y tiempo como el criterio para fijar las unidades dramáticas, tal como tomó la concepción de la audiencia de lo que era probable, como el criterio para la construcción de tramas y la presentación del carácter” (Morgan 6).³⁹⁰

Chapelain justifica la regla de las unidades en la verosimilitud. Su argumento consiste en que el espectador es testigo de los acontecimientos, de modo que es consciente de la discordancia entre el tiempo transcurrido, y el que se maneja en la obra. Así, según Chapelain,

Bajo el fundamento de la verosimilitud tan requerida, los Antiguos comprimieron la acción escénica en el día natural como la extensión más grande. Por esta misma razón, desearon *la unidad de lugar*, todo fundado en que el ojo es tan juez como el espíritu de las acciones de la escena, y que *el ojo* no puede ser persuadido de que lo que ve en tres horas y en un mismo lugar, haya sucedido más o menos en tres meses, y en lugares distintos, a diferencia del espíritu que concibe en un momento y es

³⁸⁸ Cita original: [il n’a peu plaire si universellement sans avoir beaucoup de choses agreables]

³⁸⁹ Cita original: [cas il est raisonnable que les sçavans qui y reconnoissent des defaux les souffrent avec indulgence, puisque ces defaux ont eu le bonheur d’agreer au commun.]

³⁹⁰ *Cita original*: [Under the influence especially of Castelvetro, French Classical theory developed a tendency to take the audience’s perception of space and time as the criterion for fixing dramatic unities, just as it took the audience’s conception of what was probable as the criterion for the construction of plots and the presentation of character.]

llevado fácilmente a creer las cosas sucedidas en diversos tiempos y en varias provincias (*Sur la Poésie représentative*, 348).³⁹¹

Cuando hay demasiada discordancia entre el tiempo real y el de la historia, los auditores perciben “su falsedad y ya no podrían prestarle fé ni crédito” (*Lettre sur la règle* 339).³⁹² Con la incredulidad del espectador, se pierde el fruto de la poesía. Para conservar la fe del público, se requiere de la mayor concordancia posible entre lo representado y la representación. Así, el sentido de imitación que subyace a la teoría de las unidades es la de copia fiel.

D'Aubignac funda la unidad de lugar principalmente en su teoría del teatro como imagen de una acción (*cf.* L. II, Chap. VI). La representación teatral es una imagen de la acción con todos sus elementos, así, los actores representan personajes, y el lugar escénico es una imagen del lugar en que actúan. El lugar de la escena no cambia, por lo tanto, el lugar de la acción tampoco debe cambiar:

Un mismo histrión o comediante no puede representar al mismo tiempo dos hombres diferentes, ni sin algún cambio representar a Augusto y Marco Antonio [...] Ahora bien, no es menos contrario a la verosimilitud, que un mismo espacio y un mismo suelo, que no reciben ningún cambio, representen al mismo tiempo dos lugares diferentes, por ejemplo, Francia y Dinamarca, la Galería del Palacio y las Tullerías” (126).³⁹³

También argumenta que si el lugar escénico representa un palacio, una ciudad o un Estado en su entereza, tendría que mostrar “todo lo que se hizo en el resto del palacio y en toda la ciudad, o en todo este estado, puesto que, al final no hay razón que pueda impedir a

³⁹¹*Cita original*: [Sur le fondement de la vraysemblance si requise, les Anciens ont compris l'Action scénique dans le jour naturel pour sa plus grande estendüe. Pour ceste mesme raison, ils ont désiré l'*unité du lieu*, tout fondé sur ce que l'œil est aussy bien juge que l'esprit des Actions de la scène, et que l'*œil* ne peut estre persuadé que ce qu'il voit en trois heures et sur un mesme lieu, se soit passé en trois mois plus ou moins et en des lieux différens, au contraire de l'esprit qui conçoit en un moment et se porte facilement à croire les choses arriuées en plusieurs temps et en plusieurs prouinces.]

³⁹²*Cita original*: [sa fausseté et ne luy pourroient plus adjoûter de foy ni de créance]

³⁹³*Cita original*: [Un même Histrión ou Comedien ne peut pas représêter tout ensêble deux hômes differês, ny sans aucun châgement faire Auguste et Marc-Anthoine à la fois [...] Or il n'est pas moins contraire à la vraysemblance, qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun châgement, representent en même temps deux lieux differens, par exêple, la France et le Dannemarc, la Gallerie du Palais et les Thuilleries.]

los espectadores verlo, ni que muestre por qué vean más bien esta acción en particular que alguna otra” (133).³⁹⁴

El rigor de esta imitación va en detrimento de la imaginación del espectador. Pues se asume que tiene que reconocer la experiencia, y que para lograrlo hay que ‘pintar’ la experiencia lo más fielmente posible. Al igual que en la *Poética*, la representación teatral no es tan libre como la épica, porque está expuesta visualmente:

Que si se alega que el poeta muestra y oculta lo que quiere, permanezco de acuerdo cuando hay cierta verosimilitud para hacer que una cosa sea vista y la otra no; pero se requerirían colores extraños y pretextos maravillosos para hacer que a veces viéramos lo que sucede en un palacio, y que a veces no lo viéramos, a pesar de que las mismas personas actuaran y hablaran ahí; se requerirían aventuras extraordinarias, para hacer que muros cayeran y se volvieran a levantar, avanzaran y retrocedieran en todo momento (134).³⁹⁵

Esto es más claro en las minuciosas indicaciones de D’Aubignac: el espacio debe ser abierto, porque los actores se mueven en el escenario sin que ningún cuerpo sólido impida la vista o movimiento (130). También, la extensión del lugar abierto debe ser el espacio en que se puede divisar a un hombre, incluso sin reconocerlo (132).

Respecto a la unidad de tiempo, D’Aubignac y Chapelain se apoyan erráticamente en la autoridad de Aristóteles para defenderla (*cfr. Sentimens 33-34, Pratique 151-152*). Chapelain dice que ordinariamente la acción termina entre dos soles, un poco más o un poco menos que 12 horas, no obstante, se puede extender a 24: “haciendo que sucedan en el espacio de tres horas tantas cosas como pueden suceder razonablemente en veinticuatro, el espíritu se deja llevar fácilmente a creer, al menos durante la representación, que lo que pasó duró aproximadamente ese tiempo”(343).³⁹⁶

³⁹⁴ *Cita original*: [tout ce qui s’est fait dans le reste du Palais, et dans toute la Ville, ou dans tout cét Estat; car enfin il n’y a point de raison qui puisse empêcher les Spectateurs de le voir, ny qui monstre pourquoy ils voyent plustot cette actiõ en particulier qu’une autre]

³⁹⁵ *Cita original*: [Que si on allégué que le Poëte monstre et cache ce qu’il luy plaist, i’en demeure d’accord quand il y a quelque vray-semblance pour faire qu’une chose soit veuë, et l’autre non; Mais il faudroit d’étranges couleurs et de merueilleux pretextes pour faire que tantost on vist ce qui se passe dans un Palais, et que tãtost on ne le vist point, quoy que les mêmes personnes y agissent et y parlissent; Il faudroit des avantures bien extraordinaires, pour faire que des murs tombassent et se relevassent, s’avancassent et se reculassent à tous momens.]

³⁹⁶ *Cita original*: [faisant arriuer dans l’espace de trois heures autant de choses qu’il en peut arriuer raisonnablement en vingt quatre, l’esprit se laisse facilement aller à croire, au moins pendant la représentation, que ce qui s’est passé a duré à peu pres ce temps là.]

D'Aubignac sostiene que sería “deseable que la acción del poema no requiriera más tiempo en verdad que el que se consume en la representación; pero eso, no siendo fácil, ni siquiera posible en algunas ocasiones, se sufre que el poeta suponga un poco más” (156-157).³⁹⁷ Para él, la duración de la historia se limita al día artificial, esto es, cuando hay propiamente luz solar. Pues, según él, los hombres no actúan durante la noche más que excepcionalmente (154).

La Mesnardière dice lo siguiente respecto al tiempo: “entre más condensada esté la fábula, más perfección tiene. Si es, entonces, suficientemente hábil para ordenar todos sus incidentes en el mismo número de horas que se requieren para representarlos, merecerá alabanzas, siempre y cuando este arreglo no confunda en absoluto las cosas, y no las torne obscuras” (la Mesnardière 48).³⁹⁸ Así, la unidad de tiempo puede extenderse hasta 24 horas.

Boileau también defiende la unidad de lugar y tiempo:

Que el lugar de la escena sea fijado y marcado. / Un poetucho, sin peligro, más allá de los Pireneos, / en la escena en un día encierra años. / ahí, a menudo, el héroe de un espectáculo grosero, / niño en el primer acto, es barbado en el último. / Pero nosotros, que la razón a sus reglas compromete, / queremos que con arte la acción se maneje; que en un lugar, que en un día, un sólo hecho completado/ mantenga hasta el final el teatro repleto. (Boileau vv. 38-46, 168)³⁹⁹

Sin pretender defender esta regla estética, ni expresar acuerdo con su imposición, me parece prudente recordar el contexto de la época. Las unidades teatrales consistían en una especie de descubrimiento reciente, por lo cual eran percibidas como un progreso para la composición por los críticos aquí expuestos.⁴⁰⁰ La popularidad de dichas unidades es manifiesta en su breve historia en Francia:

³⁹⁷ *Cita original*: [Il seroit même à souhaiter que l'action du poëme ne demandast pas plus de temps dans la verité que celui qui se consume dans la representation; mais cela n'estant pas facile, ny même possible en certaines occasions, on souffre que le Poëte en suppose un peu davantage]

³⁹⁸ *Cita original*: [une Fable est serrée, plus elle a de perfection. S'il est donc assez adroit pour représenter, il méritera des louanges ; pourveu que cet arrangement ne confonde point les choses, & qu'il ne les rende pas obscures.]

³⁹⁹ *Cita original*: [Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué. / Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / sur la scène en un jour renferme des années. / là, souvent, le héros d'un spectacle grossier, / enfant au premier acte, est barbon au dernier. / Mais nous, que la raison à ses règles engage, / nous voulons qu'avec art l'action se ménage; qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.]

⁴⁰⁰ *Cfr.* Peyre, 108 : “Esas unidades demasiado célebres se impusieron, a pesar de su novedad (tal vez gracias al prestigio de que los dotaba esa novedad) [...] por lo impetuoso de una generación ávida de cambio y de “progreso”. En su tiempo, esas tres unidades fueron desde luego (como en nuestro siglo el “arte abstracto” o

Hacia 1628, los letrados se enteran de su existencia. Mairet las presenta al público, en 1630, con *Silvanaire*. El mismo año, Chapelain las respalda con toda su ciencia. En 1631, los poetas discuten sobre ellas. En 1634, Mairet crea la tragedia regular. En 1635, Chapelain convence a Richelieu sobre las reglas. En 1637 y 1638, la querrela del *Cid* las hace conocidas del público y asegura su destino (Bray 274).⁴⁰¹

Ahora bien, la rigidez de ciertas convenciones demasiado comprometidas con un ‘realismo’ o fidelidad en la representación, también puede significar un dogmatismo. Esto es ilustrado en los argumentos demasiado forzados de D’Aubignac, como que los hombres no estén activos en la noche. Esta tensión entre el realismo y las convenciones sigue siendo reproducida, como es ejemplificado en una anécdota cinematográfica. Hitchcock se opuso a introducir música durante una secuencia en *Lifeboat* (1943), argumentando que los personajes estaban en un bote, en medio de la nada, de modo que poner música de cuerdas era ilógico. Pues, ¿de dónde venía la orquesta? El compositor Hugo Friedhofer respondió: “Del mismo lugar del que vino la cámara” (Vertliebt, *Hermann and Hitchcock. The Torn Curtain*).

el “purismo”) lo moderno y lo nuevo, “lo que gustaba a nuestros bisabuelos”, como habría dicho Stendhal, es decir, según su definición, el mismísimo romanticismo de nuestros clásicos”.

⁴⁰¹ Cita original: [Vers 1628, les lettrés apprennent qu’elles existent. Mairet les présente au public, en 1630, avec *Silvanaire*. La même année, Chapelain les soutient de toute sa science. En 1631, les poètes en discutent. En 1634, Mairet crée la tragédie régulière. En 1635, Chapelain gagne Richelieu aux règles. En 1637 et 1638, la querelle du *Cid* les fait connaître de tout le public et assure leur destinée.]

IV. CONCLUSIÓN

1. La *Poética* de Aristóteles

Mi propósito al estudiar la doctrina clásica francesa ha sido doble: desarrollar su concepto de verosimilitud, a la vez que caracterizar poéticas representativas de este periodo. Un paso obligado fue partir de la *Poética* de Aristóteles, pues no era posible ignorarla en tanto antecedente filosófico importante. Ciertamente, los teóricos del siglo XVII no tuvieron las herramientas interpretativas más adecuadas para acercarse a este texto, y sus postulados se separan de él en diversos puntos. No obstante, coinciden al grado de que fue útil y rico retomar a Aristóteles.

Lo que tenemos en la *Poética* es una teoría de la fábula, donde se le da preeminencia a la acción frente al carácter, así como frente a la unidad de personaje y de periodo temporal. Estamos ante una concepción orgánica de la trama, donde ésta se desenvuelve como un organismo vivo, unitario, cuyas partes constituyen un todo ordenado y con magnitud. De conformidad con esto, el espectáculo y la audiencia tienen un rol menor respecto al desarrollo de la acción, y de la catarsis.

La fábula y demás elementos de la tragedia están regidos según verosimilitud o necesidad, criterios que remiten al paradigma de justificación racional y de coherencia interna. La tragedia tiene un desarrollo causal, no casual, y se limita la intervención de factores irracionales. Asimismo, lo irracional sólo interviene en tanto que es causa de lo sorprendente, que, a su vez, está ligado a la emotividad. Pues lo sorprendente contribuye a la consecución de la catarsis y de lo maravilloso.

La racionalidad de la verosimilitud se explica por medio de lo probable, lo posible, a vez que lo creíble, la opinión común y lo que se admite como posible. Cuando hay limitaciones en la racionalidad interna de la trama, se acude a factores que persuaden al espectador. No obstante, hay que insistir en que el espectador no es el factor determinante en la verosimilitud aristotélica. Ciertamente, lo probable y lo posible tienen su correlato en lo que se cree que es probable o posible. La racionalidad interna no está tajantemente separada de factores de persuasión al espectador. Ahora bien, mantengo que en la *Poética* el acento está puesto en la racionalidad de la trama, más que en el público y en la

persuasión. La diferencia de énfasis es más clara cuando se contraponen el estatus del público en la *Poética* a los textos del clasicismo francés.

De igual manera, la tragedia conlleva intelectualidad y emotividad. Por una parte, la generalidad de la verosimilitud está entre lo universal y lo particular contingente, entre la ciencia y la inexperiencia azarosa, de manera que involucra un conocimiento general sobre la experiencia humana. Así, la poesía implica tanto un distanciamiento respecto a la experiencia —entendida como lo sucedido, particular, contingente—, como un acercamiento a la experiencia general —lo que podría suceder, lo que hace o dice cierto tipo de hombre frente a ciertas circunstancias—. Por otra parte, esta generalidad de la poesía no disminuye ni anula el papel de la emotividad en la tragedia. La catarsis, siendo el fin trágico, tiene un rol determinante respecto a las características de la fábula. En mi análisis, me limité a establecer que la catarsis deriva de la imitación, y produce en el espectador un placer estético ligado a las emociones de temor y compasión.

En suma, lo verosímil en la *Poética* se nos muestra como una noción compuesta, en la que diversos elementos colaboran entre sí. Constituye un concepto maleable, cuyo núcleo es la racionalidad que remite a la experiencia general —entre lo necesario y lo azaroso—, y que conlleva tanto intelectualidad como emotividad. Este es uno de los conceptos que marcará a la doctrina clásica francesa, junto con otros periodos de la teoría literaria.

2. Aristóteles y la doctrina clásica.

2.1 Sobre lo filosófico en la Poética y la doctrina clásica.

A lo largo de este estudio supuse la pertinencia del objeto revisado. Ahora bien, es notorio que Aristóteles es, sin duda, un filósofo, mientras que afirmar que los teóricos franceses lo sean es cuestionable. Primeramente, parten de distintos ámbitos, Aristóteles siendo un filósofo que exploró diversas áreas del conocimiento, la poesía entre ellas. Por su parte, los autores franceses sólo teorizaron sobre la poesía dramática y otros géneros literarios. Del mismo modo, por más que los teóricos franceses hayan desarrollado ampliamente ciertos temas, no fundamentan todas sus posturas con el mismo rigor, y en puntos claves adolecen de dogmatismo. Ciertamente, no se dirá que en todo momento los filósofos sean rigurosos y metódicos, o que la *Poética* de Aristóteles sea absolutamente clara.

Quizás sea más fructífero preguntarse si al menos la empresa llevada a cabo por Aristóteles en *Poética*, así como por los franceses en sus escritos, es o no filosófica, o si al menos es de interés para la filosofía. Al mismo tiempo, considero fecunda la tarea de explorar algunas similitudes y diferencias importantes entre ambas empresas.

Primeramente, como señala Carmen Trueba en su prólogo (7-8), se ha puesto en cuestión que la *Poética* de Aristóteles verse sobre temas filosóficos, de modo que se le ha denominado como un texto de crítica literaria. Ella misma apunta a que la causa de esto es una concepción demasiado estrecha sobre el quehacer filosófico.

Remito a las primeras líneas de la *Poética*: “Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación” (*Poética* 1, 1447 a). Esto es esclarecedor respecto a la empresa de Aristóteles: se trata de una investigación. Discutir a la poética *en sí* y a *sus especies*, así como la potencia propia de cada una, es una labor descriptiva. Si se quiere, podría replantearse la pregunta de un modo metafísico: ¿cuál es el ser de la poesía? Por otra parte, en la frase sobre *cómo es preciso construir* las fábulas para que la composición resulte bien, está implícita la parte prescriptiva de la *Poética*.

Habrá que recordar que la *Poética* de Aristóteles es el texto disponible más antiguo que trata sobre la especificidad de la poesía. En su introducción a *Poetics*, Halliwell observa que las probables razones que llevaron a Aristóteles a teorizar sobre este tema son principalmente dos. Por una parte, una respuesta a la importancia establecida de la poesía en la cultura griega; en segundo lugar, una reacción a la crítica de Platón en *República* a la poesía imitativa (*Poetics* 6) —si bien no deja de ser influenciado por Platón en diversos aspectos—.

Lo que me interesa señalar es que Aristóteles aplica su método propio y filosófico al análisis de la poesía, lo cual consiste un argumento para tomar en cuenta a la *Poética* desde la filosofía. Halliwell comenta que su acercamiento expresa “los conceptos, métodos

y tendencias de su perspectiva filosófica propia” (6),⁴⁰² y ahonda sobre lo que llama la estrategia fundacional:

Por esto me refiero a su intento explícito de hacer el escrutinio de la poesía, de una manera sistemática y analítica —empezando, en un modo típicamente aristotélico, con lo que se toma como las proposiciones más fundamentales sobre el campo de investigación (“primeros principios,” 47^a12-13); desarrollando un argumento cuyos estadios principales son señalados cuidadosamente, a menudo por la introducción y definición de términos claves, y cuyo plan progresivo es subrayado por un gran número de referencias cruzadas; y esforzándose [...] por efectuar las conexiones entre sus principios básicos y sus juicios individuales tan estrechas como es posible” (6-7).⁴⁰³

Además del método aristotélico, constato que la *Poética* cumple con diversos atributos afines a la filosofía: la pregunta general sobre algún objeto, y el empeño de definir sus características particulares, el análisis de conceptos, el planteamiento de problemas teóricos —que sea posible argumentar al menos dos tesis opuestas, que además consten de cierta generalidad—, la exigencia de argumentos. No pretendo que éstas sean condiciones necesarias y suficientes para un problema o tratamiento filosófico, mas sí son afines y suelen acompañarse mutuamente. Así, considero que la *Poética* tiene un acercamiento teórico y metodológicamente filosófico.

Si la objeción se dirige al objeto de la *Poética*, habría que preguntarse si nada de la poesía posee interés para la filosofía. Por mi parte, retomé la cuestión de la verosimilitud, que trae implícito el problema de la relación entre la ficción y la realidad. La filosofía ha tratado esta cuestión desde el estatuto de los personajes ficticios en el lenguaje, o bien, a partir de las teorías de los mundos posibles. La verosimilitud es más antigua que estos problemas, pero no me parece menos válida como concepto a estudiar. Desde mi perspectiva, más allá de si la *Poética* es un tratado filosófico, me parece que trata temas de interés para la filosofía.

⁴⁰² Cita original: [the concepts, methods, and tendencies of his own philosophical outlook.]

⁴⁰³ Cita original: [By this I mean its explicit attempt to scrutinise poetry in a systematic and analytic manner —beginning, in typical Aristotelian fashion, from what are taken to be the most fundamental propositions about the field of enquiry (“first principles,” 47a12-13); developing an argument whose main stages are carefully signalled, often by the introduction and definition of key terms, and whose progressive plan is highlighted by a large number of cross references; and striving [...] to make the connections between its basic tenets and its individual judgements as tight as possible.]

Del mismo modo, me parece intuitivo que los tratados de poética del siglo XVII también son de interés para la filosofía —negarlo me parecería cercano a un argumento de autoridad, o simplemente de tradición o canon filosóficos—. Si bien es verdad que el canon y tradición filosóficos constituyen un criterio valioso para demarcar nuestra materia de estudio, también es cierto que los diversos objetos de la filosofía no se delimitan totalmente por este factor.

Asimismo, al adoptar el esquema de la *Poética*, también presentan argumentos a favor de su concepción del arte, de que el fin de la poesía es la utilidad moral, de la necesidad de las reglas en el teatro... En suma, sus textos poseen una estructura argumentativa que puede ser evaluada. Uno de sus presupuestos es que se puede dar cuenta de la poesía teóricamente, así como que se puede proponer un modelo óptimo para los dramaturgos desde esa misma vía. Esta tesis central facilita la tarea de abordar sus poéticas a partir de la filosofía. El acuerdo general que tienen los teóricos sobre los puntos importantes también permite el análisis colectivo de sus tesis sobre la poesía.

Ahora bien, tampoco quiero limitarme a decir que si Aristóteles es interesante para la filosofía, la doctrina clásica también lo es, en tanto que lo emulan en su programa, método y teoría. Me parece que la doctrina clásica también plantea cuestiones generales que pueden interesar a la estética, tales como el fin del arte, el papel de las convenciones y reglas en la creación artística, el arte como imitación de la realidad humana, la invención poética y artística, la recepción de las obras de arte (en este caso, del teatro), el aspecto político e ideológico en la creación artística, y por supuesto, el tema de la verosimilitud.

2.2 Diferencias en la empresa teórica.

También considero útil establecer algunas distinciones entre la empresa aristotélica y la del clasicismo francés. Aristóteles se ocupa tanto de describir y caracterizar a la poesía, como en proponer un tipo de tragedia ideal: “[...] en la *Poética*, su interés no fue sólo describir «la forma de la tragedia griega», sino proponer un modelo de drama y un paradigma del sufrimiento trágico según el cual, éste proviene de un error práctico debido a la ignorancia” (Trueba, 129). Carmen Trueba indica que Aristóteles dirige consejos a los poetas, y no establece un conjunto de reglas de composición (130).

En la doctrina clásica, por su parte, también se describe a la poesía dramática (sus partes, los distintos géneros, la evolución de cada género). No obstante, predomina el afán prescriptivo y regulador del teatro, pues propiamente, se trata de definir las reglas del arte dramático que sean propicias para llevarlo al cumplimiento de su fin. Esta diferencia entre ambos tipos de *Poéticas*, se traduce en que la doctrina clásica es más estricta y normativa. Pues Aristóteles acepta que si se cumple con el fin poético, se toleran errores, y también da argumentos a los poetas para que se defiendan de diversas objeciones. En la doctrina clásica, se exponen y clarifican las reglas que el poeta debe seguir para componer adecuadamente.

El carácter normativo del clasicismo francés también trajo consigo aspectos políticos que no se presentaron en la *Poética* aristotélica. Primeramente, la doctrina clásica toma a Aristóteles y a la antigüedad como modelos y autoridades a seguir. Aristóteles emprendió en la *Poética* una investigación según su método propio, mientras que los teóricos franceses siguieron su pauta crítica, a menudo actualizando los temas y adaptándolos al contexto francés. Es decir, que para los franceses ya había un camino considerable recorrido en la teorización sobre la poesía. En múltiples asuntos retomaron a Aristóteles, o lo leyeron desde la perspectiva de su siglo.

Este estatuto de autoridad y modelo influyó en que la investigación de Aristóteles fuera recibida como un conjunto de reglas canónicas, más que como una reflexión filosófica susceptible a crítica. Ciertamente, los franceses también se distanciaron en diversos aspectos de la antigüedad, mas esto no anula su estatus de autoridad y modelo. Este punto se ve reflejado en la *Poética* de La Mesnardière. Según este crítico, su propósito es “decir lo que Aristóteles, la razón, la lectura de poetas antiguos y cierto uso del teatro” le han enseñado sobre los poemas dramáticos (La Mesnardière, 4).⁴⁰⁴ Agrega que busca mostrar “las cosas que hay que saber para juzgar con conocimiento nuestros poemas de

⁴⁰⁴ Cita original : [[...]dire ce qu’Aristote, la raison, la lecture des anciens Poètes, & quelque usage du Théâtre]

teatro, e incluso para trabajar en él aproximadamente según las máximas de ese filósofo maravilloso que nos dejó sus reglas” (4).⁴⁰⁵

Otro aspecto político importante en el clasicismo francés es el nexo entre el orden monárquico y el teatro. En efecto, Henri Peyre recuerda que la composición artística pertenecía al gran conjunto social de la monarquía, y era igualmente regulada (Peyre 47). Este aspecto es vigente tanto para los dramaturgos como para los teóricos. Pues, como se ha visto, Chapelain, La Mesnardière y D’Aubignac eran cercanos a Richelieu, y contaban con su apoyo. Del mismo modo, se proscriben temas específicos como “las discusiones políticas y, hasta cierto punto, las especulaciones metafísicas y religiosas o por lo menos las disidencias demasiado acentuadas en estas materias” (Peyre 43). En el cuerpo de la doctrina se insta a no incluir aspectos políticos de la Francia del siglo XVII, mucho menos críticas a la monarquía. Detrás del discurso sobre la utilidad moral, también se argumenta sobre el orden público, tal como hace Chapelain. D’Aubignac arguye, a su vez, que los griegos amaban las tramas donde los tiranos sufrían diversas violencias, debido a su gusto por la democracia, mientras que este tipo de intrigas no prospera en Francia por su afinidad con la monarquía.

También es interesante tematizar la confrontación entre la teoría y la práctica. Dada la coexistencia, diálogo y confrontación constante entre críticos y dramaturgos, este aspecto es muy notorio en el clasicismo francés, a diferencia del caso de Aristóteles. Ciertamente, Aristóteles remite a diversos dramaturgos, elogiando algunas características de sus composiciones, y criticando otras. Mas no tuvo el conflicto vivo de doctrina que enfrentó Corneille, por ejemplo.

Siguiendo con esta cuestión, me parece que un primer nivel de disenso es el de la doctrina. Como ya se ha dicho, entre los casos más célebres se encuentran las disputas de Corneille con D’Aubignac y Scudéry, así como con Chapelain en tanto árbitro de la Academia. D’Aubignac utiliza ejemplos de obras de Corneille en su *Pratique du théâtre*, llegando a criticar diversos aspectos de la composición. Corneille le responde al tomar el

⁴⁰⁵ Cita original : [les choses qu’il faut sçavoir pour iuger auec connoissance de nos Poëmes de Théâtre, & mesme pour y traouiller à peu prés selon les maximes de ce merueilleux Philosophe qui nous en a laissé les Régles.]

papel de teórico, en sus *Discours sur le poème dramatique*. De igual manera, la querrela del Cid tiene en Scudéry y Corneille a sus iniciadores, Chapelain uniéndose posteriormente como árbitro.

Ahora bien, hay que matizar esta división entre el teórico y el dramaturgo, puesto que Bray nos recuerda que los críticos a menudo crearon piezas propias: “Los críticos franceses son al mismo tiempo poetas o escritores. Chapelain se creía sobre todo un poeta épico, D’Aubignac escribió cuatro tragedias y una novela. Scudéry se dio a conocer en todos los géneros, La Mesnardière publicó un volumen de *Poesías*” (Bray 358).⁴⁰⁶ A pesar de esto, los críticos anteriores tuvieron un rol normativo con respecto a los grandes dramaturgos de la época, a la vez que menos éxito en la composición.

Además de las querellas de doctrina, a menudo se señala la brecha entre la teoría y la aplicación de las reglas, es decir, el aspecto propiamente práctico. Sobre este punto me gustaría subrayar dos casos que parten de perspectivas distintas: el caso de D’Aubignac, y el de los dramaturgos y la utilidad moral. Primeramente, es interesante señalar que la tarea crítica de D’Aubignac difiere en un punto sutil de la de Chapelain y La Mesnardière. Pues el primero se propone efectuar una guía práctica, como lo anuncia el nombre de su gran texto. Refiere que la teoría del teatro consiste en las máximas generales, añadiendo que la mayor parte de los discursos disponibles son paráfrasis y comentarios de Aristóteles que son poco novedosos e incluso oscuros (D’Aubignac 22). D’Aubignac pretende alejarse de este tipo de teorías, esbozando así su objetivo:

Se ha tratado largamente la excelencia del poema dramático, su origen, su progreso, su definición, las especies, la unidad de la acción, la medida del tiempo, la belleza de los acontecimientos, los sentimientos, el carácter, el lenguaje, y mil otras materias, y sólo en general. Es lo que llamo la teoría del teatro. Pero para la observación que había que hacer sobre estas primeras máximas, como la habilidad de preparar los incidentes, y de reunir los tiempos y lugares, la continuidad de la acción, el nexo de las escenas, los intervalos de los actos y otras cien particularidades, no nos queda ningún

⁴⁰⁶ Cita original: [Les critiques français sont en même temps des poètes ou des écrivains. Chapelain se croyait avant tout un poète épique, d’Aubignac a écrit quatre tragédies et un roman. Scudéry s’est fait connaître dans tous les genres, la Mesnardière a publié un volume de *Poesies*.]

tratado de la Antigüedad, y los modernos han hablado tan poco de esto, que se puede decir que no han escrito nada al respecto. Eso es lo que llamo la práctica del teatro (33-34).⁴⁰⁷

Así, parecería que D'Aubignac intenta compensar la brecha entre los tratados poéticos y la composición misma, al tematizar los aspectos prácticos y particulares.

Por otra parte, un ejemplo notorio de la distancia entre la teoría y la composición, es el caso de la utilidad moral. Mientras que en las poéticas y tratados se asumía y defendía a la utilidad moral, con sus contadas excepciones, la cuestión de si las obras teatrales operaban bajo este principio es sumamente dudosa. Ciertamente, Peyre señala que los dramaturgos declararon a menudo el respeto a las reglas poéticas en sus prefacios, especialmente a la de utilidad moral: “Corneille admite que el agrado, la necesidad de agradar, lo domina todo; pero añade que la utilidad se deriva de este mismo agrado. Molière no cesa de afirmar que procura corregir a los hombres; Racine, en el prefacio de *Fedra*, La Fontaine en *El pastor y el león* se proponen igualmente, si se les cree, “instruir” o “enseñar la virtud”(Peyre 119). Pese a dichos testimonios, Peyre nos advierte que no tomemos los prólogos y prefacios al pie de la letra, puesto que constituyen un arma y escudo para eludir los ataques de la crítica:

El prólogo de *Fedra* (posterior a la tragedia, además), donde Racine afirma muy seriamente sus piadosas intenciones jansenistas, es sobre todo “una obra maestra de diplomacia”. Si Molière en su *Placet de Tartuffe* y La Fontaine en el prólogo de sus *Fábulas* aseguran la moralidad de sus obras y afirman la gravedad de sus intenciones, es seguramente porque esa moralidad y esas intenciones necesitan ser subrayadas, es decir, porque no se manifestaban en la obra misma con toda la evidencia deseable (121).

En suma, la cuestión de si los dramaturgos aceptaron la tesis de la utilidad moral y la aplicaron o no en sus obras, sigue siendo controversial. Su afán por ceñirse a la regla de

⁴⁰⁷ Cita original: [On a traité fort au long l'Excellence du Poëme Dramatique, son Origine, son Progrez, sa Definition, les Especes, l'Unité de l'Action, la Mesure du temps, la Beauté des euenemens, les Sentimens, les Mœurs, le Langage, et mille autres matieres, et seulement en general. C'est ce que i'appelle la Theorie du Theatre. Mais pour les Observations qu'il falloit faire sur ces premieres Maximes, comme l'adresse de preparer les incidens, et de réunir les temps et les lieux, la Continuité de l'Action, la Liaison des Scenes, les Interualles des Actes, et cent autres particularitez, il ne nous en reste aucun Memoire de l'Antiquité, et les Modernes en ont si peu parlé, qu'on peut dire qu'ils n'en ont rien écrit du tout. Voilà ce que i'appelle la Pratique du Theatre.]

las unidades es más claro, junto con el respeto a otras reglas como la economía de los incidentes, la unidad y simplicidad de la acción, la pintura del carácter....

2.3 Divergencias en las poéticas.

Respecto a la cuestión de si la doctrina clásica se reduce a la copia de Aristóteles y la antigüedad, es claro que difiere en diversos puntos, y que introducen elementos que son ajenos a los primeros, como veremos a continuación. Ciertamente, perdura la interrogante sobre la influencia de los italianos que, si bien es considerable, Bray sostiene que tampoco disminuye el mérito de los franceses: “Si utilizaron mucho a los italianos, los clarificaron, depuraron, a veces los completaron, también transformaron el enorme montón de doctrina que tenían a su disposición” (Bray 48).⁴⁰⁸ Sin embargo, la pregunta persiste, si los franceses imitaron tanto a la antigüedad como a los italianos, ¿en qué radica su particularidad? ¿Son simples intérpretes errados de Aristóteles? Me parece que la aportación de los franceses consiste en la actualización de los modelos que adoptaron, y en su adaptación al contexto propio. Los franceses no repiten simplemente las teorías relevantes de la tradición, sino que las reformulan en su propio entorno. Tienen al alcance una convergencia de tradiciones y una multiplicidad interesante que seleccionan y modifican según las preocupaciones estéticas de la época.

Parto de esta reflexión sobre lo propio del clasicismo francés, para distinguir sus tesis principales de las de Aristóteles. Primeramente, los teóricos franceses aluden a Aristóteles como el Filósofo a seguir en materias de poesía. Hay puntos de convergencia como la importancia de la intriga, lo maravilloso, los episodios y la catarsis, así como tesis compartidas —la superioridad de la tragedia respecto a otros géneros, la oposición entre poesía e historia—. En suma, coinciden en su intento de dar cuenta de la poesía dramática, enumerar sus partes, jerarquizarlas, definir su fin...

No obstante, los franceses son más estrictos en algunos puntos, tales como en la exigencia de racionalidad en cada elemento —véase el requerimiento de que cada entrada y salida de actores esté justificada—, o la continuidad de la acción —que la escena nunca esté vacía, y que siempre haya actuantes presentes—. En otros, se apartan totalmente de

⁴⁰⁸ Cita original: [S'ils se sont beaucoup servi des Italiens, ils ont clarifié, émondé, complété parfois, transformé aussi l'enorme amas de doctrine qu'ils avaient à leur disposition.]

Aristóteles —la regla de las unidades, equiparación de lo verosímil con el deber ser, la justicia poética que recompensa virtudes y castiga vicios—. Destaca que el gusto del siglo XVII difiere del antiguo —se rechazan las acciones muy sangrientas u ‘horribles’, así como los personajes demasiado viciosos—.

Ahora bien, a mi parecer, hay dos aspectos que distancian fundamentalmente a Aristóteles de la doctrina clásica: la utilidad moral y la persuasión. Se puede argumentar que Aristóteles también remite al ámbito moral en el carácter, ya que es definido como virtuoso o vicioso, así como mejor, peor o igual al común de los hombres... Lo que no se sigue es que defienda la utilidad moral de la poesía. Para él, el fin de la poesía es el placer derivado de la catarsis, no la corrección de las pasiones viciosas del espectador. Carmen Trueba observa que para Aristóteles las pasiones no son buenas o malas por sí solas, de modo que lo malo es su defecto o exceso: “Para él, una emoción es patológica cuando no es la respuesta correcta a la situación o al objeto (por ejemplo, atemorizarse a la vista de un ratón), o cuando por exceso puede ser mala o nociva aun siendo la respuesta emocional apropiada (por ejemplo, el amor excesivo a los hijos o a los padres)” (Trueba 49). Ahora bien, las emociones de piedad y temor son la respuesta adecuada ante la tragedia, por lo que Trueba sugiere que lo que se purifica es su exceso. Esta interpretación es posible, a diferencia de una lectura de la catarsis como la del clasicismo francés. Para estos últimos, se purifica de las pasiones viciosas, puesto que el espectador temerá sufrir las consecuencias de su vicio.

Continuando con la tesis de la utilidad moral, cabe preguntarse por el rol del aprendizaje en las poéticas. Aristóteles únicamente habla del aprendizaje ligado a la imitación: Las imitaciones llevan al conocimiento de que éste es aquél, y placen en la medida en que aprender es placentero. Así, es un placer del reconocimiento, mientras que en la doctrina clásica, el placer es la vía para la instrucción: quien es persuadido y conmovido, es deleitado, y por ende, es más receptivo a la enseñanza.

Esta diferencia crucial se ve reflejada en las teorías del carácter. Aristóteles define al carácter trágico con miras a la consecución de los sentimientos de temor y piedad. La tragedia requiere de un carácter mejor que el común (las grandes familias), mas el héroe no debe ser demasiado virtuoso, y debe cometer un error debido a ignorancia, más que a maldad. De la comedia, sólo dice que requiere de hombres peores que el común. En la

doctrina clásica, la finalidad es la instrucción moral, de modo que en la comedia se recomienda la descripción de pasiones y carácter humano, lo cual conlleva conocimiento sobre ellos. En la tragedia, se prescribe el castigo de vicios y la recompensa a las virtudes —lo que Aristóteles llama una intriga de estructura doble, y que censura como mal gusto—.

De igual manera, en el clasicismo francés hay una discusión respecto al significado de que el carácter sean bueno. En la *Poética*, esto conlleva que se manifieste adecuadamente una decisión. En este punto se evidencia que en el carácter aristotélico también suya una ideología: puede haber mujeres buenas, refiriéndose a su carácter, a pesar de su inferioridad, así como esclavos, aunque sean viles. Tampoco es apropiado que la mujer sea varonil o temible. En la doctrina clásica, la conveniencia subsume a lo bueno. Se discute si lo bueno en el carácter implica o no la virtud del personaje. Lo que sí es consensuado es el papel del decoro (*bienséance*) en la conformación del carácter, como concordancia interna y externa. Esto es, que el personaje esté bien constituido, y que se conforme al gusto del público, de modo que no sea demasiado vicioso y que no choque a las costumbres y opinión común.

Otro aspecto que remite a la moralidad en la *Poética* es que los poetas dicen las cosas como suceden, como se dice que suceden, o como deben ser —además de como podrían ser—. Mas nótese la disyunción en Aristóteles. En la doctrina clásica se separa tajantemente a la poesía de lo que sucede, mientras que se retoma el deber ser, que suele coincidir con la opinión común de la clase dominante.

Asimismo, Aristóteles alude a la persuasión en contadas ocasiones: la recomendación de utilizar nombres históricos en la tragedia porque es persuasivo, el consejo al poeta de adentrarse en las pasiones para caracterizarlas adecuadamente. Aclara que los aspectos del pensamiento son discutidos en la *Retórica*, siendo ilustrativo que sólo vincule un aspecto secundario a dicho tratado (no el carácter ni la acción). Esto contrasta vivamente con la doctrina clásica, donde se enfatiza la importancia de la persuasión como medio para la utilidad moral. Dicho punto es manifiesto en la verosimilitud, en la ilusión teatral, en la importancia de criterios definidos por el espectador, tales como el decoro, la moral, la opinión común. La coherencia lógica interna no basta para la calidad de la obra, también tienen peso los factores externos mencionados.

3. Las poéticas y verosimilitud clásica.

Un segundo momento en mi trabajo fue la caracterización minuciosa de poéticas representativas de la doctrina clásica francesa. Esto se justifica en que las poéticas son el trasfondo teórico que sostiene a la noción de verosimilitud.

Primeramente, está la tendencia retórica de la época. Partiendo de este marco, la verosimilitud es un concepto analizable tanto desde la intriga como desde el público, a diferencia de la *Poética*, que se centra en la intriga. Dada la perspectiva retórica, el espectador cobra mayor importancia. Se toma a lo verosímil en su acepción de creíble para una determinada audiencia. De modo que los criterios ‘externos’ como la moral imperante, decoro, gusto e ideología son más relevantes, si bien es difícil establecer fronteras estrictas entre lo interno y puramente textual, y lo externo en el clasicismo. Cuando hablan de la intriga, remiten a dichos criterios ‘externos’, y cuando hablan del espectador y la ilusión teatral, remiten a la buena disposición del carácter y de las circunstancias de la acción...

Este enfoque retórico también trae consecuencias para la dinámica entre verosimilitud, posibilidad y verdad histórica. Lo posible y verdadero se contraponen a lo verosímil, y sólo se admiten si son persuasivos. Pues ambos pueden ser increíbles, o no deben suceder ni ser vistos en el teatro. La verosimilitud es más general y persuasiva, además de que da las cosas como deben ser. No se prohíbe el recurso a lo posible o lo histórico, sólo se exige la conformidad con las reglas del arte, o en caso de que no cumpla con ellas, la reducción a la verosimilitud.

Los clásicos dividen a la verosimilitud en dos tipos, según su grado de persuasión: ordinaria y extraordinaria. La primera se refiere a lo que sucede o que se cree que sucede con mayor frecuencia (lo probable y la opinión común). La extraordinaria tiene menor probabilidad, sin por ello ser imposible o increíble, y está ligada al efecto de maravilla. Los dos tipos se aplican a una acción compuesta por circunstancias, destacando el carácter, el lugar y el tiempo. Especialmente, se codifica el carácter según criterios de conveniencia y decoro, como la nación, edad, género, dignidad...

Respecto a la utilidad moral, cabe mencionar que le da a la verosimilitud una dimensión normativa. El campo de la poética es la representación de las cosas como deben suceder, de acuerdo con la moral imperante. Lo normativo también permea la universalidad

de la poesía: los tipos y especies enseñan sobre las pasiones humanas, son ejemplos de virtudes y vicios, así como de las consecuencias que siguen a un determinado carácter.

Otro punto importante, en el que confluyen la persuasión y la utilidad, es la apariencia de realidad. El fin último siendo la utilidad, se debe persuadir al público. Y para ser persuadido, debe creerse frente a los acontecimientos auténticos y ser afectado de la misma manera, lo que propiamente denominan como ilusión teatral. Este es el propósito de las unidades y de la máxima de no contrariar al espectador —no chocar las costumbres e ideología de la época— .

Grosso modo, el núcleo de la verosimilitud lo constituyen su eficacia como medio de persuasión, y su fin utilitario. Así, lo creíble y lo decoroso tienen un rol mayor en la verosimilitud clásica, no obstante, también entran en juego conceptos vecinos como lo probable, lo posible y lo verdadero, así sea para marcar la diferencia entre la primera y los últimos. Me aventuro a considerar que esta serie de conceptos entrarán en juego en otras nociones de verosimilitud que abreen de la tradición aristotélica.

3.1 *La inverosimilitud del Cid.*

Para cerrar esta parte, me permito posicionarme sobre el caso del *Cid* y el veredicto de inverosimilitud (que a más de uno le parecerá inverosímil). Desde la época actual, la objeción principal al veredicto de la Academia es la siguiente: Es intuitivo descartar que es inverosímil que Chimène consienta a casarse con Rodrigue, puesto que se confunde lo posible con lo moralmente aceptable. Si bien la objeción es pertinente y correcta, se ignora, a su vez, que el concepto es normativo e ideológico, de modo que para la doctrina clásica, ser posible no equivale a ser verosímil.

Sin indagar si Scudéry tenía envidia del éxito de Corneille, y sin descartar de golpe las reglas poéticas del siglo XVII, me parece que hay otra vía para defender al dramaturgo, partiendo de la doctrina. En efecto, considero que un cuestionamiento aplicable al veredicto de la Academia desde el marco clásico, es la apelación a la verosimilitud extraordinaria: la situación de Chimène y Rodrigue es inusual, mas creíble en esas circunstancias. Así, la noción de verosimilitud extraordinaria admite situaciones que los teóricos rechazan, lo cual despierta preguntas sobre los límites de lo inusual aceptable en el clasicismo francés.

También estoy de acuerdo con Corneille sobre la honorabilidad del personaje de Chimène. Pues el carácter de hija devota no es incompatible con el carácter de amante, y Corneille manejó la situación de modo tal que el duelo de Rodrigue fuera la única vía para reparar su honor. Así, Chimène misma admite que tal acción era necesaria, y no es capaz de odiar a su amante. Por otra parte, también resistió y buscó la venganza, sin faltar al honor y memoria de su parte. Como dice Corneille, los dos amantes siguieron a su honor, a pesar de su pasión.

Del mismo modo, es cierto que Corneille evitó culminar su obra con la boda de sus protagonistas, conformándose con sugerir la idea de un matrimonio futuro. Obró así para no contrariar a la historia, lo cual también es una regla del teatro, si bien no consensuada. De manera que también surge un debate sobre qué se debe hacer cuando el cumplimiento de una regla poética implica la falta hacia otra regla. Es decir, cómo hay que jerarquizar la aplicación de las reglas. Por ejemplo, ¿es más importante cumplir con la unidad de lugar y tiempo aunque los acontecimientos sean apresurados? ¿Si la moral de un suceso es reprobable hay que cambiarla aunque se trate de una verdad histórica conocida? ¿Qué despertará más la incredulidad del espectador? ¿Lo reprobable moral o la falsedad histórica? Chapelain y Scudéry se inclinaron por evitar lo indecoroso, mientras que Corneille prefirió respetar la historia. En efecto, según Corneille, si un suceso es verdadero, no requiere del apoyo suplementario de lo verosímil, ya que es creíble por sí mismo. Mientras que, inversamente, Chapelain, D'Aubignac y La Mesnardière, sostienen que la verdad histórica requiere de lo verosímil para ser persuasiva.

Finalmente, me parece que el factor de la emoción fue crucial para el éxito del *Cid*. Pues, como él dice, el lector se conmociona ante el encuentro entre Rodrigue y Chimène, aunque esto no sea decoroso. La emoción juega su rol para que la trama sea más persuasiva, al revés del orden teórico de la ilusión teatral, según el cual la emoción deriva de la creencia. En última instancia, el *Cid* es una pieza que se disfruta incluso ignorando las reglas clásicas, si bien el conocimiento de ellas puede hacer más interesante la experiencia de lectura.

4. Desde una lectura moderna.

Como se puede observar, dediqué cuantiosas páginas a la descripción de los principios más importantes de la doctrina clásica. Si me tomé esta molestia, fue para efectuar un mejor análisis de la verosimilitud clásica. Pues, de haberla abordado aisladamente, corría el riesgo de errar en la explicación, y de ser superficial en mis observaciones. Pues muchas extrañezas teóricas son despejadas al acercarse a las poéticas del siglo XVII. Un ejemplo de esto es la dimensión normativa de la verosimilitud, y de la doctrina en general. ¿Cómo entender el nexo de la verosimilitud clásica con el deber ser sin partir de la utilidad moral? Las querellas de verosimilitud nos parecen irrisorias si ignoramos la fuerza de este principio.

Además de la utilidad moral, hay otros aspectos de la doctrina clásica que intrigan a los lectores modernos. En mi propio caso, me resultaba confusa la asociación de la verosimilitud tanto con el deber ser como con la opinión común. Pero yo partía de otras referencias que hacían irreconciliables, o al menos opuestos, a ambos factores: la tradicional oposición entre el deber ser y la opinión común ignorante. El caso de la doctrina clásica es distinto, ya que remite a un deber ser moral, y a la opinión común de la élite social capaz de juzgar correctamente sobre las cuestiones morales, en suma, el deber ser de la clase imperante.

La justificación de las reglas de las unidades también desconcierta, si no recordamos que el teatro estaba rigurosamente codificado en esa época. Para la doctrina clásica la persuasión es crucial, puesto que lleva a la instrucción moral. Las unidades de lugar y tiempo derivan del propósito de persuadir al espectador, de hacerle creer que lo representado es auténtico y que, por lo tanto, la obra produzca la misma impresión que el suceso real. Luego, las reglas de las unidades están enraizadas en la utilidad moral y persuasión.

Estos casos justifican una exposición previa del esqueleto de la doctrina clásica, de los preceptos que permean su concepción de la poesía dramática: utilidad moral, el apego a las reglas, la influencia de los antiguos, la codificación de la intriga, carácter y pasiones....

Cabe tomar en cuenta que la perspectiva moralizante y la estricta codificación de la ficción no son bien vistas en la actualidad. La ficción y la crítica literaria contemporáneas

están muy lejanas del siglo XVII en Francia, del mismo modo en que las visiones de mundo y sistemas políticos también se apartan de aquella época en muchos sentidos. Así, un lector contemporáneo puede ser repelido por la doctrina clásica francesa, desde su fin utilitario, hasta sus tendencias absolutas. También podría argumentarse que los teóricos fallaron en su afán de universalidad, en tanto que emplean criterios contextuales y particulares. En suma, es posible objetar que universalizaron la moral y creencias sujetas al periodo histórico concreto al que pertenecían. Si bien la objeción es pertinente, hay que tener cuidado al interpretar al siglo XVII desde nuestra perspectiva actual, pues, como dice Morgan: “Es importante entender más de las asunciones intelectuales que subyacen a las formulaciones de la doctrina clásica francesa, si queremos evitar el menosprecio de sus tendencias normalizadoras, que más bien pertenece a un conjunto de valores moderno y en muchos aspectos ajeno” (Morgan 304).⁴⁰⁹

Así, me parece que para criticar adecuadamente a este periodo de la crítica literaria, se debe efectuar una revisión de sus presupuestos teóricos. Esto no conlleva adoptar los criterios imperantes de dicha corriente, ni asumir su visión estética. No obstante, si no se toma en cuenta el contexto teórico y estético, se cae en mayor riesgo de hacer críticas anacrónicas, o de no comprender la teoría estudiada.

También me parece fecundo retomar a los autores relevantes del pasado, con el propósito de reflexionar sobre el estado actual de cosas. Así, es deseable pensar en la vigencia e influencia de conceptos como la verosimilitud, tanto en la práctica como en la teoría literaria, o revitalizar debates sobre el vínculo entre estética e ideología, sobre la finalidad del arte (si es deseable el nexo entre arte y política, por ejemplo), sobre la tensión entre las convenciones y la impresión de autenticidad, y, finalmente, sobre la relación entre ficción y realidad. En suma, actualizar cuestiones que interesaron al clasicismo, y que no han perdido valor en las discusiones contemporáneas.

Este estudio tampoco pretende reducir el clasicismo francés a las teorías literarias imperantes. Las obras siempre serán un componente esencial, y como dice Henri Peyre, el alma del clasicismo. Si bien este aspecto no fue revisado en este trabajo, no ignoro su valor.

⁴⁰⁹ *Cita original:*[It is important to understand more of the intellectual assumptions which underlie the formulations of French Classical doctrine if we are to avoid that disparagement of its normalizing tendencies which belongs rather to a modern and in many respects alien set of values.]

Los autores del clasicismo francés siguen cautivando a sus lectores o espectadores, como fue mi caso ante una obra de Molière representada por la compañía de la Comédie-Française, *Le malade imaginaire*.

Bibliografía

I. Fuentes primarias y secundarias de Aristóteles.

Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Trad. Antonio Gómez Robledo. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México. 2012. Impreso.

_____. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos. 1994. Impreso

_____. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos. 1999. Impreso.

_____. *Poética*. Trad. Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila. 1994. Impreso.

_____. *Poética*, Trad. Juan David García Bacca. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México. 1946. Impreso.

_____. *La Poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot. Collection Poétique. Paris: Éditions du Seuil. 1980. Impreso.

_____. *Poetics* en “Aristotle: Poetics; Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style”. Trad. Stephen Halliwell. /Trad. W. Hamilton Fyfe/ Trad. Doreen C. Innes. Cambridge: Harvard University Press. 1995. Impreso.

_____. *Política*. Trad. Manuela García Valdés. Madrid: Gredos. 1988. Impreso.

_____. *Retórica*. Trad. Arturo E. Ramírez Trejo. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México. 2002. Impreso.

_____. *Tratados de lógica (órganon) II*. Trad. Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos. 1995. Impreso.

Carli, Silvia. “Poetry is more philosophical than history: Aristotle on mimêsis and form”, *The Review of Metaphysics*, Vol. 64, No. 2 (DECEMBER 2010), PP. 303-3336, <<http://www.jstor.org/stable/29765376>> [Acceso 16/06/2014].

Cassin, Barbara, Jacqueline Lichtenstein, Elisabete Thamer. « Catharsis » en *Dictionnaires le Robert*. Paris: Le Seuil. 2003. En línea. [Acceso 31/12/2015]

<http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/CATHARSIS.HTM>

- Dupont, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier. 2007. Impreso.
- Frede, Dorothea. "Necessity, Chance, and "What Happens for the Most Part" in Aristotle's Poetics", en *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press. 1992. Impreso.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. New Jersey: Princeton University Press. 2002. Impreso.
- _____. "Pleasure, understanding, and emotion in Aristotle's *Poetics*", en *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press. 1992. Impreso.
- Heath, Malcolm. "The universality of poetry in Aristotle's *Poetics*". White Rose Research En línea. Modif. 4/06/2014. [Acc. 26/04/2014] <<http://eprints.whiterose.ac.uk/523/>>
- Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Trad. José Luis Moralejo. Madrid: Gredos. 1982. Impreso.
- O'Sullivan, Neil. "Aristotle on Dramatic Probability", *The Classical Journal*, Vol. 91, No. 1 (Oct. - Nov., 1995), pp. 47-63, < <http://www.jstor.org/stable/3297773> > [Acceso 16/06/2014]
- Platón. *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Trad. Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos. 1992. Impreso.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil. 1983. Impreso.
- _____. *Tiempo y narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. Distrito Federal: Siglo XXI. 2004. Impreso.
- Riu, Xavier. « La place du vraisemblable dans la littérature grecque », *Pallas*. En línea. Pub. 2/12/2013. <<http://pallas.revues.org/377>> [Acceso 15 de julio de 2014].
- Ross, David. "Poetics", en *Aristotle*. Londres y Nueva York: Routledge. 1995. pp. 175-185. Impreso.
- Trueba, Carmen. *Ética y tragedia en Aristóteles*. Distrito Federal: Anthropos. 2004. Impreso.
- Vega y Vega, Jorge Juan. *L'enthymème. Histoire et actualité de l'inférence du discours*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 2000. http://books.google.com.mx/books?id=ijP9obDW9BwC&pg=PA99&lpg=PA99&dq=J+Hardy+po%C3%A9tique+eikos&source=bl&ots=jo_wqwa3mX&sig=J2OwKbxTxLZsa

0GbG-3TTiZnyNw&hl=en&sa=X&ei=EtheU6fRD-ry8AG8zoCoDA&ved=0CCYQ6AEwAA#v=onepage&q=J%20Hardy%20po%C3%A9tique%20eikos&f=false [Acceso 28-04-2014]

_____. *L'entymème: pour une logique du discours*, Dialnet. Web. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1217394>> [Acceso 18/06/2014].

Weinberg, Bernard. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press. 1961. Impreso.

II. Fuentes primarias de la doctrina clásica.

Aubignac, François Hédelin. *La Pratique du Théâtre*. Paris: Chez Antoine de Sommaville. 1657. En línea. Disponible en Gallica: <<ark:/12148/btv1b8626220d>> [Acceso 23/01/2014]

Boileau-Despréaux, Nicolas. *Arte poética* [ed. bilingüe]. Trad. Francisco Javier Alegre. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2014. Impreso.

Chapelain, Jean. *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* (1638), *The Internet Archive*. Paris: Alphonse Picard et fils. 1912. Web. <<https://archive.org/details/lessentimentsdela00chapuoft>> [Acceso 31/08/2014]

_____, La préface de Chapelain à l'Adonis, en "*Aus romanischen Sprachen und Literaturen*". Halle: Niemayer. 1905. En línea. <<https://ia600404.us.archive.org/27/items/laprfacedechap00bove/laprfacedechap00bove.pdf>> [Acceso 25/01/2014]

_____, "Préface du Chapelain", en *La Pucelle*. Orléans: H. Herluison. 1882. En línea. Disponible en Gallica: <<ark:/12148/bpt6k54009766>> [Acceso 31/08/2014]

_____, Demonstration de la règle des vingt-quatre heures et réfutation des objections, en «*Les théories dramatiques au XVIIe siècle. Étude sur la Vie et les Œuvres de l'Abbé D'aubignac*». Paris: Alphonse Picard. 1888. En línea. Disponible en Gallica: <<ark:/12148/bpt6k204280v>> [Acceso 28/08/2014]

_____, Sommaire d'une Poétique dramatique, en «*Les théories dramatiques au XVIIe siècle. Étude sur la Vie et les Œuvres de l'Abbé D'Aubignac* ». Paris: Alphonse

Picard. 1888. En línea. Disponible en Gallica: < ark:/12148/bpt6k204280v> [Acceso 28/08/2014]

La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de. *La Poétique*. Paris: Honoré Champion. En línea. Disponible en Gallica: < ark:/12148/bpt6k78127> [Acceso 28/08/2014]

III. Fuentes secundarias de la doctrina clásica.

Alden, Raymond MacDonald. “The doctrine of verisimilitude in french and english criticism of the seventeenth century” en *Matzke Memorial volume*. California: Stanford University. 1911. En línea. [Acceso 28/09/2014]

<<https://archive.org/stream/matzkememorialvo00matzuoft#page/38/mode/2up>>

Aristófanes. “Lisístrata” en *Las Nubes. Lisístrata. Dinero*. Trad. Elsa García Novo. Madrid: Alianza. 2004. Impreso.

Bray, René. *La Formation de la Doctrine classique en France*. Paris: Nizet. 1963. Impreso.

Coudreuse, Anne. La vraisemblance dans le *Dictionnaire dramatique* (1776) de Chamfort: le début de la fin, *Revue des sciences humaines*, 280 (2005), pp. 67-81. En línea. <hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655175> [Acceso 17/10/2013]

Cooper, Lane. An Aristotelian Theory of Comedy With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the ‘Tractatus Coislinianus’, *The Internet Archive*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company. 1922. En línea.

<<https://archive.org/stream/aristoteliantheo030524mbp#page/n5/mode/2up>> [Acceso 16/12/2015]

Corneille, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*, Flammarion, París, 1999.

Impreso.

_____, “Le Cid”, en *Théâtre de Corneille I*. París: Gallimard. 1964. Impreso.

_____, “Examen du Cid”, en *Théâtre de Corneille I*. París: Gallimard. 1964. Impreso.

_____, “Lettre apologétique”, en *Théâtre de Pierre Corneille*. París. 1764. En línea.

Disponible en : <[https://books.google.com.mx/books?id=Sv0-](https://books.google.com.mx/books?id=Sv0-YUyzYkMC&pg=PA354&lpg=PA354&dq=corneille+lettre+apolog%C3%A9tique&source=bl&ots=wBYD40ltLB&sig=pv7QHtJdkuehOnv2gPW_D5tM6GA&hl=en&sa=X&)

[YUyzYkMC&pg=PA354&lpg=PA354&dq=corneille+lettre+apolog%C3%A9tique&source=bl&ots=wBYD40ltLB&sig=pv7QHtJdkuehOnv2gPW_D5tM6GA&hl=en&sa=X&](https://books.google.com.mx/books?id=Sv0-YUyzYkMC&pg=PA354&lpg=PA354&dq=corneille+lettre+apolog%C3%A9tique&source=bl&ots=wBYD40ltLB&sig=pv7QHtJdkuehOnv2gPW_D5tM6GA&hl=en&sa=X&)

[ved=0CFcQ6AEwCGoVChMI5p_2lrSsyAIVQ5mACh0aFwuY#v=onepage&q=corneille%20lettre%20apolog%C3%A9tique&f=false](#) > [Acceso 5/10/2015]

De La Fayette, Marie Madeleine. "La Princesse de Clèves". París: Pocket. 1989.

De Scudéry, Georges. *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*. París. 1637. En línea. Disponible en Gallica: <[ark:/12148/bpt6k70762w](#)> [Acceso 1/10/2015]

Garnier, Patrick. La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du Classicisme, *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, Tomo 83, número 1, 1976. pp. 45-70. En línea. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/abpo_0399-0826_1976_num_83_1_2797> [Acceso 22/11/2013]

Genette, Gérard. Vraisemblable et motivation, en "Communications". 11, 1968. pp. 5-21. En línea. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154> [Acceso 25/10/2013]

Mercier, Andrée « La vraisemblance : état de la question historique et théorique», en *temps zéro*, n° 2. (2009). En línea.

<<http://tempszero.contemporain.info/document393>> [Acceso: 5 de abril 2013].

Merlin-Kajman, Hélène. "Decorum et bienséances au XVII siècle", *Camena* n°13 – octubre 2012. En línea. <<http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-MERLIN-KAJMAN.pdf>> [Acceso 21/11/2013]

Moreau, Isabelle. "Querelle du Cid", Université Paris-Sorbonne, Projet AGON. En línea. Pub. 18 de noviembre de 2012. <<http://base-agon.paris-sorbonne.fr/querelles/querelle-du-cid>> [Acceso 23/06/2015]

Morgan, Janet. "The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory", *The Modern Language Review* Vol. 81, No. 2 (Apr., 1986), pp. 293-304, Modern Humanities Research Association. En línea <<http://www.jstor.org/stable/3729696>> [Acceso 23/01/2014]

"Old Comedy". Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. En línea. Acc. 28 dic. 2015 <<http://www.britannica.com/art/Old-Comedy>>.

Peyre, Henri. ¿Qué es el clasicismo? Trad. Julián Calvo. México : Fondo de Cultura Económica. 1966. Impreso.

- Phillips, Henry. "« Vraisemblance » and moral Instruction in seventeenth-Century Dramatic theory", *The Modern Language Review*, Vol. 73, No. 2 (Apr., 1978), pp. 267-277, Modern Humanities Research Association. En línea.
<<http://www.jstor.org/stable/3727100>>. [Acceso 23/01/2014 15:37]
- Platón. "Ion" en *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Ínigo, C. García Gual. Madrid: Gredos. 1985. Impreso.
- Pons, Alain. "Ingenium" en *Dictionnaires Le Robert*. Paris: Le Seuil. 2003. En línea.
http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/INGENIUM.HTM [Acceso 29/12/2015]
- Racine, Jean. "Athalie" en *Théâtre Complet de Racine 2*. París : Garnier Flammarion. 1965. Impreso.
- _____, "Britannicus", en *Théâtre Complet de Racine 1*. París : Garnier Flammarion. 1964. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* París: Seuil. 1999. Impreso.
- "Tractatus Coislinianus." *Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. En línea. <<http://www.britannica.com/topic/Tractatus-Coislinianus>>. [Acceso 19/12/2015]
- Vertlieb, Steve. *Hermann and Hitchcock. The Torn Curtain*. En línea. [Publicado en noviembre 2006]. <<http://www.bernardhermann.org/articles/misc-torncurtain/>> [Acceso 1/01/2016]