

El criterio de la verosimilitud en la crítica literaria de Larra

LIEVE BEHIELS
Univ. de Gante

1. INTRODUCCION

Empezaremos este trabajo por la siguiente pregunta: ¿se podría aclarar la cuestión de la actitud de Larra frente al teatro romántico de su tiempo por el examen detenido de algunos criterios literarios que maneja?

Uno de los tecnicismos que con más frecuencia aparece en sus artículos es el de la verosimilitud: será nuestro punto de interés privilegiado. Trataremos primero de situar este criterio en un contexto más amplio, el de la teoría literaria «clásica», en la que ocupa un puesto central. Veremos también cómo lo enfoca la crítica moderna, sobre todo estructuralista.

Luego analizaremos en qué contextos y con qué connotaciones Larra se sirve de los términos «verosímil» y «verosimilitud».

En la conclusión intentaremos comprobar en qué medida la visión más precisa que habremos obtenido del papel que tiene la verosimilitud en la crítica literaria de Larra, podrá ayudarnos a contestar a la pregunta inicial.

2. DIVERGENCIAS EN LA APRECIACION DE LA CRITICA LITERARIA DE LARRA

Observamos que los estudiosos de la literatura no están de acuerdo a la hora de situar la obra crítica de Larra en el contexto de la historia literaria de su época: unos consideran a este autor como defensor del romanticismo, otros subrayan su eclecticismo y su adhesión a los

criterios neoclásicos, mientras que los hay también que ponen de relieve la evolución de sus ideas literarias a lo largo de su trayectoria¹.

Nos parece que esta divergencia podría deberse en parte a que, a lo largo de sus artículos, Larra emplea unos términos literarios básicos que los críticos interpretan como señales de sus convicciones, sin reparar en que la extensión semántica de estos términos puede variar.

Otro elemento de explicación podría ser el que Larra no presenta ninguna teoría explícita y detallada, sino que hay que entresacar sus puntos de partida teóricos de las mismas críticas.

Uno de los criterios básicos de los que se sirve Larra para juzgar las obras teatrales de su tiempo y que emplea la crítica para clasificarlo es la verosimilitud. José Luis Varela, por ejemplo, distingue entre el extremo «romántico» de la obra de Larra —*Macías*— y el repudio de la «segunda escuela romántica francesa» —la crítica de *Antony*— una «zona ecléctica» (...) difícil y precariamente apuntalada por la supervivencia de principios clásicos (verosimilitud, decoro, unidad formal) y la obediencia a postulados nuevos, v. gr. la concepción de la literatura como reflejo de una comunidad y tiempo específicos»².

Creemos, pues, que un análisis detenido de los contenidos que corresponden al término «verosímil» podrá ayudarnos a precisar la posición de Larra ante la evolución del teatro de su época.

3. EL CRITERIO DE LA VEROSIMILITUD

La verosimilitud es una exigencia básica en la teoría literaria francesa de los siglos XVII y XVIII y en la crítica posterior tanto

¹ Nos limitaremos a un par de citas que creemos representativas de una bibliografía más bien extensa.

PEERS E. A., *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1967, I, p. 70: «Si cabe llamarlo romántico —y creemos que sí— no es porque formulara o suscribiera principios románticos, sino porque miraba esperanzado al nuevo movimiento, apreciaba y compartía muchos de sus ideales y lo celebraba como algo que volvería a encender la literatura».

RIO, Angel del, *Historia de la literatura española II*. New York, The Dryden Press, 1948, p. 64: «(...) sus artículos de crítica literaria demuestran una postura ecléctica con predominio de los puntos de vista neoclásicos y enciclopedistas».

SHAW, D. L., *A Literary History of Spain. The Nineteenth Century*. London, Ernest Benn Limited, New York, Barnes and Noble Inc., 1972, p. 21-22: «As a literary critic, Larra began conventionally in *El Duende* from a neo-classic standpoint. But in his review of Martínez de la Rosa's *Poesías* in 1832 he took his stand firmly beside Alcalá Galiano in asserting a necessary connection between literature (which for him always meant literature of ideas) and the spirit of his own times. (...) Its guiding principles were to be liberty and truth.

Larra was able to identify this new literature largely with romanticism and his articles on mayor romantic plays, Spanish and French, are of central importance».

² VARELA, *Larra y España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 184.

Quisiéramos apuntar de paso que la concepción de la literatura como reflejo de la sociedad en la que se produce tiene claras raíces dieciochescas, sin detenernos en tratar esta cuestión en profundidad, ya que nuestro propósito es otro.

francesa como española que se refiere a ella. Trataremos este aspecto bajo el punto 3.1. Aunque el término «verosímil» haya desaparecido del primer plazo de la crítica, sigue estando presente en la actualidad en el «contrato» tácito entre lector y obra, como lo pone de relieve la crítica estructuralista. Veremos de qué manera sus hallazgos pueden interesarnos para nuestra investigación en el punto 3.2.

3.1. La verosimilitud en la teoría clásica

Una de las exigencias primordiales de los críticos franceses del siglo XVII y XVIII era que las acciones y los caracteres de una obra de teatro fuesen verosímiles. No bastaba con que fuesen verdaderos, puesto que, según el conocido verso de Boileau, «le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable».

La distinción entre verdad y verosimilitud pasa íntegramente a la *Poética* de Ignacio de Luzán, cuya primera edición es de 1739. En el apartado titulado *De las dos especies de verdad, cierta y probable*, escribe:

«Una es la verdad que de hecho es o realmente ha sido; otra es la verdad que verosímelmente es o ha sido o ha podido y debido ser según las fuerzas y el curso regular de la naturaleza. La primera verdad es la que buscan los teólogos, los matemáticos y las otras ciencias como también la historia. La segunda especie de verdad pertenece a los poetas, a los retóricos y a veces a los historiadores. De la primera verdad se forma la ciencia, de la segunda nace la opinión; la una puede llamarse verdad necesaria, evidente o moralmente cierta (...). La otra puede llamarse verdad posible, probable o creíble que comúnmente se dice verosímil»³.

El énfasis puesto en la verosimilitud se explica por el tipo de relación establecida entre la obra y el lector: el propósito de la obra siempre debe ser moral. En esta perspectiva, un texto teatral que presenta al lector situaciones inverosímiles aunque auténticas, no le puede convencer y no le puede enseñar nada, puesto que el lector no puede creer en ellas. Hechos y personajes tan excepcionales que no se pueden convertir en universales no sirven para la literatura porque no se fundan en la experiencia común⁴.

En su trabajo sobre *La vraisemblance - problèmes de terminologie, problèmes de poétique*⁵, A. Kibédi-Varga pone de relieve que en la obra

³ IGNACIO DE LUZAN, *La Poética. Ediciones de 1739 y 1789. Con las Memorias de la vida de don Ignacio de Luzán escritas por su hijo. Introducción y notas por ISABEL M. CID DE SORGADO*. Madrid, Cátedra, 1974, p. 146.

⁴ Para esta parte de nuestro texto nos ha servido mucho el trabajo de SELMA A. ZEBOUNI, «Classicisme et vraisemblance», en *Papers on XVIIIth Century French Literature*, nº 8, p. 65-73.

⁵ A. KIBEDI-VARGA, «La vraisemblance - problèmes de terminologie, problèmes de poétique» en *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle. Colloques Internationaux du C.N.R.S.*, Nº 557, p. 328-329.

de los teóricos franceses del siglo XVII, la noción de verosimilitud es compleja. En un texto de Chapelain, *Préface de l'Adone du Marin*, distingue tres aspectos coexistentes del término: la verosimilitud moral, ya que la obra literaria debe «enmendar las costumbres», la verosimilitud filosófica, porque el lector debe hacer abstracción de lo particular para captar el sentido general de la obra, y la verosimilitud social, sistema de valores que permite atribuir un sentido a la historia y a la naturaleza. Demuestra que en varios autores estos aspectos coexisten y que se pasa de uno a otro sin transición.

En su *Poética*, Luzán destaca sobre todo el carácter social de la verosimilitud; lo verosímil es lo que corresponde a la opinión pública:

«Paréceme, pues, que la verosimilitud no es otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, de la cual pende la verosimilitud; de manera que todo lo que es conforme a nuestras opiniones (sean éstas erradas o verdaderas) es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones»⁶.

En la obra de los críticos «ortodoxos» del clasicismo francés, la preeminencia de la verosimilitud sobre la verdad no deja lugar a dudas. En autores posteriores, la noción de verdad recupera su puesto. Luzán escribe que «la belleza poética debe estar fundada en una de estas dos verdades, o en la verdad real y existente, o en la posible y verosímil»⁷.

Pero la oposición de las dos nociones tiene larga vida: Víctor Hugo, en su prefacio de *Cromwell*, condena las unidades de tiempo y lugar, defendidas en nombre de la verosimilitud, por contrarias a la realidad⁸.

3.2. La verosimilitud según la crítica contemporánea

Los formulistas rusos, en particular Jakobson y Tomachevski, han insistido en el hecho de que cierta exigencia de verosimilitud está presente en la mente de todos los lectores, que necesitan una motivación realista⁹.

⁶ IGNACIO DE LUZAN, *o.c.*, p. 150.

⁷ *Ib.*, p. 147.

⁸ «Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance tandis que c'est précisément le réel qui la tue».

M. SOURIAU (ed.), *La Préface de Cromwell. Introduction, texte et notes*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, s.d., 8.^a ed., p. 231-232.

⁹ B. TOMACHEVSKI, «Thématique» en *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris, Seuil, 1965, p. 285.

Un cambio de «escuela» literaria supone el rechazo de los anteriores cánones literarios o modos de referirse a lo real que se interpretan como artificiosos y la introducción de otras convenciones que todavía no se perciben como tales y que pueden por consiguiente presentarse como un retorno a la vida y a la realidad.

Del estudio *Vraisemblance et motivation*¹⁰ de Gérard Genette queremos retener aquí sobre todo un elemento: Genette se interesa por la verosimilitud como conformidad a la opinión del público, reconocida explícitamente en la teoría del teatro clásico e implícitamente en los géneros actuales «populares» tales como la novela policiaca, la novela rosa y las películas del Oeste. Para Genette, lo verosímil es una relación de implicación entre la conducta de un personaje y una máxima implícita y generalmente aceptada. Esta relación funciona también como principio de explicación: se comprende la conducta de un personaje cuando se la puede referir a una máxima admitida¹¹.

La verosimilitud considerada así sirve de «regla» a todas las obras, cualquiera sea el género al que pertenezcan.

Pero existe otro tipo de verosimilitud, que sería una conformidad a las reglas de un determinado género literario. Lo que es verosímil en una comedia no lo es necesariamente en una tragedia, ya lo decían los teóricos clásicos.

Tzvetan Todorov ve la relación entre los tipos de verosimilitud de la siguiente manera: como existen varios géneros, hay varios tipos de verosimilitud; la verosimilitud como exigencia de conformidad con la opinión pública funciona, pues, en todos los géneros, pero de manera distinta¹².

Hemos preferido reunir aquí los materiales teóricos que sirven de base a nuestro trabajo para evitar al lector molestar digresiones generales en el momento del análisis de los textos de Larra.

De lo anterior se puede deducir ya que el que Larra maneje el criterio de la verosimilitud no basta para ponerle la etiqueta de «neoclásico». Larra escribe en un periodo de cambio de la sensibilidad estética, bajo la influencia de acontecimientos políticos y literarios de sobra conocidos. Sería, pues, interesante poder comprobar si este

«Pour un lecteur plus averti, l'illusion réaliste prend la forme d'une exigence de vraisemblance. Sachant bien le caractère inventé de l'oeuvre: le lecteur exige cependant une certaine correspondance avec la réalité et il voit la valeur de l'oeuvre dans cette correspondance. Meme les lecteurs au fait des lois de composition artistique ne peuvent se libérer psychologiquement de cette illusion.»

¹⁰ GERARD GENETTE «Vraisemblance et motivation» en *Communications*, 1968, n° 11, p. 5-21.

¹¹ *Art. cit.*, p. 6-7.

¹² TZVETAN, Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme. 2. Poétique*. Paris, Seuil, 1968, p. 38.
«Quant à l'opinion commune, elle a des droits différents dans les différents genres. (...) En d'autres mots, la loi de certains genres coïncide avec l'opinion commune, mais celle-ci n'a pas de droits absolus.»

cambio se refleja igualmente en las máximas que fundamentan su concepción de lo verosímil. Veremos también de qué manera Larra relaciona la verdad y la verosimilitud y si la distinción entre los géneros influye en la aplicación del criterio.

4. EL CRITERIO DE LA VEROSIMILITUD EN LOS ARTICULOS CRITICOS DE LARRA

Para darnos mejor cuenta de la evolución del criterio conviene distinguir dos etapas en la obra crítica de Larra. Pondremos la cesura en el momento del largo viaje por Europa de nuestro autor en 1835. Examinaremos por un lado los artículos parecidos sobre todo en *La Revista Española*, en menor medida en *El Observador* y *El Correo de las Damas*, de finales de 1832 hasta diciembre de 1834 (4.1.), por otro los textos publicados a partir de enero de 1836 en *El Español* hasta la muerte del autor en 1837 (4.2.). Entre las esporádicas contribuciones a *El Mundo* y *El Redactor General* a partir de diciembre de 1836, no figura ninguna crítica literaria.

Aun a riesgo de descubrir el Mediterráneo, quisiéramos apuntar antes de empezar la parte central de nuestro análisis que Larra considera la literatura no como un fin en sí, sino como un medio entre otros para contribuir al progreso de la sociedad española de su tiempo. Independientemente de los distintos géneros y las modas literarias, la literatura debe provocar una toma de conciencia por parte del lector. El arsenal conceptual elaborado por Larra a lo largo de sus artículos, y que nos interesa aquí particularmente, sólo recibe su pleno sentido a la luz de este principio general.

4.1. La primera etapa crítica de Larra (1832-1834)

Pondremos entre paréntesis aquí la primera y muy comentada tentativa de crítica que nuestro autor dedicó en el *Duende satírico del día al Jugador*, de Ducange, el 31 de marzo de 1828¹³. Larra no deja entera ni una escena de este melodrama y lo despedaza según las reglas de los preceptistas neoclásicos. Las referencias a Horacio y a Boileau le sirven de artillería. Los términos «verosímil» y «verosimilitud» no figuran en el texto, pero es obvio que Larra comprueba y critica el

¹³ *Una comedia moderna: «Treinta años o la vida de un jugador»* en *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)*. Edición y estudio preliminar de CARLOS SECO SERRANO. Madrid. Ed. Atlas, 1960, I, p. 16-22 (B.A.E. tomo 127). Para limitar el número de notas mencionaremos a continuación de cada cita de Larra, entre paréntesis, el tomo y la página correspondientes a esta edición, hasta ahora la más completa de la obra de nuestro autor.

hecho de que esta exigencia no se cumple en la obra. No creemos necesario insistir más en este texto.

Pasemos ahora a la crítica más madura de Larra. Desde muy temprano se puede advertir que Larra adscribe al término «verosimilitud» no sólo los ya mencionados aspectos social (4.1.1.) —la credibilidad y la aceptabilidad cara al público— y de conformidad a las leyes de un género (4.1.2.), sino también un aspecto técnico (4.1.3.): la elaboración de los acontecimientos de la intriga como desarrollo lógico a partir de los presupuestos enunciados en la exposición de la obra. Trataremos sucesivamente estos tres aspectos, distinguiendo en cada caso los puntos en los que Larra se sitúa dentro de la tradición neoclásica y los que anuncian una evolución. Es evidente que muchas veces los tres aspectos aparecerán íntimamente ligados en los textos.

4.1.1. *El aspecto social de la verosimilitud*

El apego a las concepciones tradicionales sigue siendo fuerte en las primeras contribuciones de Larra como crítico de teatro a *La Revista Española*. Un eco del ya citado verso de Boileau lo encontramos en el artículo que Larra publicó el 26 de diciembre de 1832 acerca de *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, de Ventura de la Vega. Larra desaprueba el maquillaje de la actriz que hace el papel de Maritornes:

«Cierto es que así nos la pinta Cervantes; pero hay una especie de verdad fea que no debe presentarse en el teatro, que no choca en la lectura y que incomoda a los ojos. La verdad del teatro es enteramente convencional y la naturaleza no debe en él presentarse tan desnuda.» (I, p. 69)

Aunque no se emplee explícitamente el término, la verosimilitud sirve de pantalla entre la verdad y el público y cumple así su papel moral y social de guarda del decoro.

La justificación de la verosimilitud como condición indispensable para que se realice la función didáctica de la obra se encuentra igualmente en artículos de esta época. En la reseña de *La niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa, publicada el 14 de abril de 1834 y a la que volveremos a aludir, escribe Larra:

«Uno es el objeto del poeta cómico: la corrección del vicio que se propone por asunto de su obra. Los medios que pueden conducirlo a ese único fin son, en nuestro entender, diversos, porque no creemos en la exclusión de género alguno (...) Para esto basta con que el poeta (adopte el camino que quiera), presente siempre la verdad y no transija un punto con la inverosimilitud.» (I, p. 371)

Larra aplica consecuentemente los principios anunciados al comentar las obras a las que asiste. En la reseña de *Contigo pan y*

cebolla de Manuel de Gorostiza, publicada el 9 de junio de 1833, censura el carácter exagerado de la protagonista Matilde y propone como «buen ejemplo» a Cervantes que supo hacer aceptable la figura de su héroe:

«Pero acordémonos de que Cervantes, para huir de la inverosimilitud que de la exageración debía resultar, hizo loco realmente y enfermo a su héroe, y una enfermedad no es un carácter. Si la comedia pedía un carácter, era preciso no haber pasado los límites de la verosimilitud, pues pasándolos, Matilde no resulta enamorada, sino maniática.» (I, p. 252.)

La definición que el mismo Larra da algunas líneas antes de las jóvenes románticas podría servir de máxima —en el sentido que Genette atribuye a esta palabra— subyacente a su juicio:

«Estas niñas románticas, cuya cabeza ha podido exaltar la lectura de las novelas, no reparan en clases ni en dinero (...) enamorándose de un hombre sin preguntarle quién es (...). Si sale pobre, verdad es, nada las arredra, y en las aras del amor sacrifican su porvenir; mas si sale rico, como ya están enamoradas, por esta sola circunstancia no se desenamorán.» (I, p. 252)

En síntesis, el buen sentido burgués y razonable, sin mayores inquietudes. Otras máximas del mismo tipo aparecen en el comentario de *La niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa: Un hombre que ha visto cómo una mujer se ha enamorado de otro, ya no puede concebir el matrimonio con ella; una chica defraudada por el hombre que quería ya no podrá tener confianza en otro. La referencia a la «naturaleza» y la presencia del verbo «deber» hacen resaltar el carácter absoluto e incontestable de los axiomas:

«[La figura de don Luis] es inútil, porque nada hace sino precisamente lo que no debiera ni pudiera hacer nadie. Es inverosímil que este hombre, testigo de la pasión de Inés, esté siempre dispuesto a tomarla por esposa.» (I, p. 372)

Ese mismo escarmiento del hombre en quien más había confiado debía llevarla a desconfiar doblemente de los otros que le hubiesen sido indiferentes; ésta es la naturaleza. (I, p. 373)

La verosimilitud aparece como una necesidad no sólo moral sino también lógica.

Pero al lado de estas expresiones, de un convencionalismo a toda prueba, se pueden encontrar textos que anuncian un cambio de la sensibilidad. En la crítica que dedica Larra el 9 de febrero de 1835 al *Sí de las niñas* de Moratín, aparece la frase siguiente:

«(...) en el mundo está el llanto siempre al lado de la risa; parece que estas afecciones no pueden existir una sin otra en el hombre. Y nada es por consiguiente más desgarrador ni de más efecto que hacernos regar con llanto la misma impresión del placer.» (I, p. 346)

Nuestro autor se aparta aquí de la unidad del estilo impuesto por la teoría neoclásica «ortodoxa». Además, en el mismo artículo hace una discreta pero explícita referencia a «Victor Hugo y su escuela». (I, p. 346). Encontraremos más ejemplos de esta estética de contrastes fuertes en artículos posteriores.

Otro testimonio de una sensibilidad cambiante se encuentra en la reseña de *La extranjera*, obra basada en la novela sentimental del vizconde de Arlincourt. El texto de Larra se publicó el 15 de febrero de 1833. En un pasaje donde critica las exageraciones de los actores, afirma que los seres humanos son unos delante de la pasión:

«Si alguna cosa hay en el mundo que iguale las clases es la pasión; el corazón, pues, y el sentimiento son la fuente donde ha de beber el actor su inspiración: la *verdad* es el primer medio que debe emplear, sea príncipe o pechero, noble o villano.» (I, p. 184)

Este principio forma parte del «credo» dramático de Larra. Lo repite en la reseña de *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, publicada el 25 de abril de 1834:

«Todo lo más a que está obligado el poeta es a hacer hablar a cada uno, según su esfera, el lenguaje que le es propio, y resultará indudablemente doble efecto de esta natural variedad; tanto más, cuanto que el lenguaje del corazón es el mismo en las clases todas, y que las pasiones igualan a los hombres que su posición aparta y diversifica.» (I, p. 384)

Larra aparece aquí mucho menos comedido y conformista que en los fragmentos de las críticas de comedias que citamos antes. Nos alejamos de la «ortodoxia» neoclásica, según la que esta igualdad pasional era inconcebible, ya que cada personaje sólo podía manifestar los sentimientos y hablar el lenguaje correspondiente a su esfera social.

4.1.2. *La verosimilitud y los géneros teatrales*

Ya mencionamos bajo el punto 2.2. la correlación entre el criterio de la verosimilitud y los distintos géneros.

De los géneros distinguidos por la poética clásica sólo subsiste en la dramaturgia española de los años 1830 la comedia, servida por autores como Bretón de los Herreros, Manuel de Gorostiza y Martínez de la Rosa, y que sigue más bien el ejemplo de Moratín que el de la comedia francesa del siglo XVII. No es casual que hayamos encontrado precisamente en las críticas dedicadas a comedias las frases de Larra más aptas para ilustrar nuestro propósito, ya que son precisamente estas piezas que mejor se pueden confrontar con un conjunto de expectativas previas del público y de la crítica.

La comedia clásica parece excluir cierto tipo de intriga por su estructura misma. Es imposible hacer encajar impunemente en una comedia sujeta a las reglas tradicionales, evoluciones que necesitan cierto tiempo en la «vida real». A propósito de *Tanto vales cuanto tienes* de Angel de Saavedra, en su reseña del 6 de julio de 1835, escribe Larra:

«(...) esas transiciones que por cambios de fortuna se advierten en el trato, pocas veces son tan bruscas que puedan sin faltar a la verosimilitud, encerrarse en una comedia arreglada a las unidades.» (I, p. 418)

Una de las críticas que formula contra *Un tercero en discordia* de Manuel Bretón de los Herreros, en su reseña del 29 de diciembre de 1833 es que la protagonista cambia demasiado de prisa de enamorado, y comenta que «este pudiera ser el inconveniente de la rigurosa unidad de tiempo». (I, 328). Larra parece sugerir que Bretón hubiera tenido que adaptar su argumento o buscarle un molde más adecuado. Nuestro crítico se encuentra aquí en perfecta conformidad con la teoría literaria tradicional.

Pero surgen otros tipos de obras en el repertorio madrileño. En esta primera etapa que nos interesa, Larra comenta nada menos que trece *vaudevilles* de Scribe. Nuestro autor considera el *vaudeville* como una especie de subgénero cómico, sin más pretensiones que la de divertir honestamente al público. El reparo de inverosimilitud hecho a obras de Scribe es frecuente, pero en seguida Larra le quita importancia. En *No más muchachos* (traducción de *Le vieux garçon et la petite fille*) la intriga y su desarrollo corren de la cuenta de la jovencísima protagonista. En su reseña del 19 de febrero de 1833, Larra comenta la obra en los siguientes términos:

«Alguna inverosimilitud hay en suponer la fácil realización de este lindo plan, verdaderamente de comedia, y sobre todo en que pueda imaginarlo y llevarlo a cabo repentinamente, y de una manera tan completa, una niña de tan corta edad; pero este inconveniente es muy común a estas piecitas de Scribe, que sacrifica las más veces a una situación interesante o a la gracia, la verdad de las cosas. ¿Qué importa, sin embargo, si su diálogo, siempre animado, vivo, oportuno, y respirando inexplicable chiste, por todas partes lleva felizmente entretenido al espectador hasta el fin de la representación?» (I, 185)

La exigencia de credibilidad está relativizada aquí por el contexto de ligereza y de diversión, en el que tanto el público como el crítico sitúan la obra. Fragmentos parecidos al que acabamos de citar se encuentran en casi todas las críticas de obras de Scribe¹⁴.

¹⁴ Mencionamos algunas referencias: en la reseña de *Hacerse amar con peluca o el viejo de veinticinco años* (I, 165), en la de *Las cepas* (I, p. 278), en la del *Regreso del prisionero* (I, p. 318) se podrán encontrar frases similares a las citadas.

En términos similares, Larra interpreta la inverosimilitud del carácter del gracioso en la «refundición» de una comedia de Moreto, *A cada paso un acaso o el caballero*:

«(...) no es el gracioso de los más felices, sobre todo en las primeras escenas, y aún se nota en él alguna inconsecuencia de carácter, hija del descuido con que se escribían estos papeles destinados, desde luego, a excitar la risa del vulgo y nada más, a pesar de la verosimilitud y de las conveniencias teatrales.» (I, p. 225)

No nos detendremos aquí a cuestionar el acierto de Larra al analizar así el papel del gracioso en la comedia del Siglo de Oro.

Por lo que se refiere al teatro serio, Larra descubre el drama histórico. La primera muestra de este nuevo tipo de obra que comenta es *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa. La crítica de Larra, publicada el 25 de abril de 1834 (I, p. 383-387), es totalmente elogiosa. Al leer la larga reseña se puede comprobar que el crítico juzga plenamente aceptable en un drama histórico, no solo el choque de intereses privados y de estado, ya presente en la tragedia clásica, sino también la presencia simultánea de representantes de diversas clases y sus conflictos, así como una estética basada en fuertes contrastes: el encuentro de los amantes en un cementerio, la identificación del juez cruel con el padre perdido.

4.1.3. *La verosimilitud como principio de construcción*

Larra considera la verosimilitud no sólo en sus aspectos social y moral, sino también como un principio de construcción de la obra, casi como sinónimo de coherencia interna. La deducción forzosa del desarrollo de la acción a partir de los presupuestos de la obra es vital para nuestro crítico. Es la calidad que más valora en *La conjuración de Venecia* que es finalmente el estreno más importante comentado por Larra en esta primera etapa:

«El plan está superiormente concebido, el interés no decae un solo punto, y se sostiene en todos los actos por medios sencillos verosímiles, indispensables; insistimos en llamarlos indispensables, porque ésta es la perfección del arte. No basta que los sucesos hayan podido suceder de tal modo, es forzoso, para que el espectador no se distraiga un momento del peligro, que no hayan podido suceder de otro modo, sentadas las primeras condiciones del argumento.» (I, p. 385)

La verosimilitud funciona como una especie de cortesía al espectador, que no tiene que hacerse preguntas sobre el desarrollo de la intriga.

4.1.4. *Conclusión provisional*

Por lo que se refiere a esta primera etapa distinguida, podemos concluir que la exigencia de verosimilitud es primordial para Larra respecto a cualquier obra de la que reconoce la función didáctica. Como el *vaudeville* sólo tiene que hacer reír, no tiene por qué ser enteramente verosímil. Larra diversifica su exigencia según los géneros: su fidelidad a la teoría neoclásica es mayor cuando critica comedias, porque estas obras siguen situándose dentro del marco tradicional; cuando comenta un drama histórico, la presencia de contrastes fuertes no le parece contraria a la exigencia de verosimilitud.

El análisis de las máximas que sirven de factor decisivo para determinar si un acontecimiento o un carácter es verosímil nos ofrece una novedad: Larra subraya la igualdad de los hombres ante la pasión y la coexistencia en el corazón humano de estados de ánimo opuestos.

Pero en líneas generales, no parece cuestionar la teoría «ortodoxa».

4.2. La segunda etapa (1836)

Para que se pueda apreciar mejor la evolución que se ha producido entre el primero y el segundo periodo distinguido, conservaremos aquí el triple enfoque de la parte anterior.

4.2.1. *La verosimilitud desde el punto de vista social*

En la primera fase estudiada, Larra observa en líneas generales una actitud respetuosa frente a la poética tradicional. Mantiene claramente la distinción entre los dos términos-clave, «verdad» y «verosimilitud»; este último término aparece con bastante más frecuencia que el de «verdad». En los textos que nos interesan ahora, el término que más peso recibe es el de «verdad»: lo que más parece importarle a Larra es que los acontecimientos y los personajes de una obra sean auténticos. Lo que podría ser pierde prestigio frente a lo que es o ha sido. Esta primera impresión de lectura nos conduce, pues, a intentar definir lo que Larra entiende por «verdadero» (4.2.1.1.) para luego investigar la relación entre verdad y verosimilitud (4.2.1.2.).

4.2.1.1. El papel del criterio de la verdad

El primer texto dedicado a las letras publicado en *El Español* es el famoso artículo titulado *Literatura* del 18 de enero de 1836. La palabra

clave en el momento de formular las exigencias para la literatura contemporánea es la de «verdad». El pasaje más interesante para nuestro propósito es el final. Larra quiere una literatura.

«hija de la experiencia y de la Historia y faro, por lo tanto del porvenir (...), enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle, literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo. (II, p. 134)

El propósito de Larra sigue siendo didáctico¹⁵.

Pero para conseguirlo basta mostrar casos auténticos conforme a la experiencia y la historia.

Leyendo las críticas que Larra dedica al teatro de Dumas, por ejemplo, podemos darnos cuenta que nuestro autor se entusiasma sobre todo por obras que tienen un argumento histórico organizado alrededor de un núcleo pasional. La verdad tiene un aspecto histórico y una vertiente psicológica. Si Dumas, en *Catalina Howard* (reseñada por Larra el 23 de marzo de 1836), consigue su objeto de «pintar una pasión», es porque se sirve de medios «tan originales, tan nuevos y tan verdaderos, que ha impreso a su obra el sello del genio.» (II, p. 184)¹⁶. Uno de estos medios es la acertada elección de los personajes históricos.

Larra pone de relieve la importancia del aspecto histórico al comentar *Aben-Humeya* de Martínez de la Rosa. En la reseña, publicada el 12 de junio de 1836, define el drama histórico como sucesor de la tragedia clásica:

«1º los hechos gloriosos o los funestos resultados de los extravíos de las pasiones, fundados en la verdad, que los hace ejemplos irrecusables, presentados a los hombres o para su imitación o para su escarmiento: éste es el drama histórico.» (II, p. 225)

Ejemplos de la verdad psicológica —según Larra— se encuentran a partir de la primera crítica publicada en *El Español*, el 22 de enero de 1836. Se trata del comentario de *García de Castilla o el triunfo del amor filial*. Larra expresa su desacuerdo con el carácter de la reina. Después

¹⁵ El afán de enseñar por la literatura en sí no basta para poner en duda la aceptación por Larra del teatro romántico. El mismo Víctor Hugo, en su prefacio a *Angelo, Tyran de Padoue*, fechado el 7 de mayo de 1835, escribe:

«On ne saurait trop le redire, pour quiconque a médité sur les besoins de la société, auxquels doivent toujours correspondre les tentatives de l'art, aujourd'hui plus que jamais le théâtre est un lieu d'enseignement».

Cf. VICTOR HUGO, *Théâtre complet. Tome I. Notices et notes par J. J. Thierry et Josette Méleze*. París, Gallimard, 1964, p. 556. (Bibliothèque de la Pléiade 170).

¹⁶ Notamos de paso que la presencia de términos como «original», «nuevo», «genio», difícilmente se pueden explicar si se considera a Larra como un crítico fundamentalmente neoclásico.

de haber afirmado que ningún escritor clásico ni romántico ha presentado en la escena un monstruo parecido, y de haberse referido a Racine y sobre todo a Víctor Hugo para demostrarlo, Larra declara que «no hay corazón en la naturaleza, por pervertido que sea, que no abrigue algún sentimiento humano.» (II, p. 137)

Una de las cualidades de *Catalina Howard* de Dumas que Larra quiere poner de relieve en su ya citada reseña, es que la tremenda ambición de la protagonista aparece matizada por un resto de ternura. Es otra manifestación de la lucha entre pasiones conflictivas:

«Tal es el corazón humano en que lucha siempre el bien con el mal, aun en el mismo tiempo de ser vencido aquél por éste. El favor que nos hace a veces un enemigo, y que se llama comúnmente perfidia, suele no ser otra cosa que un resto de generosidad y de bondad moribunda que lucha por vencer; suele no ser otra cosa que un homenaje que a nuestro pesar rinde en nuestro propio corazón el mal al bien, el vicio a la virtud. (II, p. 185)

Y Larra concluye el pasaje diciendo que «el que sabe estas verdades como Dumas es gran poeta». Otro motivo de elogio para Dumas es que la protagonista no se arrepiente:

«(...) ésta es la verdad; cuando una pasión domina el corazón, por más que le lleve al precipicio, el culpable no se arrepiente nunca.» (II, p. 185)

Estamos ante otro ejemplo de la estética de contrastes fuertes de la que ya advertimos un tímido anuncio en el comentario del *Sí de las niñas* de Moratín, citado antes.

Esta concepción de la psicología humana lleva a Larra a aceptar como pasiones verdaderas la ambición de Catalina Howard, la venganza de Azucena, el amor de Marsilla e Isabel de Segura.

En la poesía de Espronceda no es tanto el contenido psicológico lo que Larra valora, sino el compromiso político. Al final del artículo dedicado a *Blanca, cuento romántico en verso*, en el que Larra hace una especie de estado de la cuestión de la poesía contemporánea, nos dice qué es lo que quiere encontrar en ella:

El espíritu del siglo inclinándose hacia lo positivo y lo realmente útil, exige cada vez más saber en el poeta verdades importantes y profundas, admoniciones provechosas a la sociedad regenerada, he aquí lo que es preciso poner en música poética: no sentimientos fútiles y pasajeros. La nueva escuela es la que verdaderamente trata de realizar la antigua máxima del clásico Horacio y ahora más que nunca es el saber mucho la fuente del escribir bien¹⁷.

¹⁷ Este artículo, inédito hasta la fecha, se publicó en *El Español*, nº 246, del 3 de julio de 1836 y está firmado L.

Por consiguiente, decir la verdad no sólo implica presentar personajes auténticos cuya psicología esté conforme a la «naturaleza humana», sino también poner su obra al servicio del progreso social.

Que Larra considera la literatura como un medio, entre otros, para contribuir a la reforma de la sociedad, es la base de su propio quehacer de periodista —ya lo dijimos antes— y explica por qué analiza con tanta seriedad las obras que a su entender pueden tener un fuerte impacto en el público. El rechazo violento de *Antony* de Dumas, que ha *fascinado* a la crítica¹⁸, encuentra en este punto parte de su explicación. Según Larra, la obra es falsa:

«Pasemos a examinar a *Antony*, ser moral, falsa alegoría que no ha tenido nunca existencia, sino en una imaginación exasperada, cuanto fogosa y entusiasta.» (II, p. 249)

Nuestro crítico se niega a aceptar algunos presupuestos sociales, que están en la base de la obra: no está dispuesto a creer que «la institución del matrimonio es absurda (...) porque el corazón (...) no puede amar siempre y no debe ligarse con juramentos eternos.» (II, p. 249). Para él, el matrimonio constituye la base de la sociedad. Le parece igualmente falso que el protagonista no pudiera llegar a ocupar una posición social interesante por ser hijo natural. Tampoco es verdad, según Larra, que la pasión adúltera pueda triunfar sobre la sociedad. Condena a Dumas por querer despertar la simpatía y no el horror del público hacia sus personajes, por erigirlos en ejemplos:

«Porque desde el momento en que erija usted este caso posible, solamente posible, en dogma, desde el momento en que generalizándolo presente usted en el teatro una mujer faltando plausiblemente a su deber, y apoyándose en la Naturaleza, se expone usted a que toda mujer, sin estar realmente apasionada, sin tener disculpa, se crea Adela, y crea Antony su amante.» (II, p. 253)

Destruir el matrimonio equivale para Larra a destruir la sociedad, y le parece que este mensaje nihilista no puede convenir al público español, que todavía se está constituyendo en sociedad. La oposición de Larra obedece pues, a cierta lógica¹⁹.

¹⁸ Nos limitamos a las referencias que estimamos más representativas: GUSTAVO FABRA, «El pensamiento vivo de Larra», en *Revista de Occidente*, 2.ª ép., año V, mayo de 1967, p. 137-138. FRANCISCO UMBRAL, *Larra, anatomía de un dandy*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, 131 p., y sobre todo el capítulo titulado «*Antony*» o *la autodestrucción*.

El subcapítulo *Teatro y moral* en JOSE LUIS VARELA, *o. c.*, p. 191-194.

¹⁹ Quedan por supuesto aspectos desconcertantes en este largo texto que no pretendemos explicar por la sola referencia a la exigencia de verdad. Llama la atención el tono fuertemente patético de la reseña. ¿Cómo llega Larra a suponer que Antony y Adela son personajes ejemplares? Tal vez por el final abierto de la obra, ya que Dumas no nos informa sobre las consecuencias para Antony del asesinato de Adela.

4.2.1.2. La relación entre la verdad y la verosimilitud

La verosimilitud como base de la credibilidad del argumento teatral no ha desaparecido. En comentario de *Aben-Humeya* de Martínez de la Rosa. Larra define la comedia de la manera siguiente:

«2º. Los vicios o ridiculeces personificados y fundados en la verosimilitud que les sirve de verdad, presentados para lección o deleite; ésta es la comedia dicha clásica (...).» (II, p. 22)

Para base argumental de una comedia, Larra sigue aceptando, pues, tipos convencionales generalizados a partir de la observación de la vida cotidiana. La relación entre verdad y verosimilitud es la tradicional: lo primordial no es la autenticidad, sino la credibilidad.

Larra se sigue sirviendo del criterio en su acepción tradicional, de conformidad a la opinión común, en más de una ocasión. Estima «fantástico» y «exagerado» el honor castellano como lo concibe Víctor Hugo en *Hernani* y comenta así el final de la obra:

«Ideas son éstas y costumbres que contrastan demasiado con las nuestras.» (II, p. 269)

En su comentario de *El pilluelo de París (Le gamin de París)*, de Bayard, advierte lo que podría sorprender al espectador: la «penetración» del joven protagonista «que en nuestras costumbres españolas parece inverosímil a su edad». (II, p. 283)

Hasta aquí el concepto de verosimilitud no parece haber sufrido cambios fundamentales en comparación con los años 1832-1834. Pero en otros textos la distinción entre «verdad» y «verosimilitud» se hace a veces borrosa. Además parece existir una gradación más que una oposición entre los dos términos. En la reseña de *Teresa* de Dumas, publicada el 5 de febrero de 1836, Larra compara a este autor con Víctor Hugo de la manera siguiente:

«En una palabra, hay más verdad y más pasión en Dumas, más drama. Más novedad y más imaginación en Víctor Hugo, más poesía. Víctor Hugo explota casi siempre una situación verosímil o posible, Dumas una pasión verdadera.» (II, p. 147-148)

Dumas mismo no pretendía erigir sus personajes en ejemplo, puesto que califica su obra de «drame d'exception» (Cf. *Avertissement a Catherine Howard* en *Théâtre complet II*, París, Michel Lévy Freres, 1864, p. 209). Algunas afirmaciones de esta reseña parecen rectificarse más tarde en el comentario de *Margarita de Borgoña*, posterior en algunos meses. Mientras que en la reseña de *Antony* dice que la «escuela francesa» pretende acabar con la sociedad, en el otro artículo afirma que «la literatura no puede ser nunca sino la expresión de la época» y se pregunta irónicamente si «ha sido el género romántico y sangriento el que ha hecho las revoluciones, o las revoluciones las que han traído el género romántico y sangriento». (II, p. 278).

Como la frase se termina en una especie de crescendo, es lícito deducir que Larra valora más las situaciones verdaderas que las solamente verosímiles.

La tendencia hacia la identificación de los dos términos es particularmente sensible en el comentario de *Margarita de Borgoña (La tour de Nesle)* de Dumas, publicado el 5 de octubre de 1836. En un largo pasaje teórico, Larra afirma que el escritor es libre en el momento de escoger el tema de su obra, pero que tiene que adoptar siempre los medios de expresión adecuados:

«El deber, pues, del poeta no es el de separar estos o aquellos asuntos, sino escoger el que mejor le parezca, y ése presentarlo con verdad. Los medios, los verosímiles, y nosotros solo recusamos la inverosimilitud: en la inverosimilitud entra la eterna conversación, el sonsonete de las máximas y sentencias de la antigua comedia clásica, en la cual nadie se propasa, en la que nadie siente fuertemente y con vehemencia, porque eso es mentira; (...)» (II, p. 277-278)

En las dos frases aquí citadas se trata de la manera de presentar el tema escogido y nos parece que en este fragmento los términos «verdad» y «verosimilitud» son casi conmutables.

Donde más se nota la identificación de los términos es en la última gran crítica teatral de Larra, la dedicada a *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, publicada el 22 de enero de 1837. Larra declara que «*Los amantes de Teruel* están escritos en general con pasión, con fuego, con verdad.» (II, p. 296). Al final del largo artículo responde al cargo de inverosimilitud que se ha hecho a la obra argumentando, más o menos, que el final del drama es verosímil porque es verdadero:

«Si [el autor] oyese decir que el final de su obra es inverosímil, que el amor no mata a nadie, puede responder que es un hecho consignado en la Historia, que los cadáveres se conservan en Teruel y la posibilidad en los corazones sensibles.» III, p. 298)

Pero lo más extraordinario de este artículo es la conclusión en la que Larra parece distanciarse de cualquier motivación racionalista, que siempre había servido de base a su crítica:

«(...) y aun será en nuestro entender mejor que a ese cargo no responda, porque el que no lleve en su corazón la respuesta no comprenderá ninguna. Las teorías, las doctrinas, los sistemas se explican; los sentimientos se sienten.» (II, p. 299)

No dudamos en calificar de romántico este pasaje, por la importancia que concede a la fusión intuitiva entre el autor, su mensaje y el lector.

4.2.2. *La verosimilitud y los géneros*

Podemos observar cierta continuidad en las ideas de Larra respecto a los géneros: sigue considerando que hay dos géneros importantes, uno serio, el drama preferentemente histórico que es para los tiempos modernos lo que la tragedia para los antiguos, y la comedia²⁰.

Pero en sus comentarios propiamente dichos no encontramos ejemplos en los que Larra elogia la adaptación de un argumento a las convenciones del género escogido o censura la falta de tal adaptación.

Larra, en su diversificación de los géneros, mantiene sobre todo el distinto modo del que cumple su propósito didáctico: el drama provoca la toma de conciencia del espectador porque emociona u horroriza, la comedia porque hace reír. Se despreocupa de las reglas —en su comentario del *Trovador* de García Gutiérrez escribe que «muchas de las que se han creído necesarias hasta el día son ridículas en el teatro» (II, p. 169) y opina que cualquier tema, mediante una elaboración acertada, puede servir de base tanto a un drama como a una comedia. En su crítica de *Margarita de Borgoña*, de Dumas, da el ejemplo de la avaricia, que ha servido como base de comedias, pero que podría también constituir el argumento de un drama (II, p. 277)

El interés de Larra se desplaza en consecuencia hacia la coherencia interna de cada obra considerada individualmente.

4.2.3. *El aspecto técnico de la verosimilitud*

La exigencia de coherencia interna sigue vigente. Larra, consciente del carácter convencional del arte teatral, que no puede existir sin un intercambio de concesiones entre la escena y el público, presenta la necesidad de justificación de los acontecimientos dramáticos como un medio para no entorpecer el goce estético del espectador.

En su crítica del *Trovador*, publicada el 4 de marzo de 1836, leemos:

«Pero no consideramos tales justificaciones como reglas, sino como medios seguros de mayor efecto; evitemos por su medio, siempre que la verosimilitud lo exija, que el espectador tenga que invertir en pedirse razón de los sucesos el tiempo que debería atender a las bellezas del desempeño; y todos convendrán conmigo en que es indispensable preparar y justificar cuanto pueda dar lugar a la menor duda.» (II, p. 169)

²⁰ Larra sintetiza sus puntos de vista sobre la cuestión en la parte introductoria de su ya citada reseña de *Aben-Humeya*, de Martínez de la Rosa. (Cf. II, p. 225).

En su ya citado comentario de *Aben-Humeya*, de Martínez de la Rosa, Larra pone de manifiesto la interrelación entre la coherencia interna y la «verdad» del argumento al rechazar lo que él llama

«El cuento fantástico, hijo de la imaginación del autor, y en que no se deducen los hechos imperiosa y precisamente de los datos admitidos en la base del argumento, ese hecho inventado y vestido en forma de drama, en el cual el espectador puede concebir a cada acción otra consecuencia que la que le atribuye el ingenio, ése que no tiene verdad histórica en su favor que convenza, ni más verosimilitud que una concesión gratuita, ése es el verdadero género bastardo.» (II, p. 225)

Aquí Larra traza el límite de su tolerancia: ninguna obra, por original que sea, se puede presentar al público si su argumento no es verdadero y si su intriga no es coherente.

Incluso en obras de autores que Larra admira, como Hugo y Dumas, crítica las desviaciones de este principio básico. Uno de los múltiples reparos que hace a *Antony* de Dumas es que los acontecimientos no se deducen de la exposición:

«En el teatro los acontecimientos deben ser deducción forzosa de algo, la acción ha de ser precisa; lo demás no es convencer pintando lo que sucede, sino hacer suceder para pintar lo que se quiere convencer.» (II, p. 251)

Igual ocurre con la crítica de *Hernani*, de Víctor Hugo, donde Larra condena el final «desgraciado, que no podía presumirse en el transcurso del drama, poco preparado y fundado en una cosa tal como cumplir un juramento» (II, p. 269). El quinto acto de *Hernani* no le parece aceptable, no sólo porque, como ya tuvimos ocasión de notar, el concepto de honor manejado por Hugo es exagerado, sino también porque en la situación inicial no hay datos de los que se puede deducir el desenlace.

Vuelven a coincidir en este fragmento dos caras de la verosimilitud: la conformidad con la opinión común y la construcción coherente, y esto no es casual, ya que nuestra percepción de la lógica interna de una obra está ligada a nuestra concepción de lo que es normal, conveniente, conforme a la «naturaleza».

5. CONCLUSION

Hay que observar primero que la periodización que introducimos en la obra crítica de Larra no ha sido superflua, ya que gracias a ella hemos podido comprobar que el criterio de la verosimilitud, alrededor

del que hemos organizado este trabajo, presenta connotaciones e implicaciones que varían a lo largo del tiempo.

La distinción entre las diversas facetas del concepto, establecida por A. Kibédi-Varga en su ya citado trabajo, nos ha permitido descubrir con más precisión en qué aspectos Larra se devía de la teoría ortodoxamente clásica.

Las connotaciones moral y filosófica están esporádicamente presentes en los artículos de Larra, y por este motivo sólo de paso hemos aludido a ellas en ese trabajo. Larra se sirve del término sobre todo en su aspecto social, en el momento de medir el impacto del argumento y los personajes de una obra en el público que la debe interpretar.

Basa sus juicios en unas máximas —según la definición de Genette— que reflejan la opinión común. Si en la primera fase distinguida, esas máximas emanan sobre todo del buen sentido burgués y razonable, ya se pueden percibir algunos indicios de una nueva sensibilidad. La igualdad de todos los hombres ante la pasión y la simultaneidad de sentimientos opuestos son las primeras manifestaciones de una estética que valora la pasión y los contrastes fuertes.

En la segunda fase distinguida se puede observar un cambio bastante importante: la verosimilitud como «puente» entre obra y público sigue teniendo importancia, pero la verosimilitud ya no es tanto lo conforme con la opinión común, que censura a veces algunos aspectos de la verdad, sino lo que refleja y revela esta verdad. Larra llega en ocasiones a identificar los dos términos: es verosímil lo que es verdadero²¹.

Después del análisis de los textos de este periodo podemos precisar algo este término tan general: es verdadero lo histórico, lo que corresponde con la teoría psicológica de Larra, y también lo que contribuye al progreso social.

La verdad psicológica —la «naturaleza», para emplear términos de Larra— consiste en que el corazón humano es el teatro de conflictos entre pasiones fuertes, de las que una está llevada siempre a sus últimas consecuencias, «porque la pasión es el hombre mismo» (II, p. 186). Es difícil no evocar aquí la estética de Víctor Hugo que opone en sus obras, y a veces dentro de un mismo personaje, lo grotesco y lo sublime. Larra ha ido modificando sus concepciones iniciales de tal modo que le permiten comentar, sin forzarlas, las obras dramáticas de los autores románticos franceses y españoles, en los que el sentimiento tiene un papel preponderante. La última etapa de su evolución se encuentra en el comentario de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, en el que

²¹ Paralelamente se modifica el propósito didáctico que asigna a la literatura: las obras no deben pretender corregir efectivamente los abusos existentes en la sociedad, sino que deben tender a esta sociedad un espejo que refleja sus múltiples facetas para provocar así la toma de conciencia del espectador.

Larra privilegia, por encima de la razón, el sentimiento como vía de comunicación entre el autor y su público. La distancia que le separa aquí de las teorías clásicas difícilmente puede ser mayor.

Al principio de su producción crítica, Larra tiene cuidado en matizar la exigencia de verosimilitud según el género al que pertenece la obra que comenta. Esto es el caso sobre todo de la comedia, siendo éste, entre los géneros presentes en la cartelera teatral, el que mejor se dejaba analizar según los principios tradicionales. En la segunda etapa faltan casi por completo las referencias a la verosimilitud característica de cada género. Esta ausencia se puede explicar, por un lado, por el número muy reducido de comedias que Larra comenta durante este periodo, por otro porque Larra se interesa menos por una distinción rigurosa entre los géneros. Pero sigue diferenciando el teatro serio del teatro para hacer reír: no concibe la fusión de los dos en un género nuevo, como lo hace por ejemplo Víctor Hugo con el drama en que las dos facetas coexisten.

Larra interpreta también el término «verosimilitud» como casi sinónimo de coherencia interna; esta exigencia vale para todas las obras que comenta.

Conviene ahora intentar responder a la pregunta por la que empezamos este trabajo. Creemos que la respuesta deberá ser matizada porque el pensamiento estético de Larra está en permanente evolución. Por un lado, sigue manteniendo cierta distinción entre los géneros, y sigue exigiendo que cada obra sea verosímil, una actitud con claras raíces en la poética clásica. Por otro lado, cuando analizamos sobre qué presupuestos reposa la verosimilitud, vemos que allí encaja una estética de contrastes fuertes y una psicología en la que predominan las pasiones conflictivas, terreno predilecto de los escritores románticos franceses. Observamos además que el criterio de «verdad» adquiere con el tiempo más peso que el de «verosimilitud». La progresiva preferencia por el término «verdad» se podría interpretar como síntoma de una nueva sensibilidad literaria, que impone un retorno a lo auténtico y que quiere arrinconar las convenciones de la escuela anterior. Partiendo de conceptos tradicionales, Larra los ensancha de modo que le permitan dar cuenta de la obra de la «nueva escuela» de dramaturgos franceses y españoles. Progresivamente aparecen además nuevos elementos de apreciación: los términos «genio», «originalidad», «novedad», «fuego», «pasión», se introducen en los artículos.

Larra no elogia ni condena las obras románticas en bloque; las analiza a partir de sus propias bases y considera si son o no coherentes. El criterio final ya no es puramente literario sino moral: las obras deben contribuir al progreso social. Sería a nuestro parecer abusivo querer reducir esta exigencia a mera herencia del siglo de las luces, ya que sigue

en vigor en la obra de escritores románticos «por encima de cualquier sospecha», como Hugo, y aun en cierta literatura comprometida actual.

En sus digresiones teóricas, Larra insiste en que para él la distinción entre autores clásicos y románticos carece de importancia; lo que explica que se le haya llamado ecléctico. Pero si nos preguntamos cuáles son las obras que realizan en parte el ambicioso programa trazado por Larra en su «manifiesto» *Literatura* de enero de 1836, vemos que se trata de dramas de autores románticos, Hugo, Dumas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, y que de autores tan elogiados al principio de su labor de crítico, como Moliere y Moratín, sólo se subraya la importancia histórica.

Al final de la vida de Larra, sus concepciones psicológicas y estéticas, que desembocaban en una noción de verosimilitud ancha y tolerante, así como su ideal de una literatura progresista y al servicio de la sociedad, son parecidos a los que circulan entre los escritores románticos de su tiempo. Teniendo en cuenta este paralelismo fundamental, la constante exigencia de coherencia no puede constituir, a nuestro juicio, un argumento para negar la progresiva aceptación y el creciente entusiasmo de Larra por el nuevo teatro romántico de su tiempo, que realizaba en parte lo que él pedía a la literatura.