

Orfeo y el último Andrés Chénier » ningún poeta francés llega adonde ha llegado él sobre la espalda de tan generoso bruto.

Si el poeta lírico, con todos sus defectos, es indiscutible, no acontece otro tanto con el poeta dramático. Su teatro está muerto, muerto sin remisión. En honra y respeto á su glorioso autor se le quiere galvanizar de vez en cuando, pero todos los prestigios de la exhibición escénica, todo el halago de la versificación magnífica y robusta, no bastan á disimular la irremediable pobreza del fondo, la ausencia de verdad humana y de verdad histórica, la falta de vida y lo convencional y extravagante de las figuras. Basta fijarse en dos circunstancias para comprender hasta qué punto es poco dramático ese teatro. Una es la facilidad conque pueden separarse de él magníficos trozos líricos que ganan con aislarse del conjunto: en *Hernani* el monólogo de Carlos V, en *Le Roi s'amuse* el de Saint-Vallier, en *Ruy Blas* el de D. César de Bazán. Nunca acontece esto en un poeta dramático de raza. Mucho valen aislados el monólogo de *Hamlet* ó el discurso de Marco Antonio, ¡pero cuánto más valen y qué sentido tan superior adquieren allí donde Shakespeare los puso! Otro indicio de la deficiencia de los dramas de Víctor Hugo es la facilidad con que se convierten en óperas, y la facilidad con que estas óperas entierran á los dramas, precisamente porque son dramas de situaciones y no de caracteres, y á la ópera, considerada como

poema dramático, con las situaciones le basta, puesto que para herir las cuerdas del sentimiento posee el inmenso poder de la música. *Rigoletto* ha matado á *Le Roi s'amuse*, y la *Lucrecia* de Donizetti á la de Víctor Hugo. Nunca acontece esto con una tragedia verdadera, sino con algo que sea simulacro y apariencia de tragedia. Nadie, por grande que sea su mal gusto y su ignorancia, puede aceptar los *Otelos*, *Julietas* y *Faustos* del teatro lírico como sustitución posible de los personajes de Shakespeare y de Goethe. Y aun en obras que con ser de alta inspiración, no llegan á tanto: en el mismo teatro romántico español de nuestro siglo, que á diferencia del de Víctor Hugo es verdadero teatro, nadie dirá que la música de Verdi haya quitado un átomo de su popularidad á *Don Alvaro* ni al *Trovador*.

Ni una sola condición de poeta dramático había en Víctor Hugo. Aun la misma extraordinaria riqueza de su fantasía y de su dicción poética, ahogan y oprimen como vegetación parásita el acento de la pasión que debiera resonar limpio, conciso y vibrante. Por otro lado, la pasión misma suele estar ausente. Aquellos ojos tan abiertos para todos los colores y pompas del mundo físico, apenas discernen en la persona humana más que los reflejos del traje y la armadura. Fuese por incapacidad natural, ó porque el grande artista, retraído en su juventud en los cenáculos románticos y en su vejez en el Sinaí de las tempestades revolucionarias,

pasó por el mundo como un sonámbulo, sin formarse de la vida más que una idea inexacta y confusa, agrandada por la hipertrofia de su imaginación, es lo cierto, que (fuera de Marion Delorme y de su amante) no ha puesto en el teatro una sola fisonomía que con justicia pueda decirse humana. En desquite, cargó la mano en todo aquello en que él era maestro, en el tumulto exterior, en la agitación pintoresca y abigarrada, en el famoso *color local*, que no solía ser de ningún lugar ni tiempo, sino de una cierta región encantada, pródiga en crímenes truculentos. Multiplicó las sorpresas, los golpes de teatro, las orgías siniestras, los puñales fatídicos, las apariciones del verdugo, todos los recursos de melodrama, todo lo que por un momento excita la imaginación, cuando el aparato escénico la secunda. A falta de pasiones reales, las construyó monstruosas y sofisticas, gustando de unir en un mismo personaje cualidades de alma y de cuerpo contradictorias entre sí, para que descansase el drama sobre la punta de una antítesis, figura predilecta suya. Así en *Marion Delorme* coexisten la abyección de la cortesana y el amor sentimental y desinteresado; así en *Triboulet*, bufón de cuerpo contrahecho y ánimo degradado por la más vil domesticidad y cínica tercería, vive, como en extraño santuario, el amor paternal: así en *Lucrecia Borgia* (no la de la historia, la de Víctor Hugo), adúltera, parricida, incestuosa y envenenadora de oficio, arde la llama del amor mater-

no: así bajo la librea del lacayo Ruy Blas, convertido en ministro omnipotente por la voluntad de D. Salustio, se esconden el genio político y la melancolía romántica. Añádase á esta sofistería intrínseca la violación continua y monstruosa de la historia (la cual llega en *María Tudor* hasta el punto de no haber más que una cosa verdadera, y esa por virtud del escenógrafo, la decoración de Londres), y se comprenderá por qué este teatro ni se representa ya, ni puede leerse sino en la primera juventud. Como melodramas divierten más, y suspenden de otro modo la curiosidad, *La Torre de Nesle*, *Ricardo Darlington* y *Catalina Howard*. Como dramas de pasión, nadie osará comparar obra alguna de Víctor Hugo con *Teresa* y con *Antony*, cuyo espíritu, aunque modificado, todavía persiste en la actual comedia francesa. Alejandro Dumas, que en 1829, un año antes de *Hernani*, había hecho aplaudir en el *Teatro Francés* el primer drama romántico original (*Enrique III y su corte*), tenía sobre Víctor Hugo, no sólo la ventaja de la prioridad, sino la del talento dramático. Aquel hombre, sin estudios, sin cultura, sin estilo, pero de mucho corazón y de fantasía inagotable en invenciones y combinaciones sorprendentes, *había vivido* y Víctor Hugo no; y cualesquiera que fuesen las aberraciones literarias á que le arrastró el desenfreno de su temperamento, Alejandro Dumas no sólo fué teatral siempre, sino que fué muchas veces intensamente dramático, é intérprete conmovedor de pasiones y conflictos

sociales que eran verdaderos en su tiempo, aunque el énfasis romántico los abultase y desquiciase hasta hacerlos parecer falsos.

El fracaso del teatro de Víctor Hugo (teatro que murió sin gloria en 1843 en medio de los aplausos que saludaban una mediana tragedia clásica, la *Lucrecia* de Ponsard) pareció mayor y más ruidoso por lo mismo que su reforma dramática se había iniciado con tan grande aparato de teorías y manifiestos. Al frente del *Cromwell* (1827), drama irrepresentable, de seis mil y quinientos versos, ó más bien estudio histórico en forma dramática, campea un inmenso prefacio, muy gallarda y briosamente escrito, que fué el primer código del romanticismo en Francia. «El prefacio de *Cromwell* irradiaba á nuestros ojos como las tablas de la ley sobre el Sinaí», dice Th. Gautier. Hay en este prefacio reminiscencias evidentes de Guillermo Schlegel, de Mad. de Staël, de *El Genio del Cristianismo*, de los folletos de Stendhal, y quizá de la admirable carta de Manzoni sobre las unidades de lugar y tiempo; pero hay también conceptos propios de Víctor Hugo, y aun los ajenos los transforma á su modo, expresándolos con su habitual energía y pintoresco desenfado. Es el trozo de crítica más importante que nos ha dejado, y en la historia literaria marca una fecha. Puede considerarse dividido este documento en dos partes: consideraciones generales sobre la poesía, y consideraciones especiales sobre el teatro. Nos encontramos, ante todo, con

la teoría de las tres edades poéticas, que corresponden á los tres sucesivos grados de civilización: tiempos primitivos, antigüedad y edad moderna. La poesía de los tiempos primitivos es el himno, la oda. «La lira no tiene más que tres cuerdas: Dios, el alma, la creación; pero este triple misterio lo envuelve todo; esta triple idea todo lo comprende.... Este poema, esta oda de los tiempos primitivos es el *Génesis*.» ¡Cualquiera diría que Víctor Hugo confundía el *Génesis* con los *Salmos*! Y aquí empieza á verse claro el peligro de todas estas pomposas generalizaciones, porque ni el *Génesis* es libro poético, sino histórico y dogmático, ni la parte de poesía que contiene (salvo, si acaso, las palabras de Lamech y las bendiciones de Jacob) pertenece á la lírica, sino á la epopeya y al idilio épico.

Poco á poco las familias se convierten en tribu, la tribu en nación, el instinto social sucede al instinto nómada, el palacio á la tienda, el templo al arca: á la comunidad patriarcal sucede la sociedad teocrática y á ésta el mundo heroico, y la poesía se convierte en épica y produce la *Iliada* y la *Odisea*. Y como «Homero domina la sociedad antigua», resulta que toda la literatura de la antigüedad es épica, para lo cual Víctor Hugo empieza por sacar de entre los líricos á Píndaro que es «más sacerdotal que patriarcal, más épico que lírico». «La historia continúa siendo epopeya: Herodoto es un Homero», como si después de Herodoto no hubiese venido Tucí-

dides, historiador austero, político y positivo. «En la tragedia antigua, la epopeya domina por todas partes: los personajes son todavía héroes, dioses ó semi-dioses. Lo que cantaban los rapsódas, lo declaman los actores: no hay más diferencia que esta. El coro no es más que el poeta completando su propia epopeya. En resumen, el teatro de los antiguos es, como su drama, grandioso, pontifical, épico.»

Con el Cristianismo empieza otra era para el mundo y para la poesía. «Una religión espiritualista, suplantando al paganismo materialista y exterior, se insinúa en el corazón de la sociedad antigua, la mata, y en el cadáver de una civilización decrepita deposita el germen de la civilización moderna. Esta religión es completa porque es verdadera. Y, ante todo, enseña al hombre, como primera verdad, que tiene que vivir dos vidas: una pasajera, otra inmortal; una en la tierra, otra en el cielo. Le muestra que su existencia es doble como su destino, que hay en él un animal y una inteligencia, una alma y un cuerpo: en una palabra, que él es el punto de intersección, el anillo común de las dos cadenas de seres que abrazan la creación, de la serie de los entes materiales y de la serie de los entes incorpóreos, series que parten, la una de la piedra para llegar al hombre, la otra del hombre para acabar en Dios. Una parte de estas verdades había sido ya entrevista por algunos sabios de la antigüedad, pero sólo del Evangelio data su plena, luminosa y fecunda revelación.»

Con el Cristianismo penetró en el alma humana un sentimiento nuevo, desconocido de los antiguos y singularmente desarrollado en los modernos, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. Víctor Hugo lo hace notar, pero insiste poco en esta musa que no era precisamente la suya. En cambio, de la doctrina del dualismo en el hombre saca inesperadas consecuencias, fundando en ella su ingeniosa teoría de lo dramático y lo grotesco. Los antiguos no habían estudiado la naturaleza más que bajo un solo aspecto, rechazando del arte casi todo lo que no se ajustaba á un cierto tipo de lo bello, tipo admirable al principio, pero que, como todo lo que es sistemático, había llegado á hacerse en los últimos tiempos falso, mezquino y convencional. El Cristianismo condujo la poesía á la verdad. Como todo en la creación no es bello, como al lado de lo bello existe lo feo, al lado de lo gracioso lo deforme, y lo grotesco coexiste con lo sublime, y el mal con el bien y la sombra con la luz, la razón estrecha y finita del artista no ha de pretender sobreponerse á la razón infinita y absoluta del Creador, mutilando y rectificando su obra, sino que debe imitarla en sus creaciones, mezclando, sin confundirlos, la sombra con la luz, lo grotesco con lo sublime, el cuerpo con el alma, la bestia con el espíritu. Y he aquí un principio extraño á la antigüedad, un tipo nuevo introducido en la poesía; y como una condición más en el ser modifica el ser entero, también una

forma nueva viene á desarrollarse en el arte. Este tipo es lo grotesco: ésta forma la comedia. Este es el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa, á los ojos de Víctor Hugo, el arte moderno del arte antiguo, la forma actual de la forma muerta, la literatura clásica de la literatura romántica. De la fecunda unión del tipo cómico con el tipo grotesco nace el género moderno. Es cierto que lo grotesco existe entre los antiguos (Tersites, Polifemo, etc.); pero es un género de grotesco tímido que se disimula cuanto puede en algún rincón de la epopeya. Y si se le objeta con el gran nombre de Aristófanes, Víctor Hugo contesta con una de esas figuras que él toma por argumentos que «Homero lleva consigo á Aristófanes y á todos los cómicos de la antigüedad, como Hércules llevaba á los pigmeos ocultos en su piel de león».

Por el contrario, en el mundo moderno, es inmensa la importancia de lo grotesco. Está en todas partes: crea lo deforme y lo horrible, lo cómico y lo bufonesco. Inventa mil supersticiones originales, mil fantasías pintorescas. Siembra á manos llenas en la tierra, en el aire, en el agua, millones de seres intermedios. Si del mundo ideal pasa al mundo real, es inagotable en parodias de la humanidad. Como medio de contraste, lo grotesco es la más rica fuente que la naturaleza puede abrir al arte. Y hasta puede decirse que el contacto de lo deforme ha dado á lo sublime moderno algo más puro, grande y sublime que la belleza an-

tigua. En la poesía moderna, lo sublime representa el alma, tal como es después de depurada por la moral cristiana: lo grotesco representa la bestia humana, todo lo imperfecto, todo lo feo: será alternativamente Iago, Tartuffe, Basilio, Polonio, Harpagón, Bartolo, Falstaff, Scapin, Fígaro. Lo bello no tiene más que un tipo: lo feo tiene mil, porque lo bello, humanamente hablando, no es más que la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización, y por eso nos ofrece un conjunto completo pero limitado como nosotros; y al contrario, lo que llamamos feo es un detalle de un vasto conjunto que no podemos apreciar, y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera.

Y luego Víctor Hugo expone con grandísima brillantez de colorido la marcha de lo grotesco á través de la imaginación moderna, insistiendo sobre todo en el carácter que imprime á la maravillosa arquitectura de los tiempos medios, y como desde allí penetra en las leyes, en las costumbres, en las farsas populares, en los banquetes reales. Puede decirse que toda la grandiosa concepción de *Nuestra Señora*, desde la elección del papa de los locos hasta el simbolismo de la catedral, está en germen en este pasaje, que termina con la aparición «de los tres Homeros bufones en el umbral de la poesía moderna: el Ariosto en Italia, Cervantes en España, Rabelais en Francia». Llega por fin el

momento en que el equilibrio entre los dos principios se restablece. «Los dos genios rivales unen su doble llama, y de esta llama brota el teatro de Shakespeare que funde lo grotesco y lo sublime, la tragedia y la comedia.» Si las edades primitivas fueron líricas, y las edades antiguas épicas, las edades modernas son dramáticas. Esta triple poesía nace de tres grandes fuentes: la Biblia, Homero, Shakespeare. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia, el drama pinta la vida. No es esto negar que «todo esté en todo», sino únicamente afirmar que en cada cosa existe un elemento generador, al cual se subordinan todos los demás y que impone al conjunto su carácter propio.

El drama es, pues, la poesía completa, porque es la armonía de los contrarios. La oda y la epopeya no le contienen más que en germen: él los contiene en desarrollo pleno, los resume y los compendia. De aquí se deducen fácilmente los principales cánones de la poética dramática de Víctor Hugo, menos originales que su teoría de lo *grotesco*. Empieza por borrar como arbitraria la distinción de géneros, puesto que la tragedia ó la comedia aisladas no producirán nunca más que abstracciones, ya de heroísmo, de virtudes ó de crímenes, ya de ridiculeces ó vicios, pero no representarán nunca el hombre entero, como le representa el drama. «Los hombres de genio, por grandes que sean, tienen siempre en sí una bestia que parodia su inteli-

gencia.» No nos detendremos en los argumentos contra las unidades de lugar y tiempo: aunque presentados con fuerza, no ofrecen novedad alguna, y por otra parte la batalla estaba definitivamente ganada por Manzoni con argumentos de otra profundidad moral que los meramente externos y técnicos que emplea Víctor Hugo. El cual, por otra parte, admite la unidad de acción no respetada por otros románticos más intransigentes que quisieron sustituirla con la unidad *de interés*.

«No hay ni reglas, ni modelos, ó más bien no hay otras reglas que las leyes generales de la naturaleza que imperan sobre todo el arte, y las leyes especiales que para cada composición resulten de las condiciones de existencia propias de cada asunto; condiciones variables, externas, y que no sirven más que una vez.» Tal era la fórmula definitiva del manifiesto de Víctor Hugo, semejante á los manifiestos políticos en lo de contener muchas cosas que jamás habían de verse cumplidas. ¿Qué cosa más opuesta á lo que Víctor Hugo practicó siempre, así en el teatro, como en la novela, que su doctrina sobre el *color local*? «No debe consistir (dice muy exactamente) en algunos chafarrinazos, derramados sobre un conjunto que por lo demás sea falso y convencional: no debe estar en la superficie del drama, sino en el fondo, en el corazón mismo de la obra, desde donde ha de difundirse por sí mismo, y naturalmente y con igualdad, á todos los extremos de la obra, no de otro modo

que la savia que sube desde las raíces hasta las últimas hojas del árbol.»

Otro punto importante hay en el *prefacio*, en que Víctor Hugo se separa manifiestamente de la doctrina y de la práctica de Alejandro Dumas y de los demás dramaturgos románticos (sin exceptuar al mismo A. de Vigny en *Chatterton*), práctica que han seguido también, sin ninguna excepción notable, los autores de comedias realistas que han venido después. Me refiero al empleo de la prosa en las composiciones dramáticas, ya por razones buenas ó malas de verosimilitud (que de todos modos no pueden tener fuerza más que aplicadas al drama de costumbres contemporáneas), ya por cansancio y aversión de la pompa monótona y amanerada del alejandrino clásico. Víctor Hugo, al contrario, está por el verso, aunque más adelante, en tres ocasiones distintas, y probablemente por exigencias de empresarios ó por condescender con el gusto dominante en el teatro de la *Porte Saint-Martin*, empleó la prosa en composiciones que son verdaderos melodramas. Pero en teoría no transigió nunca, salvo que el verso dramático que él deseaba no era ciertamente el verso de la antigua tragedia, sino «un verso libre, franco, leal, que osase decirlo todo sin hipocresía ni ambages ni afectación: que pasase por transición natural de la comedia á la tragedia, de lo sublime á lo grotesco: que fuese alternativamente positivo y poético, artístico é inspirado, profundo y espontáneo, am-

plio y verdadero: inagotable en la variedad de sus giros, y en sus secretos de elegancia de factura: fiel á la rima, pero libre en las cesuras: capaz, como Protéo, de tomar mil formas, sin cambiar de tipo y de carácter: lírico, épico, dramático según los casos: bello como por casualidad, como á pesar suyo y sin saberio: capaz, en suma, de recorrer toda la gamma poética, desde lo más alto á lo más bajo, desde las ideas más elevadas á las más vulgares, desde las más grotescas á las más graves, desde las más exteriores hasta las más abstractas, sin salir nunca de los límites de una escena hablada». Salvo lo de «bello como á pesar suyo» (puesto que nunca hubo elaboración más artificiosa) este verso fué el de *Hernani*, y todavía más el de *Ruy Blas*; y la creación de este nuevo alejandrino es la más positiva conquista de Víctor Hugo en el teatro, quizá lo único que hará que se recuerden sus dramas, con los cuales modestamente pretendió eclipsar á Corneille y á Racine, y ponerse al nivel de Shakespeare y de Schiller.

Si para esto bastase con teorías, el éxito hubiese sido completo. Víctor Hugo tiene razón en casi todas las cuestiones tocadas en su preámbulo. Su misma teoría de lo grotesco, aunque no sea más que una brillante adivinación ó improvisación, no siempre ajustada al proceso histórico de los fenómenos artísticos, tuvo el mérito y la ventaja de llamar la atención sobre las categorías estéticas menos estudiadas, suministrando algunos elementos á los trabajos poste-

riores de la crítica alemana, por ejemplo, á la *Estética de lo feo*, de Rosenkranz. Aunque rigurosamente sea falso que la antigüedad no tolerase la imitación de lo grotesco, puesto que le admitió en todas partes, en la epopeya, en la tragedia, en las artes plásticas, y hasta creó para él géneros aparte, como el *drama satírico*, y las *atelanas* y los *mimos*, no se puede dudar que en el arte antiguo impera la categoría de belleza, y en el arte moderno, no precisamente la de lo grotesco, como creyó Víctor Hugo, sino otra más amplia, la de lo *característico*, sea bello ó feo, sublime ó grotesco. Considerar la belleza como único objeto del arte, es error capitalísimo, de que Víctor Hugo se salvó por instinto, y Hegel por rigor dialéctico.

Una intuición de este precio bastaría para hacer inolvidable el preámbulo, aunque no le avalorasen muchos otros aciertos, y sobre todo la ardiente y viril elocuencia conque está dicho todo. Hay allí, además, el presentimiento de un teatro nuevo, de una especie de *teatro épico* que el autor hubiera podido realizar, pero del cual voluntariamente se apartó en todas sus obras escénicas, fuera de *Los Burgraves*, la última de todas ¹, la que el público de su tiempo

¹ Digo la última, porque nada importan para el caso los dramas no representados ni representables, como *Torquemada* (obra de extrema decadencia y de pensamiento extravagantísimo), las comedias muy agradables insertas en *Les Quatre Vents de l'Esprit*, las piezas póstumas contenidas en el *Teatro en libertad*. Todo esto tiene valor poético, pero nada significa en la historia del teatro.

silbó y los críticos no entendieron, pero que á los ojos de la posteridad recta y justiciera quedará siempre como una de sus obras más inspiradas y geniales, y como el lazo que une, en el imponente conjunto de sus obras, al poeta dramático, que sólo existió en germen, malogrado por el melodrama, con el gran poeta épico de la *Leyenda de los Siglos*. Esta especie de teatro inmenso y primitivo, en que los personajes son á modo de colosos informes, tallados en roca viva, y representan simbólicamente dos ó tres generaciones sometidas á las leyes de la fatalidad y de la expiación, era una creación ciertamente grande, pero incompatible con las condiciones de la escena moderna y con los hábitos sobremanera frívolos de sus concurrentes. Por eso el mismo Víctor Hugo, en sus últimos años, reclamaba el teatro ideal, el *teatro en libertad*, único en que podían desenvolverse libremente sus epopeyas en acción.

Lícito nos será creer que cuando la pálida y prosaica comedia de nuestros días, la de Augier ó el hijo de Dumas, no conserve más valor que el de testimonio histórico, todavía encontrará eco en la fantasía de nuestros nietos, que ha de renovarse seguramente por un viento de tempestad semejante al del romanticismo, la férrea poesía de *Los Burgraves*; prodigioso *cantar de gesta*, mal domado, si se quiere, á las leyes del diálogo, pero menos fácil de remedar que los oropeles de *Lucrecia* ó de *Angelo*, accesibles á cualquier *aprendiz de hecbicero*, como el del diá-