VERDAD Y FICCIÓN EN LA POÉTICA VOLTAIRIANA

ALFONSO SAURA SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

1. Cuando Voltaire irrumpe en el mundo de la poesía, la Querella de los Antiguos y los Modernos estaba tocando a su fin. Como es sabido, a través de esta interminable querella, poetas y críticos habían ido precisando sus exigencias para los nuevos tiempos.

Tiempos ciertamente nuevos. Para juzgar, los Modernos, cartesianos, querían atenerse sólo a la razón y a sus principios propios y naturales, sin admitir el valor de las tradiciones ni autoridades, ni siquiera literarias. Las reglas basadas en la autoridad eran sustituidas por otras basadas en la razón razonante. La razón se convertía así en juez de la literatura de imaginación.

Como buenos racionalistas apreciaban ante todo la verdad y denunciban las falsedades donde quiera que se hallasen, incluso en la poesía. La Querella de Homero ofreció muchas ocasiones para ponerlo de manifiesto. Recordemos que La Motte -y los Modernos en general- condenaban en Homero no sólo las descripciones interminables, las largas comparaciones, las repeticiones indefendibles, los discursos monótonos y fuera de lugar, la elocuencia, los dioses indignos, los héroes charlatanes, inconscientes y bárbaros, las duras costumbres,... sino tambien el abuso de lo maravilloso, "les absurdités", las ficciones contrarias a la razón.

Cuando La Motte hizo su versión francesa de *La Ilíada*, redujo esta epopeya a un todo regular y perfecto. Para ello simplificó, racionalizó, suprimió todo aquello que no se ajustase al ejercicio frío del "esprit". Y así mientras que Mme Dacier echaba en falta lo sublime, lo grande, lo magnífico, lo maravilloso, que es el carácter dominante del poema épico, La Motte se ufanaba de haber puesto "précision, clarté, agrément".

Ciertamente la verdad era uno de los valores básicos de la nueva época. Algunos eran muy conscientes de ello. Terrasson declaraba:

> "Rien n'est intelligible pour nous autres modernes que ce qui est judicieux et raisonnable. Les plus beaux mots du monde nous paroîtront durs et bas, quand ils nous diront quelque chose de faux et d'absurde."(Terrason,1715,II, p.607)

Saint-Évremond ya había dicho unos años antes:

> "La vérité n'estoit pas du goût des premiers siècles; (...) Le discours (...) ce n'estoient que fictions, allegories et paraboles; (...) de vaines images cachaient les réalités (...). Le génie de notre siècle est tout opposé à cet esprit de fables et de faux mistères. (...) Le bons sens prevaut aux illusions de la fantaisie et rien ne nous nous contente aujourd'hui que la solidité de la raison."(Saint-Évremond, 1684,1966,p.357)

Y Perrault, en su poema *Le Siècle de Louis le Grand*, había aprovechado la ocasión para juzgar que el emblemático "bouclier d'Achille" en un siglo más sabio hubiese sido mas correcto y verdadero. (Perrault, 1692, 1971, I, p.7-8).

Estos nuevos valores del tiempo penetraron en todos los campos y sectores, incluso en el de los partidarios de los antiguos. Así Mme Dacier, en su apasionada defensa de Homero, pretendió demostrar que los poemas de Homero contenían tanta "raison" y "grandeur" como las obras maestras contemporáneas.

Se fue formando un nuevo gusto que no admitía otro contenido sino "le sensé" y "l'éxactitude". La Motte declara: "On impute comme des défauts à la langue française l'exactitude et la sagesse des écrits même; et ce qui n'est qu'une preuve de bon goût des écrivains se tourne en reproche contre la langue. (...) Les bons Auteurs nous ont accoutumés à ne rien souffrir que de sensé".(La Motte, 1715, 1754, p.115-6).

La verdad se configuró así como el fin de la poesía y la razón como su instrumento.

2. Este problema de la verdad en poesía y de las relaciones entre verdad e imaginación, había provocado numerosas reflexiones epistemológicas. Así el abbé Guillaume Massieu, profesor de griego en el Collège de France, miembro de l'Académie des Inscriptions, en la que leyó numerosas memorias, defendió la poesía en una de ellas alegando que los poetas, por medio de un método cubierto y misterioso, sirviéndose de mentiras, enseñan a los hombres la verdad. De este modo pone la imaginación al servicio de la verdad. Se trata de conceder algo a la naturaleza sensible del hombre y utilizarla para llegar al "esprit":

> "Tant que les hommes (...) auront une imagination et des sens, on doit leur permettre quelque chose à leurs sens et à leur imagination." (Massieu, 1706, 1717, p.198).

Así las ficciones poéticas se convierten en alegorías destinadas a hacer la verdad sensible. Como veremos esta idea estará llamada a una larga consecuencia. Por otra parte, esta captura del alma por medio de los sentidos formaba parte de las preocupaciones sensualistas de su tiempo.

3. Otro problema anexo es el que se planteó en torno a la expresión y el lenguaje poéticos. Si, tal y como querían los Modernos, se daba prioridad a las ideas y a los significados, se dejaba a la poesía en una mera expresión racionalista, sin función propia. Si nuestras reacciones sólo son determinadas por los contenidos, entonces sonidos, gracia y armonía no son sino ornamentos posteriormente añadidos. Podríamos comparar la obra de arte, tal como ya hiciera Rapin, a un edificio, en el cual lo primero sería la estructura y diseño, y luego vendrían los ornamentos. Igual ocurriría con una Pintura: la expresión y el color serían puros ornatos. Mme. Dacier comprendió, y así lo sostuvo, que un poeta no podía ser excelente independientemente de su expresión.

> "Quand je voy les Estampes merveilleuses de Raphaël ou de Poussin, etc. j'admire ces Peintres, mon imagination va mesme jusqu'à suppléer au coloris; mais un Poète dénué d'expression me paroistra tousjours un méchant Poète." (Dacier, 1714, p. 241-2).

4. También Fénelon recurrió a la comparación con la Pintura para profundizar en este problema de la expresión poética. Así en el "Projet de Poétique" de su *Lettre à l'Académie* declara:

> "La Poésie est sans doute une imitation et une peinture" (Fénelon, 1714, 1970, p. 78).

Tres condiciones o exigencias le impone a esta poesía-pintura. La primera es pintar con

verdad: "Sa peinture n'est bonne qu'autant qu'on y trouve de vérité."(p.79) Ello implica pintar los detalles mínimos, ingenuos, como los paisajes con cabras de Tiziano, los festines rústicos de Taisnière, y las "peintures si naïves du détail de la vie humaine" de la Odisea, aunque los vanos prejuicios de la época envilezcan tales bellezas.

La segunda es commover. Además de pintar con verdad, el poeta tiene que animar y apasionar para llegar al corazón:

> "Le poète ne fait jamais mourir personne, sans peindre vivement quelque circonstance qui interesse le lecteur." (p.82). Virgilio, Horacio y Homero nos proporcionan ejemplos de pintura que conmueve. Frente al "bel esprit" que debilita las pasiones que pretende adornar, propone la "simplicité passionnée":
> "C'est peu, selon Horace, qu'un poème soit beau et brillant, il faut qu'il soit touchant, aimable et par conséquent simple, naturel et passionné: (...) il faut qu'il s'empare du coeur pour le tourner vers le but légitime d'un poème."(p.88)

En tercer lugar el poeta tiene que pintar para "charmer l'imagination des hommes", como hizo Homero que compensó lo ridículo y monstruoso de su religion, por "tant de magnifiques images" (Cfr.p.136-7).

Esta consideración positiva de Homero como "peintre" la retomará posteriormente Voltaire.

5. Más conocido y quizás más influyente es el caso del Abbé Dubos, cuyas *Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture, Ut Pictura Poesis* recogen el tópico en su mismo título. Autor abiertamente sensualista, supera el cartesianismo reinante y hace de la sensación, de la impresión sensible, el elemento fundamental de la estética (Du Bos, 1719, II, p.305-321). Comprendió que el secreto de la poesía residía en el lenguaje poético, a lo cual llama "poésie de style". Esto es lo que realmente distingue la poésie de la prosa y decide del destino de los poemas:

> "Nous admirons plusieurs Poëmes qui ne sont rien moins que réguliers, mais qui sont soutenus par l'invention et un style plein de poësie, qui de moment en moment présente des images qui nous rendent attentifs, et nous émeuvent."(Du Bos, 1719, I, p.263-4).

Para Dubos lo que caracteriza al lenguaje poético son las figuras y las imágenes:

> "La poësie de style consiste à prêter des sentiments intéressans à tout ce qu'on fait parler, comme à exprimer par des figures, et à representer sous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas s'il étoit simplement en style prosaïque."(I,p.264)

En consecuencia Dubos pide imágenes. Nuestra imaginación se tiene que llenar de figuras y cuadros que nos hagan ver:

> "Il faut que (...) le style de la poesie soit rempli de figures qui peignent si bien les objets décrits dans les vers, que nous ne puissions les entendre sans que notre imagination soit continuellement remplie des tableaux qui s'y succédent les uns aux autres." (I,p.266)

Al oir el verso, nosotros hemos de tener una sensación tan clara como si viésemos. En esta "poésie du style" radica la auténtica diferencia entre la poesía y la prosa. Esto lo lleva a extenderse sobre la naturaleza y uso de imágenes y figuras. Para ello se apoya en Quintiliano. Para encontrar esas imágenes, y no para rimar, es para lo que hace falta inspiración:

> "C'est pour inventer des images qui peignent bien ce que le Poëte veut dire, c'est pour trouver les expressions propres à leur donner l'être, qu'il a besoin d'un feu divin, et non pas pour rimer. (...) Il n'y a qu'un homme doué du génie de l'Art, qui puisse soutenir ses vers par des fictions continuelles, et par des images renaissantes à chaque période."(I,271-2)

En la adecuación de las imágenes estriba el mérito de un poema:

> "Le plus grand mérite d'un poëme vient de la convenance et de la continuité des images et des peintures que ses vers nous présentent. Le caractère de la Poësie du style a toujours décidé du bon ou du mauvais succès des poëmes, même de ceux qui par leur étendu semblent dépendre le plus de l'oeconomie du plan, de la distribution de l'action et de la décence des moeurs."(I,p.272-3)

Así, para Dubos, la imitacion poética consiste en la creación imaginativa. El poeta consigue su objetivo cuando nos hace ver. Frente al dogmatismo intelectual y el racionalismo de los geómetras, Dubos intenta demostrar que poesía, pintura y música son artes hermanas que dependen de la sensibilidad.

6. La teoría de las imágenes de Dubos influirá poderosamente en la poética de Voltaire, quien era -no lo olvidemos- el primer poeta de su tiempo, entre otras muchas cosas.

Hombre de su tiempo y orgulloso de serlo, sentía un total deseo de verdad y no apreciaba la literatura carente de exactitud, de juicio, de "bon sens". Citaremos sucintamente tres ocasiones y tres textos de su primera juventud.

6.1. Precisamente en su primer texto crítico conocido -una carta abierta a propósito de un premio de poesía concedido por la Academia escrita y publicada en 1714, cuando apenas tenía veinte años- insiste ya en la preocupación por el lenguaje riguroso y por el espíritu de precisión, de exactitud, de verdad, propio de su tiempo y reclamado por los modernos mismos. De los "pôles brûlantes" (Moland, XXII, p.7)) y de la burla que les hizo se acordará toda su vida.

6.2. Dos años más tarde, en 1716, en su famosa *Lettre à La Faye* (Besterman, I,p. 41-3), establece un paralelo entre los dos grandes poetas consagrados de su tiempo, J. B. Rousseau y Houdar de La Motte, quienes representaban tambien dos maneras de ser poeta. El joven Arouet marca las distancias hacia ambos y exige de la poesía -además de bellos versos armoniosos y bien trabajados- claridad, verdad y pensamientos.

6.3. En 1719 publica su triunfante *Oedipe* acompañado de unas cartas críticas en las que se complace en señalar las contradicciones e inverosimilitudes del "Edipo" de Sófocles con términos tan duros como: "extravagance", "pareille absurdité", "fautes grossières" (Moland,II, p.28) lo que hizo rechinar los dientes de los Antiguos. El viejo Dacier estuvo a punto de estallar.

7. Pero es la construcción de su gran poema épico lo que le hizo madurar como poeta. La composición de *La Ligue* y su posterior transformación en *La Henriade* fueron acompañadas no sólo de incesantes retoques técnicos, como es bien conocido, sino tambien de una importante y decisiva reflexión teórica. Voltaire, ilustrado triplemente por las críticas, por sus lecturas y por su propio gusto, se fue alejando de la concepción geométrica de la epopeya y terminó por construir un nuevo poema no sólo más documentado, más verosímil y lógico, sino tambien más descriptivo, coloreado y pintoresco, en el que lo maravilloso alegórico había sido reforzado.

Veamos el lugar que reservó a lo maravilloso y a las imágenes en su Poema Épico:

7.1. Voltaire piensa, como toda su época, que el poema épico exige "merveilleux". Voltaire lo justifica como una concesión a la frivolidad de los hombres "dont la faiblesse est d'être séduits par tout ce qui est au-delà de la vie commune". Pero sabe que la edad de los milagros ha pasado. Ya no se pueden aceptar los prodigios de la imaginación primitiva. Ahora se aprecian otros valores: claridad, unidad y sencillez, "simplicité". Son las tradiciones literarias las que exigen elementos sobrenaturales, como diría después su protegido Linant (Taylor, 1965, p. 312-6). Voltaire, para conciliar este gusto del público con su amor a la verdad, recurre a lo maravilloso alegórico, como prolongación y sustitución de lo maravilloso cristiano o divino. Sus alegorías (El Fanatismo,La Religión, La Discordia, la Politica) son personificaciones de causas o verdades

abstractas. Los seres mitológicos, Neptuno, Marte o Cupido, son igualmente personificaciones alegóricas cuyo nombre tradicional no se ha cambiado. Así la alegoría le permite pintar y expresarse en imágenes, sin faltar a la verdad.

7.2. Las relaciones de ficción y verdad atraviesan todo su *Essai sur la Poésie épique*, ensayo que da cobertura teoríca a su poema. Al igual que en Dubos - y creo que siguiéndolo fielmemte- todo su pensamiento se articula en torno a la comparación con la pintura. Homero es criticado por su exceso de imaginación: "son style est celui d'une époque encore barbare dans laquelle l'imagination continue à l'emporter sur la raison" Sin embargo lo califica de "peintre sublime" (Mol.VIII,p.318). En eso Homero es superior a Virgilio. El fracaso de La Motte fue no haber sabido encontrar esas "grandes beautés d'imagination". Voltaire nos invita a pintar como Homero:

> "Malheur à qui l'imiterait dans l'économie de son poème! heureux qui peindrait les détails comme lui! et c'est précisément par les détails que la poésie charme les hommes!(Mol. VIII,p.320)

Los mismos conceptos se repiten al tratar de otros poetas épicos. Así el Trisino usa un absurdo maravilloso que falta a la verdad y desfigura toda la obra, pero la poesía de estilo y la imaginación lo salvan:

> "La poésie de style et l'imagination dans l'expression l'ont soutenu; de même que les beautés de l'execution ont placé Paul Véronèse parmi les grands peintres, quoiqu'il ait placé des pères bénédictins et des soldats suisses dans des sujets de l'Ancien-Testament et qu'il ait toujours péché contre la costume." (Mol.VIII,p.335)

Al igual que en Homero es importante la pintura del detalle:

> "Le poète n'a d'autre art que celui de bien conter les détails; mais cet art seul, par le plaisir qu'il donne, tient quelquefois lieu de tous les autres."

En el caso de Milton, critica duramente las extravagancias que ahogan lo sublime, pero alaba "la beauté des détails" y la "grande fertilité d'imagination" para pintar a Dios, el diablo, los amores de Adam y Eva,...(Cfr.Mol. VIII,p.357-60)

Al concluir su "Essai" condena ese espíritu geométrico que excluye la imaginación:

> "L'esprit géométrique qui, de nos jours s'est emparé des belles-lettres, a encore été un nouveau frein pour la poésie. (...) Insensiblement il s'est formé un goût général qui donne assez l'exclusion aux imaginations de l'épopée."(Mol.VIII, p.362)

Sin embargo nuestro poeta, que también amaba la verdad y se mostraba de acuerdo con ese espíritu de exactitud de su tiempo, ha encontrado la manera de conciliarla con las ficciones propias de la poesía:

> "C'est pour me conformer à ce génie sage et exact qui regne dans le siècle où je vis, que j'ai choisi un héros véritable (...); que j'ai décrit des guerres réelles(...) que je n'ai employé aucune fiction qui ne soit une image sensible de la vérité."(Mol. VIII, 363)

Esta teoría de la ficción como imagen sensible de la verdad constituye una solución superadora de las tensiones entre ficción y verdad. La poesía "de style" con sus alegorías constituye la esencia misma de la poesía.

8. Como se puede apreciar, las "Réflexions" de Du Bos y el tópico "Ut Pictura Poesis" ejercieron una gran influencia sobre esta explicación teórica elaborada en paralelo a su praxis poética. La profundización en el tópico horaciano superpuesto a la doctrina de la "imitatio", sir-

vió de instrumento para especificar las condiciones de la representación poética. Incluso si Voltaire no lo cita, Du Bos es ya el "champion de la vraie poésie". Si las reflexiones de La Motte, defensor del gusto moderno y de la libertad, le habían servido para zafarse de la tiranía de las reglas, las de Du Bos le ayudaron a rechazar esa parte de la doctrina de La Motte que le resultaba inaceptable e indeseable. Voltaire se levantó contra la confusión establecida por los Modernos entre las ciencias y las artes, entre los conocimientos positivos, científicos, filosóficos, etc... y el mundo de la poesía creada por la imaginación de los hombres. No se pueden aplicar a las artes criterios válidos para las ciencias, la filosofía o la moral. El juicio sobre la poesía no puede basarse sobre la razón razonante, sino sobre el sentimiento (Mol.VIII, 306, 319). La verdad poética es relativa y la excelencia poética también.

Del mismo modo, el concepto de "poésie de style" ayudó a Voltaire a alcanzar la expresión poética propia de su siglo. Esta manera de imitar, incorporada y no añadida a la lengua poética como ornamento externo, respetaba enteramente la verdad. Imitar como el pintor también quería decir visualizar, hacer sensible mediante imágenes aquello que de otro modo no sería apercibido. Las imágenes concretas reavivan la expresión y permiten el acceso a los sentidos. "Poesía de estilo", "pintura", "imágenes" y "belleza de detalle", se mezclarán desde entonces en sus textos críticos.

9. Digamos como conclusión que en la poética voltairiana el lenguaje de la poesía se constituye como distinto del de la prosa (pero con las mismas exigencias de claridad y precisión). Es un lenguaje creado artificialmente por el hombre del hombre y está necesitado de rima y de maestría técnica. Las relaciones entre ficción poética y verdad científica se resuelven recurriendo a aquellas imágenes que representan sensiblemente, visualmente, la verdad. Finalmente la excelencia poética consiste en la expresión imaginativa de la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

Besterman, Th. (éd),(1977), *Voltaire, Correspondance*, adaptation par Fr. Deloffre, Paris, Pleiade, Vol. I, 1977.

Dacier, Anne,(1714), *Des Causes de Corruption du Goût.*

Du Bos, J.-B.(1719), *Réflexions Critiques sur la Poësie et la Peinture,Ut Pictura Poesis*, Paris, Mariette.

Fénelon (1714,1970), *Lettre à l'Académie*, éd. critique par E. Caldarini, Ginebra, Droz.

La Motte, A. Houdar de (1714), *Discours sur Homère*, Paris, Prault, 11 vol., 1754.

Massieu, G.,"Défense de la Poésie" (1706), in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, Tome II, 1717.

Moland, L. (éd)(1877-82), *Voltaire, Oeuvres complètes*, 52 vol. París, Garnier.

Perrault, Ch. (1692, 1971) , "Le Siècle de Louis le Grand", en *Parallelle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1692-7, (Genève, Slatkine).

Saint-Évrémond,(1684, 1966), *Oeuvres en Prose*, Ed. par René Ternois, París, Didier, Vol III.

Taylor, O. R. (éd), (1965), *Voltaire, La Henriade*, in *Studies on Voltaire and the eighteenth Century*, Vol.XXXVIII, XXXIX, XL, Ginebra.

Terrasson,J. (1715), *Dissertation Critique sur l'Iliade d'Homère*, Paris, Fournier.