

VALORACION Y CRITICA DEL PREFACIO A "CROMWELL" (1)

Al profesor José Antonio Oria

1. *El prefacio y el drama*

Sujetos por sutilísimas redes de influjos y derivaciones, sucedense los movimientos estéticos sin que los ojos del crítico —ni aun sus gafas—, puedan precisar lo que hay de permanente y renovador en su fluir. Surgen las escuelas literarias de todo un clima histórico y espiritual, casi siempre ahito de ingravidas determinaciones; su trayectoria y desaparición obedecen también a causas inapresables en forma concreta.

El romanticismo teatral francés no es una excepción a este carácter móvil de las escuelas literarias. No obstante ser un fenómeno cerrado, de corta duración (2) y que sólo comprende las obras de cuatro autores —Dumas padre, Vigny, Víctor Hugo y Musset—, presenta innumerables problemas. Uno de los principales, se refiere al valor del prefacio que

(1) Este ensayo, que ahora publicamos con leves variantes y ampliaciones, mereció el año 1940, juntamente con el intitulado *La Bastilla en 1789*, el primer premio en los concursos anuales de la Institución Mitre (Sección Humanidades).

(2) Se puede fijar su nacimiento el 11 de febrero 1829 (estreno de "Enrique III y su corte" de Dumas), y su muerte el 7 de marzo de 1843 (fracaso definitivo del teatro de Hugo con "Los Burgraves").

pusiera Víctor Hugo a su drama "Cromwell" (3). En punto a ésto las opiniones no se han univocado. Cualesquiera que ellas sean, ninguna desconoce la importancia que tuvo el mencionado documento en la renovación teatral del romanticismo, y aun en las concepciones generales sobre el arte que informaron a la escuela.

Desde Aristóteles a Boileau, todas las retóricas sintetizaban, reducían a normas y reglas, lo que los modelos ya habían creado. El prefacio, en cambio, no surgía como teorización a posteriori; como código legislador de normas ya sancionadas por la práctica. Hugo, por ser renovador en todo, lanzaba una poética anterior a la poesía. Con su piqueta dialéctica destruía un edificio de dos siglos. Ofrecía en cambio los elementos y la teoría de un arte nuevo.

Este documento tendencioso y paradójal aparecía al frente de un drama intitulado "Cromwell" de que era autor el mismo Hugo. En un almuerzo en "La Rocher de Cancale", Taylor reunió al poeta y al trágico Talma. Escuchó este último algunos trozos de "Cromwell" y prometió representarlo. Muerto el actor, Víctor Hugo dió mayor extensión a su obra y renunció a verla en escena. En la "Comedia Francesa", se pensó en una exhumación con motivo del centenario, pero debióse renunciar a la empresa.

Drama que utilizaba un tema puesto de moda siete años antes por Villemain (4), no triunfó ni con el público ni con la crítica. A los comunes defectos de Hugo como autor dramático, agréganse otros nuevos: extensión excesiva, monotonía, falta de acción. En nuestros días, sólo alguna desocupada y curiosa criatura —un estudiante de humanidades, v. g.— o algún insomne desdichado podría acometer la heroica empresa de leerlo (5).

(3) La edición princeps fué publicada en París, en diciembre de 1827, imprenta Ambroise Dupont, y lleva fecha 1828.

(4) *Histoire de Cromwell*, Maradan, 1819.

(5) No participa de esta opinión ALBERT THIBAUDET, quien en su *Historia de la literatura francesa desde 1789 a nuestros días* (Buenos

No es por tanto "Cromwell" el mejor ejemplo para ilustrar el sistema. Por otra parte, Marsan hace notar que todas las unidades del siglo XVII francés aparecen lógicamente allí, y que el autor se condena ciegamente a violentarlas, a pesar de serle útiles por el desarrollo del drama.

Sin ningún valor estético permanente, irrepresentado e irrepresentable, sólo se recuerda a "Cromwell" por el prefacio que lo acompañaba, y que "código" de la nueva escuela, justifica el título dado a Víctor Hugo de fundador del romanticismo.

Fundador, sí. Pero sólo en el sentido oficial y jurídico del término, pues constituyó la nueva escuela, le dictó sus leyes y erigióse en jefe indiscutido.

Víctor Hugo, joven entonces de 25 años, publicaba el prefacio con propósitos panfletarios y momentáneos. Era su rompimiento de relaciones con los clásicos. Caudillo hábil, llegaba en el momento oportuno y con la palabra justa. Bien sabía él cuál era la escuela del porvenir. El poeta glorioso de la víspera iniciábase ya en su vocación mesiánica.

El prefacio fué saludado con entusiasmo por la juventud; sus afirmaciones, ardorosamente discutidas. "El joven poeta modesto se ha hecho un profesor que arroja con orgullo sus preceptos a un público ausente", comentaba mordazmente la "Gaceta de Francia", mientras Ch. de Rémusat le consagraba un artículo elogioso en "El Globo". "El prefacio de "Cromwell" irradiaba ante nuestros ojos como las Tablas de la Ley sobre el Sinaí, y sus argumentos nos parecían sin réplica", recordaría años más tarde Th. Gautier (6); y si nos fiamos de J. Janin (7), un peluquero hubo de suicidarse, escribiendo en su testamento: "¡Abajo "Las Vísperas Sicilianas" y viva "Cromwell"...!".

Aires, 1939, pág. 137), escribe: "este drama de tres mil versos, que no puede representarse, es curioso, divertido, bien escrito, y aun se sostiene en la lectura".

(6) *Histoire du romantisme*, Charpentier, 1884, pág. 5.

(7) *Histoire de la littérature dramatique*, III, pág. 209.

Así el prefacio cumplía su misión. Ataque violento y gallardo a las "milicias de Lilibut", era bandera de combate para los nuevos luchadores y daba contenido teórico a la escuela naciente.

2. Desde el "Conservador Literario" a 1827

Un examen de las opiniones estéticas de Hugo anteriores al prefacio, de paso que nos sirve para estudiar su progresiva conversión al romanticismo, facilitará la inteligencia del documento de marras.

Educado en la más rigurosa disciplina clásica, fué cortando poco a poco las ligaduras de su juventud, y por tal camino, llegó a apadrinar ideas minuciosamente opuestas a las que informaran su iniciación.

Hizo Víctor Hugo sus primeras armas como periodista en el "Conservador Literario", publicación fundada por él y sus hermanos en diciembre 1819, que aspiraba a defender los principios tradicionalistas en el arte, según lo sugiere su mismo título. Allí pueden rastrearse las primeras opiniones del poeta, sujetas a cambios tan inmediatos como radicales. Por de pronto, clasicismo y romanticismo no son para él más que palabras diferentes y no el signo de dos escuelas opuestas. Esa opinión lo inhibe de tomar partido. Pueden, sin embargo, establecerse sus preferencias. Racine es su poeta; juzga superior la tragedia clásica al drama romántico extranjero; es partidario teórico de las unidades y siente que no sean fielmente aplicadas en la práctica; y a tal punto llega su ortodoxia, que critica a un tal E. Michelet el haber utilizado el "enjambement" en un poema.

Para este adolescente realista y religioso, el teatro de Shakespeare y de Schiller no difiere del de Corneille o Racine, sino en que es más defectuoso, pues debe valerse de la pompa escénica desdeñada por la tragedia como innecesaria. Su pluma bisoña fustiga al teatro de costumbres; se queja

de la presencia de un cura en escena; defiende los fueros de la tragedia clásica “siempre mancillada por el drama burgués y la farsa populachera”. No obstante este sectarismo, sus antenas captan todas las ondas, su inquietud vigila previsoriamente a los innovadores y sus reformas, y hay en sus escritos por lo menos un par de ideas que son larvas, atisbos del futuro prefacio. En lo atañadero a la historia y el arte, admite que se falseen los hechos, y se conforma con la verdad en los detalles. Su definición del genio está empapada de romanticismo. “Toda pasión es elocuente —escribe—; todo hombre persuadido pesuade; para arrancar lágrimas, es necesario llorar primero... Es un lenguaje que no engaña, que todos los hombres entienden y que a todos ha sido brindado; es el de las grandes pasiones y el de los grandes acontecimientos. No nos equivoquemos sobre ello. Los altos abetos sólo crecen en las regiones tempestuosas; Atenas, ciudad de tumulto, tuvo miles de grandes hombres; Esparta, ciudad de orden, sólo tuvo a un Licurgo, y Licurgo nació antes que las leyes”.

Pero este lenguaje es de excepción. El periodista de dieciocho años del “Conservador Literario” nada tiene de renovador. Es el discípulo de Larivière y del general Lahorie, el alumno del “Colegio de Nobles” de Madrid y del “Liceo Luis el Grande”. Es el autor de odas, sátiras, idilios; el niño genial premiado por la Academia y coronado con el amarrante en los Juegos Florales de Tolosa. Sin embargo... conoce el teatro de Schiller, imita a Walter Scott, lee a Mme. de Staël, llama maestro a Chateaubriand. Genio inquieto, ávido de triunfo, enamorado de la gloria, no vacilará en elegir cualquier camino para llegar hasta ella.

La vida del “Conservador Literario” se extingue en 1822. En el prefacio de las “Odas” que publica Hugo el año siguiente, nada se dice acerca de la disputa entre clásicos y románticos.

Durante 1823 y 1824 colabora el poeta en “La Musa

Francesa". Sus nuevos cofrades —Em. Deschamps, J. Lefèvre, Vigny, Soumet, Nodier, Résséguier, Guiraud— son románticos declarados. Es lícito pronosticar el contagio y la conversión del poeta. En junio de 1824, publica un artículo dedicado a Byron. Allí pueden leerse sus primeras palabras de adhesión a la escuela nueva. "Espíritus falsos —afirma entre otras cosas— continúan tratando a la literatura que ellos llaman clásica como si existiese todavía, y a la que llaman romántica, como si fuese a perecer. Esos doctos profesores de retórica que proponen continuamente cambiar lo que existe por lo que no existe, me recuerdan involuntariamente al Orlando furioso de Ariosto, que ruega groseramente a un caminante que le acepte una yegua muerta por un caballo vivo... Es menester no equivocarse; en vano intentará un pequeño grupo de espíritus reducidos volver las ideas generales hacia el desolado sistema del siglo anterior. Hace tiempo que está abandonado ese árido terreno."

Esas palabras eran en cierto modo, una respuesta al artículo publicado el 14 de junio, sin firma, en el "Diario de Debates" y que se sabía redactado por el crítico Hoffman.

Acababa Hugo de publicar sus "Nuevas Odas" (8). El comentarista las impugnaba por su "musa germánica" y de soslayo cubría de admoniciones al romanticismo. No se conformó Víctor Hugo con esa contestación velada en "La Musa Francesa", a que acabamos de aludir. El 26 de junio de 1824, tomaba la defensa del romanticismo desde las mismas columnas donde había sido atacado seis meses antes. Al argumento de extranjerismo que esgrimía Hoffman, replicaba con el ejemplo de Chateaubriand; a las restantes objeciones también las rebatía con singular fuerza polémica. Tanto, que cuando Hoffman terminó la polémica el 31 de julio, los dos bandos en disputa tenían la conciencia de que Hugo y el romanticismo habían salido de ella gananciosos.

(8) Todavía mantiene en el prefacio a ese libro una actitud conciliadora. Apunta un dogma: la literatura nueva debe ser expresión de la sociedad nueva, religiosa y monárquica.

El poeta ha dado ya un paso decisivo. No puede volver hacia atrás. Sus ideas son cada vez más firmes; sus argumentaciones, cada vez más originales e inteligentes.

En 1826, al frente de la primera edición de sus "Baladas", enuncia algunas de las principales concepciones filosóficas que aparecerán más tarde en el prefacio.

Ataca la clasificación de géneros. "Lo que es verdaderamente bello y verdadero —escribe—, debe serlo en todas partes; lo que es dramático en una novela será dramático en la escena, lo que es lírico en una copla será lírico en una estrofa. El pensamiento en una tierra virgen y fecunda, cuyas producciones deben crecer libremente y al acaso."

Define luego su pensamiento en punto al orden en la obra de arte, para sostener que puede haber obras externamente regulares y desordenadas internamente. La regularidad sólo afecta a lo superficial, mientras que el orden emana del fondo mismo de las cosas. "La regularidad —son sus palabras— es una combinación material y puramente humana; el orden tiene algo de divino". Un ejemplo abunda su razonamiento: el orden admirable que presentan las catedrales góticas en su candorosa irregularidad es más bello que el orden irregular de la edificación utilitaria. "La regularidad es el gusto de la medianía, el orden es el gusto del genio", sentencia.

En ese mismo prólogo de las "Baladas" preconiza la libertad en el arte, el derecho del poeta a crear según su voluntad, sin sujeción a ninguna tiranía retórica; principio que se corroborará en el prefacio a "Cromwell", y más tarde en el de "Hernani", donde escribe: "El romanticismo tantas veces mal definido, no es en suma, y esta es su definición real, mirándolo sólo por su aspecto militante, sino la libertad en literatura."

Combate la imitación literaria, el culto de los modelos, aunque se trate de autores románticos. "El que imita a un poeta romántico se convierte necesariamente en clásico, pues-

to que ser eco de Racine o ser reflejo de Shakespeare, es siempre ser eco o reflejo de alguien”, dice. Y agrega luego una de las afirmaciones que concretan mejor su pensamiento: “El poeta no debe tener más que un modelo: la naturaleza, y una guía: la verdad.”

Estas ideas del año 1826 son el preludio de las que aparecerán en el prefacio. Influencias que estudiaremos en otro capítulo, la natural maduración de su genio, la conciencia de que del lado del romanticismo están todas las posibilidades, y su poderosa voluntad de tomar la jefatura, llevan a Víctor Hugo a dar a su nuevo prefacio un carácter y una extensión no planeadas en un principio.

Este ha sido el movimiento de las ideas del poeta desde las primeras opiniones del “Conservador Literario” hasta el año 1827 en que alumbra el prólogo de “Cromwell”. El análisis de esa nueva poética lo intentaré en el párrafo venidero. Antes de ello pareceme oportuno llamar la atención sobre una circunstancia. Desde 1819 hasta 1827, en ocho años, los conceptos de Víctor Hugo sobre el arte han evolucionado radicalmente. En ese tiempo es justo reconocer que ha enriquecido su nueva producción con buen acopio de originales ideas y útiles informaciones. Pero al punto de publicarse el prefacio sólo contaba veinticinco años. ¿No hubiera sido mejor aguardar a que la experiencia y el tiempo purgasen todo lo incierto, obvio o circunstancial? Acaso de esta suerte, mondo el bizarro documento de todo lo panfletario, inexacto y advenedizo, ¿no hubiese ganado en valores permanentes lo perdido en ecos circunstanciales?...

3. *Las ideas del prefacio*

Desnudemos al prefacio de toda gala retórica, privémoslo de sus magistrales antitesis. Quedará así dividido en tres partes: 1º, una interpretación filosófica de la historia; 2º, conceptos generales acerca del arte; 3º, consideraciones particulares sobre el teatro.

Comienza Hugo por esbozar un criterio evolucionista en la historia humana, la que considera dividida en tres etapas sucesivas, correspondientes a otros tantos grados de civilización: tiempos primitivos, antigüedad y edad moderna.

A cada una de estas etapas corresponde una forma diferente de expresión, que encuadra dentro de la serie: lirismo, epopeya, drama. Los tiempos primitivos son líricos, la antigüedad es épica y la edad moderna, dramática.

La poesía de los tiempos primitivos es la oda, el himno. La poesía despierta con el hombre. En presencia de las maravillas que lo deslumbran, su palabra primera es un himno. "La lira no tiene más que tres cuerdas: Dios, el alma, la creación; pero esta triple idea lo domina todo..." El hombre de esta época es esencialmente lírico, "la plegaria es toda su religión, la oda toda su poesía".

La vida pastoral y nómada se transforma poco a poco; a la sociedad patriarcal sucede la comunidad teocrática. Nacen las ciudades, las familias se convierten en tribus y éstas en naciones. El sacerdote y el rey se dividen la paternidad del pueblo. Comienzan las luchas, las migraciones, la guerra. La expresión de esa nueva edad es la epopeya que canta sus hazañas. Ella domina y se sobrepone a la historia y al drama. La historia se carga de elementos épicos. La tragedia, por sus proporciones gigantescas, por sus personajes heroicos, por sus argumentos extraídos de Homero, es también épica. La "Iliada" y la "Odisea" son la más acabada expresión de la antigüedad.

Pero Grecia se extingue en brazos de Roma, Virgilio copia a Homero, "la poesía época muere en su último parto".

Adviene entonces una nueva era para el mundo y la poesía. Con el Cristianismo, una religión espiritualista suplanta a la pagana y deposita en el cadáver de un mundo decrepito el germen de la civilización moderna. Esa religión, completa porque es verdadera, une la moral al culto. Con ella penetra en el alma humana un sentimiento desconocido por los anti-

guos: la melancolía: “que es más que la gravedad y menos que la tristeza”.

El Cristianismo le muestra al hombre que tiene dos existencias, una pasajera y la otra inmortal; que su vida misma, es doble como su destino; “que hay en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; en una palabra, que él es el punto de intersección, el anillo común de 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.”

La teogonía antigua no pensó en separar el alma del cuerpo, dió forma a las abstracciones, todo para ella fué palpable y carnal. El paganismo agrandaba al hombre disminuyendo a la divinidad. Contrariamente, la religión cristiana separa al alma del cuerpo, establece un abismo entre el hombre y Dios.

En esta época convulsionada, la sociedad antigua se renueva hasta en sus raíces; los acontecimientos que destruyen a la vieja Europa, se encargan al mismo tiempo de edificar otra nueva. Trastornado el orden de todas las cosas y sometido el hombre a crueles vicisitudes, repliégame sobre sí mismo para reflexionar en la vida. No se desespera, medita.

A esta sociedad distinta le corresponde una poesía nueva. Los antiguos sólo estudiaron parcialmente a la naturaleza, pues rechazaron del arte casi todo lo que no se ajustaba a un tipo abstracto e ideal de lo bello, tipo que a fuerza de ser sistemático tornóse convencional y mezquino. El Cristianismo condujo la poesía a la verdad.

La musa puramente épica de los antiguos no tuvo en cuenta que todo no es bello en la creación, ya que a su lado está lo feo; no reparó tampoco en que lo gracioso coexiste con lo deforme y lo grotesco con lo sublime, de igual suerte que la sombra con la luz y el mal con el bien.

Enriquecida con nuevos elementos de veracidad e ilus-

trada por un espíritu de curiosidad y de análisis, la nueva poesía dará un paso decisivo. Como la naturaleza, mezclará en sus creaciones lo grotesco a lo sublime, el cuarpal al alma. El artista no pretenderá sobreponerse a la razón absoluta e infinita del Creador. El hombre ha adivinado "que el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía".

Surge así un principio desconocido por la antigüedad. Constitúyese una forma nueva en el arte. El principio es lo grotesco; la forma, el drama. A los ojos de Víctor Hugo, ese es el rasgo fundamental, la diferencia característica que separa el arte moderno del arte antiguo, la forma actual de la forma muerta, la literatura clásica de la literatura romántica.

Hugo reconoce que entre los antiguos existió lo grotesco —Silenio, Tersites, Polifemo; sátiros, tritones, cíclopes, silfos, harpías, sirenas, furias, parcas—, pero sólo como un género tímido, oculto, ahogado por la epopeya. Algunos de sus tipos son apenas deformes, las parcas y las harpías resultan más horrorosas por sus atributos que por sus formas, las furias también son bellas, y su nombre griego de euménides, las designa como dulces, como bienhechoras.

En la época moderna, por el contrario, lo grotesco se desemboza y expande en una proliferación abierta y múltiple de seres de fantasía desconocidos por la grave antigüedad. Hay una irrupción, un desbordamiento que llena la tierra, el aire, el fuego, de todas esas creaciones de que está ahita la tradición medioeval. Tiene un papel privilegiado en el arte y en la vida. Crea lo deforme y lo horrible, junto con lo cómico y lo gracioso. "Introduce en la religión mil supersticiones originales y en la poesía mil imaginaciones pintorescas."

El contacto con lo deforme ha dado a lo bello moderno más pureza, más sublimidad, pues le ha proporcionado un punto de comparación que lo realza y avalora. En la nueva

poesía, mientras lo sublime representa el alma depurada por el Cristianismo y es cifra de todos los encantos, siempre a través de un tipo que puede ser Julieta, Ofelia o Desdémona, lo grotesco toma mil formas, representa todo lo feo e imperfecto, y es alternativamente Yago, Tartufo, Basilio, Polonio, Bartolo, Falstaff, Scapin, Fígaro... De ahí que junto a lo sublime, sea lo grotesco, como medio de contraste, “la más rica fuente que la naturaleza pudo abrir al arte”.

Víctor Hugo ensaya luego con brevedad, brillantez y colorido, un esbozo de la evolución de lo grotesco en la edad moderna. Explica cómo penetra en las leyes, en las costumbres, en el culto, y cómo imprime su carácter a la arquitectura ojival, hasta que culmina —precisamente cuando llega a nivelarse con lo sublime— con los “tres Homeros bufones” de esa literatura sin precedentes: Ariosto en Italia, Cervantes en España y Rabelais en Francia.

Recién entonces se llega a un momento de perfecto equilibrio. Ni lo feo ni lo bello pesan más en la delicada balanza del arte. “Los dos genios rivales unen su doble llama y de ella brota Shakespeare”. Cumbre poética de los tiempos modernos, acierta a fundir lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo gracioso, la tragedia y la comedia. De esta fecunda unión nace un género propio de la nueva edad: el drama.

“El drama es la poesía completa”. Resume y encierra a la epopeya y a la oda. Estas, en cambio, sólo la contienen en germen.

Milton y Dante también desembocan en la corriente general de este género nuevo. La arquitectura dramática sobresale en “El paraíso perdido”. El genio le hizo ver a Dante “que su poema multiforme era emanación del drama, no de la epopeya”, y de ahí que lo intitulara “La Divina Comedia”.

Desde que la religión cristiana le mostrara al hombre la duplicidad de su ser, la convivencia en él de algo perecedero y de algo inmortal, puede decirse que el drama había

nacido. Porque representa la lucha de dos principios opuestos que acompañan al hombre desde la cuna a la tumba, y porque su carácter esencial es la realidad.

Con la aparición del drama se completa el cuadro perfeccionado por Hugo, y que según su propia advertencia, no pretende fijar los dominios exclusivos de la poesía sino sus caracteres dominantes.

Repitémoslo. “La sociedad comienza por cantar lo que sueña, luego cuenta lo que hace y finalmente expresa lo que piensa”. La primera poesía es ingenua; la segunda es simple, y la última, verdadera.

Como la naturaleza, como las sociedades, como el hombre, la poesía pasa por tres edades: juventud, virilidad y vejez. Ninguna literatura puede exceder estas reglas. Los poetas líricos precederán siempre a los épicos y éstos a los dramáticos.

En lo atañero al contenido de cada una de estas formas, afirma que la lírica se nutre de lo ideal, la epopeya de lo grandioso y el drama de la realidad. “La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia, el drama pinta la vida”.

La que acabamos de desentrañar es la parte más orgánica del prefacio, la de más fuerza argumental y mayor originalidad también. De ella sacará Hugo las restantes conclusiones de su discutido documento. Formado el drama, “sólo tiene que dar un paso más para romper todas esas telas de araña con que las milicias de Liliput han creído encadenarlo durante el sueño”.

Prosiguiendo en este afán de “desenredar los laberintos escolásticos”, Hugo refuerza sus argumentos para sostener la licitud de la armonía de los contrarios y retoma los ataques contra las unidades cronotópicas, —“pobres ardidés con que desde hace dos siglos la mediocridad, la envidia y la rutina atan al genio”—.

Sus ideas en punto a este último tema no ofrecen ni novedad ni fuerza. Declara fuera de disputa a la ley de acción

o de conjunto, porque el espíritu humano no puede abarcar más de un hecho a la vez, y se aplica a destruir las otras dos. La verosimilitud —precisamente reside ahí el argumento de los clásicos en favor de las unidades—, es lo que las invalida. Nada más convencional que ese lugar de la tragedia, vestíbulo, peristilo o antecámara, donde deben sucederse todos los acontecimientos. De tal inconveniente resulta que los incidentes más íntimos y característicos transcurren entre bastidores. El teatro brinda entonces, en lugar de escenas, recitados y en lugar de cuadros, descripciones.

La unidad de tiempo tampoco es sólida, pues “la acción encerrada a la fuerza en las veinticuatro horas es tan ridícula como encerrada en el vestíbulo”. Cada acontecimiento ocurre en un lugar determinado y tiene su duración propia. Esas simples circunstancias deben tenerse en cuenta en la construcción del drama.

Hugo no expone más argumentos. Prefiere esgrimir antítesis, comparaciones y metáforas. No sería inútil que transcribiéramos un ejemplo de tan peregrina forma de razonamiento. “Nos reiríamos —dice— de un zapatero que quisiese poner los mismos zapatos a todos los pies. Cruzar la unidad de tiempo a la unidad de lugar como las barreras de una jaula, es hacer entrar allí pedantescamente, por Aristóteles, todos esos hechos, todos esos pueblos, todas esas figuras que la providencia desarrolla en grandes masas en la realidad; es mutilar hombres y cosas; es hacer gesticular la historia”. Esta exhuberancia verbal no da mayor fortaleza a sus razonamientos (llamémoslos así) contra las unidades, tan profundamente rebatidas por Schlegel y Manzoni, entre otros.

Por el contrario, la originalidad, el brío juvenil, el vigor dialéctico del prefacio, reaparecen cuando ataca a los preceptos o cuando sostiene la libertad en el arte.

Desde Seudéry hasta La Harpe, la única tarea de los críticos clásicos ha sido trabar con dogmas y reglas el genio de los poetas. Existen dos clases de modelos: los que han da-

do los dogmas y los que se han escrito siguiéndolos. A ninguno de ambos debe imitarse. No es digno que el poeta se convierta en satélite. Debe irradiar su propia luz por vacilante que ella sea. Es menester que olvide a los antiguos y a los modernos, para obedecer a sus tres mejores consejeras: la inspiración, la naturaleza y la verdad. El poeta pierde su grandeza, se reduce, cuando se esclaviza a reglas y maestros.

“Ha llegado el tiempo —proclama Víctor Hugo enfáticamente — en que la libertad, penetrando por todas partes, llegue a los ámbitos del pensamiento. Rompamos las teorías, las poéticas y los sistemas. Hagamos caer el antiguo enyesado que afea la fachada del arte. No hay reglas ni modelos; o mejor dicho, no hay otras reglas que las generales de la naturaleza, que están sobre el arte, y las leyes especiales que cada composición necesita, según las condiciones propias de cada asunto. Las leyes de la naturaleza son eternas, interiores y quedan siempre; las otras variables y exteriores, sólo sirven una vez. Las primeras son las vigas que sostienen la casa; las segundas, los andamios que sirven para edificarla y que se hacen de nuevo para cada edificio. . . Unas son el esqueleto; las otras, la vestidura del drama”.

Sostiene Hugo a continuación, que no se debe exagerar el criterio de veracidad en el teatro. Sería ridículo exigir, por ejemplo, que se hablase en el idioma nacional de cada uno de los personajes, o que se rechazase la forma poética, porque una y otra condición no se ajustan con exstrectez a la realidad.

Existe una verdad estética, que escapa a los dominios de la naturaleza. El arte, empero, no puede libertarse totalmente, conserva siempre una zona terrestre y positiva. En compensación, su objeto es muchas veces casi divino: “resucitar si se trata de la historia, y crear si se trata de la poesía”.

En cierto modo, el poeta enriquece a la realidad. Reproduce costumbres, caracteres, épocas; resucita acontecimientos. Y muchas veces, tócale completar, adivinar o modificar con su imaginación los fríos datos de las crónicas. Para lograr es-

tos mágicos efectos, es que el poeta dramático debe recurrir a lo característico, al color local. La obra debe estar saturada del clima en que se desarrolla. Una presencia de lugar y de época, debe llenar sutilmente los más escondidos rincones del drama.

Advierte Víctor Hugo con mucho tino que no debe consistir en algunas chafarrinadas sobre un conjunto convencional; “no debe estar en la superficie del drama, sino en el fondo, en el corazón, desde donde ha de difundirse por sí mismo, con natural igualdad, a todos los extremos de la obra, como la savia que sube desde las raíces hasta las últimas hojas del árbol”.

En lo atañadero a la forma de expresión del drama, Víctor Hugo es partidario del verso. La prosa reduce el diálogo a lo corriente y positivo y es de más fácil acceso a las medianías. La poesía, en cambio, protege a la creación, le da valor de permanencia. “La idea templada en el verso adquiere más incisión y más brillo; es hierro convertido en acero”. Admite que la convivencia del verso y la prosa, según el ejemplo de Shakespeare, tiene algunas ventajas, pero juzga que es un inconveniente insalvable para la homogeneidad del drama.

El verso que Hugo preconiza no es el alejandrino de la tragedia clásica, sino una forma nueva, emancipada de la retórica artificial y de los lugares comunes que la atosigaban. El uso de las palabras del lenguaje corriente, debe hacerse compatible en la expresión poética. Así, despojado de exigencias y coqueterías, recibirá todo en el drama, para transmitir al espectador textos de leyes, juramentos reales, expresiones populares, “comedia, tragedia, risa, lágrimas, prosa y poesía”. Este verso libre y franco, podrá desenvolverse sin ambages ni afectación, resumiendo lo sublime y lo grotesco, lo artificial y lo espontáneo. Fiel a la rima, será libre en las cesuras y tolerará el “enjambement” antes que las inversiones que oscurecen su sentido; tomará “como Proteo, mil formas sin cambiar de tipo o de carácter; lírico, épico o dramático según

los casos; bello como por casualidad, como a pesar suyo y sin saberlo; capaz, en suma, de recorrer toda la gama poética, desde lo más alto a lo más bajo, desde las ideas más elevadas a las más vulgares, desde las más grotescas a las más graves, desde las más exteriores a la más abstractas, sin salir nunca de los límites de una escena hablada”.

Llegado a este punto, Hugo parece reparar que ha caído en el dogmatismo, y entonces advierte que el rango de una obra de arte debe establecerse no por su forma sino por sus valores intrínsecos.

Lo que resta del prefacio, amén de comentarios particulares acerca del drama “Cromwell” y corroboraciones de los conceptos precedentes, son opiniones que no traen mayor novedad. Pueden citarse algunas de esas ideas. Las lenguas están sometidas a una continua mutabilidad, de ahí que salvo la corrección íntima, profunda y razonada, el artista tiene derecho a renovar y enriquecer las formas expresivas. La duración escasa de los espectáculos teatrales no permiten al artista desenvolver libremente su poder de creación. La crítica literaria debe efectuarse con adecuación a las normas particulares de cada autor y no a principios generales, teniendo como mira las bondades y no los defectos.

Quedan sintetizadas las teorías generales y las ideas del prefacio puesto por Víctor Hugo a su drama “Cromwell”, a cuyo origen y explicación nos aplicaremos en las páginas venideras.

4. *Influencias*

Para su mejor valoración, es menester estudiar los influjos a los cuales Víctor Hugo no pudo estar ajeno en la elaboración de su prefacio.

Ha sido idea común señalar a España como la verdadera patria dramática del poeta. “Cuando habla de las cosas de España está como un rey en su reino o un gran señor en su

feudo”, dice Paul de Saint-Victor. “V́ctor Hugo era un nuevo Corneille no menos arrogante y castellano que el antiguo”, afirma Gautier en su “Historia del romanticismo”. Hugo tambín se complicó en la formaci3n de esta leyenda. Injertó en sus obras epígrafes, palabras, proverbios y citas en espańol. Muchos de sus personajes teatrales pertenecen a la historia de ese pueblo. La consigna para la batalla de “Hernani” fué la palabra “Fierro”. En el prefacio de ese drama, declaraba que no se atrevería a creer que todo el público “hubiese comprendido de primera intenci3n esa obra, cuya verdadera clave era el Romancero General”, romancero que en el prólogo a “Cromwell” llamó “verdadera Iliada de la caballería”.

Morel Fatio ⁽⁹⁾, Martinenche y Menéndez y Pelayo ⁽¹⁰⁾, han reducido, con una crítica erudita, la excesiva hipérbole que pudiera existir en el juicio de lo que V́ctor Hugo entendía de Espańa. De ello resulta que el poeta no conocía bien ni el arte, ni la historia, ni la lengua espańolas. Su permanencia de un ańo en Espańa, en un colegio afrancesado y a la edad de nueve ańos, sólo pudo darle una idea fantástica, arbitraria y pintoresca de ese país. Su hermano Abel ⁽¹¹⁾, que era mayor en edad y que vivi3 en la corte del rey Jos3 que era paje, era quien le suministraba los epígrafes y los nombres propios que le hacían falta. Por lo demás, parece demostrado que es sobre traducciones de Abel en prosa, como imit3 V́ctor Hugo libremente los dos romances “A cazar va don Rodrigo” y “Las huestes de don Rodrigo”. Como razones corroborativas de las anteriores, pueden citarse los desatinos acumulados en su poesía “Granada” y en los diálogos de imitaci3n castellana en “El hombre que ríe”, “Bug-Jargal” y

⁽⁹⁾ *Étude sur l'Espagne*, París, 1888.

⁽¹⁰⁾ *Historia de las ideas estéticas en Espańa*, Madrid, 1891, tomo V.

⁽¹¹⁾ ABEL publicó en 1822 una colecci3n de romances intitulada *Romances hist3ricos*. Escribi3 tambi3n algunos ensayos sobre el teatro espańol, y anunci3 en el *Conservador Literario*, la publicaci3n de una obra en treinta volúmenes, que iba a llamarse “*Genio del teatro espańol*”. Antes que ABEL HUGO lo hiciera, ya en 1814, GREUZÉ DE LESSER haba traducido al franc3s algunos romances.

muchos poemas de “La leyenda de los siglos”, así como las falsas características de los personajes españoles de sus dramas, “figuras de teatro de muñecos, que tanto tienen de españoles como de turcos”.

El recuerdo de algunas incidencias de su viaje y de su estancia en España fué, sin duda, lo que más influyó en la fuerte imaginación captativa de Hugo. En sus memorias se da gran importancia a este acontecimiento y todo aconseja pensar que la tuvo. En la imaginación del niño quedaron resonancias externas y pintorescas: la traza de los edificios, las voces que escuchaba y le impresionaban aún sin entenderlas, títulos nobiliarios que se le grababan por repetidos... Todo eso daría a su imaginación el color y las variaciones para formar un mundo de fantasía. Corrido el tiempo, un nombre geográfico —Hernani— trocaríase en el título de un drama; la renovada contemplación de un galería de retratos de familia en el palacio Massero, su residencia madrileña, sería el germen de la escena de los cuadros en ese mismo drama (acto tercero, escena sexta).

Una de las ideas fundamentales del prefacio que estudiamos, tiene también su embrión en un hecho aparentemente sin importancia. En la catedral de Burgos, atrae su atención la grotesca figura del papamoscas, en medio de la grandeza del templo; y de la utilización de ese contraste sacará su teoría de la convivencia de los contrarios. (12)

La influencia del teatro español que ya desde el siglo XVI se había adelantado a las modernas concepciones del drama, no aparece. Es el papamoscas de una iglesia y no el teatro de Calderón o de Lope el que le sugiere la posibilidad de unir lo grotesco a lo sublime sin desmedro del arte. Aunque puede pensarse que su hermano Abel le informara sobre las características de ese teatro, lo más seguro es que tuviera noticias a través del capítulo consagrado por Schlégel, en su

(12) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, París, 1863; páginas 100 y 101 del tomo I.

“Curso dramático”, al estudio de Calderón, Lope de Vega y Cervantes, y a través de los análisis de Sismondo Sismondi, quien en 1813 editó un libro intitulado “Sobre la literatura del mediodía de Europa”, ampliación de un curso dictado dos años antes en Génova (13).

Al melodrama, especie teatral de subalterna condición artística, hay que reconocerle un decidida influencia en la preparación del prólogo a “Cromwell”. Es archisabido que la primera impresión teatral que Hugo recibiera se la brindó el melodrama (14). Durante el viaje que emprendiera en 1811 hacia Madrid, con su madre y hermanos, para reunirse con el general Hugo, la familia se vió obligada a detenerse durante un mes en Bayona, mientras aguardaban la escolta que debía conducirlos. La señora Hugo abonóse entonces al teatro de la localidad, y durante varias veladas hubieron de ver la única obra que allí se representaba. Era “Las ruinas de Babilonia”, modelo de melodramas, perpetrado por Pixérécourt, el maestro del género. Esta relación inicial sería decisiva en la futura labor dramática de Hugo. Para perjuicio de su arte, utilizaría con exceso los recursos externos del melodrama, y otras veces encuadraríase meticulosamente dentro de sus recetas. Esta especie teatral, que violentaba las unidades y mezclaba lo patético a lo gracioso, también contribuyó a formar las ideas que Hugo expondría más tarde.

Siempre que se hable de los influjos ejercidos sobre la elaboración del prefacio, debe mencionarse una circunstancia significativa. Dos meses antes que este documento viera la luz, en septiembre de 1827, aplausos entusiastas saludaban en el “Odeón” a una compañía de cómicos ingleses que representaban el repertorio de Shakespeare. Delacroix y Berlioz escribieron en esa ocasión sendas cartas a Víctor Hugo en las que

(13) SISMONDI, que acompañara a Mme. de Staël en sus viajes por Italia y Alemania, se sirve de las modificaciones introducidas en el teatro italiano y de los méritos de la dramaturgia del siglo de oro español, para criticar al sistema clásico francés.

(14) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Tomo I, pág. 82.

prodigaban elogios al genio sajón... y a Miss Smithson, la primera actriz de la compañía. El "testigo" también se refiere a ese acontecimiento ⁽¹⁵⁾. Nos parece indudable que las representaciones de Shakespeare actuaron como un excitante, avivando la admiración que le profesaba la juventud romántica. En su obra, concebida fuera de las reglas clásicas y con elementos épicos y líricos; que violaba las unidades, empleaba asuntos históricos y daba intervención al elemento patético, encontraría Hugo una confirmación ejemplar para sus argumentaciones. Y aún más: lo erigiría en fundador de un género nuevo, el drama.

Sin embargo, también el conocimiento de Shakespeare parece ser en Hugo más a divinatorio que profundo. Al menos, así se deduce del libro ditirámico y ampuloso que le consagrara ⁽¹⁶⁾. Sólo hay allí cierta información elemental sobre el autor de "Hamlet". Pero la mayor parte de las 450 páginas del volumen, está dedicada a tratar cuestiones generales relativas al arte y al artista. Dice Stapfer que el título más justo del libro sería "A propósito de Shakespeare", y el mismo Hugo parece reconocerlo así, cuando en la iniciación nos advierte "que todas las cuestiones atinentes al arte estuvieron presentes en su espíritu".

Si Víctor Hugo —contrariamente a lo que se afirma con insistencia— no pudo tener un concepto cabal de Shakespeare, ya que no sabía el inglés y sólo llegó a leerlo en la traducción de su propio hijo, otro autor en cambio, Walter Scott, ejercía un influjo sobre el prefacio que no ha sido señalado con la necesaria detención.

El maestro de la novela histórica, a quien imitó desde su primera obra teatral representada, "Amy Robsart", adaptación de "El castillo de Kenilworth", a quien utilizó con fesadamente en sus novelas, y a quien elogió en repetidas oca-

⁽¹⁵⁾ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, tomo I, pág. 106-107.

⁽¹⁶⁾ *William Shakespeare*, París, 1882.

siones desde el "Conservador Literario" (17), influyó poderosamente en su teatro y en sus concepciones sobre el mismo, sobre todo en lo que se relaciona con el color local. En Walter Scott aprendió Hugo el valor sugestivo del ambiente, la arquitectura, los trajes, los muebles, los detalles, aunque nunca acertó a poner en sus obras la minuciosa consagración del escocés. También de Walter Scott extrajo Hugo sus acertadas ideas sobre el valor del ambiente de época en las obras teatrales.

La gravitación que pudieron tener algunos autores alemanes sobre el prefacio, no fué directa, pues Víctor Hugo no sabía alemán.

Sin haber leído a Hegel, coincidió con éste al afirmar que el drama contiene elementos épicos y líricos, y que es el producto más reciente en la evolución del arte.

El teatro de Schiller influyó también en las concepciones del prefacio. "Wallenstein" era conocido desde 1819, año en que apareció la traducción de Benjamín Constant. En 1821 fueron vertidas sus obras al francés por Barante. Con ese motivo, "El Mercurio del siglo diecinueve" y "El Constitucional" criticaron elogiosamente sus obras, y Villemain las señaló como creaciones maestras del ingenio humano. Hugo no fué ajeno al conocimiento del teatro del alemán. Desde el "Conservador Literario" le consagró comentarios que evidencian comprensión y hasta simpatía (18).

Aunque no puede excluirse la parte que le corresponde a Schiller en las teorías de Hugo, está fuera de disputa que desde Alemania llegó una influencia más poderosa. Me refiero al "Curso de literatura dramática", que traducido en 1814 por Mme. Necker de Saussurre, fué señalado por Mme. de Staël, tía de la traductora, en 1813, y por Nodier en 1820.

Schlégel critica el principio de autoridad, muestra los inconvenientes de las unidades de tiempo y lugar, reprocha la

(17) Véase, v. gr., tomo I, pág. 26, comentario sobre *Quintin Durward*.

(18) Tomo I, pág. 355; tomo II, pág. 167.

majestad de la tragedia clásica, su abuso de las perífrasis y la elocuencia fría de sus héroes. Acusa al teatro francés de una ciega subordinación a las reglas, y se inclina a admitir la mezcla de la familiaridad y la nobleza en el lenguaje, y justifica la unión de lo cómico y lo trágico en una misma pieza. Todas estas ideas y muchas otras de Schlégel, se reencontrarán más tarde en el prefacio de "Cromwell".

Pero tengo ya dicho que la influencia alemana llegó a Víctor Hugo por vía indirecta. Sobre todo Mme. de Staël, puso ante sus ojos innúmeras posibilidades. De "La Alemania", dijo Goethe con razón, que fué el primer libro de una larga brecha abierta en la muralla que separaba las dos literaturas. Apareció en 1813, y no estaba compuesto sólo por lecturas, sino con recuerdos e impresiones inmediatas también. Su autora había seguido en 1808 los cursos de Schlégel en Viena, y mantenido con él largas conversaciones, llegando a interiorizarse hasta de sus ideas más íntimas. De ahí que las exponga en una forma personal, explicándolas y rebatiéndolas, de lo que resultan también no pocas confusiones. Su mérito era traer sugerencias nuevas y mostrar las ventajas alcanzadas por un teatro distinto al francés, buscando, según sus propias confesiones, no su trasplante, sino la suscitación de ideas nuevas que vivificaran la esterilidad que amenazaba a su literatura.

Según Paul Albert, Hugo tomó de Mme. de Staël, sin citarlo, su paralelo entre la antigüedad pagana y el cristianismo. Y aunque esta afirmación sea prolijamente inexacta, la comunidad entre algunas ideas de "La Alemania" y el prefacio es evidente.

Entre los influjos extranjeros en la elaboración del prefacio debe mencionarse la famosa carta de Manzoni sobre las unidades dramáticas, que según Marsau (19), es uno de los documentos más preciosos para la historia del romanticismo

(19) *La bataille romantique*, t. I, pág. 121.

francés. “El conde de Carmagnola”, obra que revolucionaba la tradición dramática italiana, fué muy discutida por la crítica. Goethe la aplaudió y Fauriel la tradujo al francés, pero fué impugnada por el profesor Chauvet en el Liceo Francés. A esa crítica respondió Manzoni con una carta escrita en francés, y dirigida desde París, donde a la sazón residía (1820). Este documento apareció como post-facio de “El conde de Carmagnola” y “Adelchi”, en la traducción de Fauriel de 1823. Llevaba como título “Cartas del señor Ch... sobre la unidad de lugar y de tiempo en la tragedia” y estaba acompañada por el “Diálogo sobre la unidad de tiempo y la de lugar” de Hermes Visconti.

Demuestra Manzoni cómo es posible cumplir la ley de verosimilitud sin seguir las unidades de cuadrante y de salón, para llamarlas con la expresión de Mme. de Staël. Estas últimas son para él una consecuencia de la unidad de acción, y por ello, aunque no deben desaparecer, es imposible ponerles límites. Otra cosa sería violar la verdad histórica y psicológica. El criterio de verdad que se aplica a los caracteres dramáticos debe extenderse a las unidades cronotópicas.

En este punto hay una coincidencia absoluta entre la epístola de Manzoni y el prefacio de Hugo. El italiano, en cambio, se muestra contrario a mezclar lo cómico y lo trágico, pues, según su opinión, la convivencia de dos efectos contrarios destruye la unidad de impresión, necesario para producir emoción o simpatía. No obstante esta divergencia, Hugo debió hallar no pocas sugerencias en ese aliado suyo en contra del clasicismo.

Cuatro años antes de “Cromwell”, en 1823, Stendhal publicaba dos folletos intitutados “Racine y Shakespeare”. Como lo señala Dubech ⁽²⁰⁾, no existe la coincidencia que autorizados críticos —Le Roy, *vr. gr.*— han establecido entre este documento y el prefacio de Víctor Hugo. El estilo de Stendhal, por de pronto, es el reverso del de Hugo; teoriza con hu-

⁽²⁰⁾ *Histoire générale illustrée du théâtre*, tomo V, pág. 10 y 11.

mor, con gracia, sin empaque ni declamación. Tiene también una opinión diferente sobre el movimiento romántico: para él, todas las obras fueron románticas en su tiempo, y luego se hicieron clásicas al envejecerse. Reclama el autor de "Rojo y Negro" un teatro psicológico y en prosa, que debería extraer sus efectos "de la pintura exacta de los movimientos del alma"; mientras Hugo pone la verdad moral antes que la psicológica. También en contra de los principios y el teatro del autor de "Hernani", Stendhal rechaza los efectos violentos en la escena; "nada de combates, nada de ejecuciones, estas cosas son épicas y no dramáticas", escribe. No admite tampoco la confusión de los géneros; "el interés pasional con que se siguen las emociones de un personaje constituye la tragedia; la simple curiosidad que nos atrae la atención hacia cien detalles diversos es la comedia... La mezcla de estos dos intereses me parece muy difícil". En esto, como cuando recomienda tino antes de abatir la unidad de tiempo, útil a la unidad de caracteres y por consecuencia a la de acción y de interés, está en oposición a Hugo.

Si la deuda con Stendhal es mínima, ya que sólo tienen puntos de vista paralelos en lo que se refiere a la unidad de lugar y a la teoría del color local; otro autor, Chateaubriand, influiría poderosamente en sus ideas, sobre todo a través de "El genio del Cristianismo". El "testigo" recuerda la pasión que puso el poeta en la lectura de este libro y la veneración que prodigó a su autor. Muchas de las concepciones de Víctor Hugo sobre religión, historia, moral y política, fueron sugeridas por Chateaubriand. Cuando en el prefacio se indica el sentimiento religioso como germen de la poesía lírica, y cuando se afirma que el Cristianismo dió a la literatura un género nuevo, el drama, es sensible la influencia del autor de "Atala". Nada importa que mientras Chateaubriand considera a la epopeya género culminativo del arte, Hugo presente al drama como el mayor triunfo del pensamiento humano. Ese detalle no tiene significación alguna junto a las derivaciones fundamentales que dejara en el prólogo de Cromwell.

Impresiones infantiles de un viaje a España, su inicial conocimiento del melodrama, las representaciones de Shakespeare, las novelas históricas de Walter Scott, el teatro de Schiller, las concepciones acerca del drama difundidas por Schlegel, Sismondi, Manzoni y Mme. de Staël; los folletos de Stendhal, y las ideas de Chateaubriand sobre la religión cristiana: he ahí, en síntesis, algunos de los posibles influjos ejercidos sobre Víctor Hugo en la elaboración del prefacio.

5. *Examen de errores*

Si los críticos han discutido las teorías generales enunciadas por Víctor Hugo en el prefacio de "Cromwell", también han señalado, a veces con excesiva prolijidad, los posibles errores del documento.

Entremos en derechura a mencionarlos. Por de pronto, el zarandeado prólogo no concede a lo grotesco la importancia que realmente tuvo desde la más remota antigüedad. Es sabido que hasta su nombre fué inventado para designar un legado de ella, las pinturas exhumadas en las termas de Tito. "En la noción misma de lo grotesco, la antigüedad está presente. Ella hubiese hecho un palmo de narices al hombre grave que afirmara su ignorancia de la risa burlesca", escribe Marsan con socarrona malignidad. Edmond Valton, en un libro de abundosa documentación (21), ilustra la subsistencia de lo grotesco y lo monstruoso en las artes plásticas a través de las épocas. Con sólo observar las profusas ilustraciones de ese libro, nos hacemos a la idea de que, ya sea por imperfección técnica o por el influjo de la religión y la mitología, predomina la expresión de lo grotesco. Y aunque no pueda establecerse un paralelismo riguroso entre las artes plásticas y literarias, es lícito afirmar que en estas últimas, la antigüedad consumió abundantemente el mencionado recurso. No ol-

(21) *Les monstres dans l'art*, París, 1905.

videmos que Grecia tuvo un representante como Aristófanes, que acudió a todas las vetas que lo protesco puede brindar como recurso literario.

Pero en este punto el pecado de Hugo no es absoluto, ya que acertó a admitir su existencia, aunque con caracteres bien distintos a los que en realidad tuvo. Errores más graves comete al ejemplificar la serie lirismo, epopeya, drama. Cuando dice: "Este poema, esta oda de los tiempos primitivos, es el Génesis", confunde el Génesis con los Salmos, puesto que el primero es libro histórico y dogmático, y no poético. Luego, para demostrar que la antigüedad fué épica, escamotea a Píndaro con la varita mágica de unas palabras: "es más sacerdotal que patriarcal, más épico que lírico", escribe; y aunque Croisset en "La poesía de Píndaro" confirme la primera parte de este juicio, nada le permitía a Hugo hacer prevalecer el carácter épico sobre el lírico en el poeta de las Olímpicas.

En el mismo propósito de aseverar el carácter épico de la antigüedad, tropieza con la historia. "La historia —afirma entonces— continúa siendo epopeya; Herodoto es un Homero". Como siempre que se afirman grandes errores, tiene aquí Víctor Hugo una parte de razón. Cierto es, en efecto, que la historia nació derivada de la epopeya, a través de los logógrafos, pero del mito se pasó a la actividad positiva y crítica de un Tucídides, por ejemplo.

Basten las transgresiones señaladas, para demostrar que Hugo no se conduce con severidad deductiva ni rigor crítico. Busca pruebas para defender una causa... Como buen abogado, desecha o disfraza lo que no corrobora sus asertos. Lo cual no es óbice para que sus errores acompañen muchas veces a profundas verdades generales.

6. *El estilo*

Quienes han examinado en la Biblioteca Nacional francesa los manuscritos originales del prefacio, nos informan que

está escrito en una letra clara y legible, como si hubiese sido elaborado al correr de la pluma y de una sola tirada. Casi exento de correcciones, las pocas que aparecen son de mero carácter formal.

Infiérese de ello que el prefacio no tuvo una elaboración erudita o libresca; pensamiento que se corrobora con las palabras del mismo Hugo, cuando confiesa que ha “preferido los razonamientos a las autoridades”. El ejercicio periodístico y polémico de su autor está visible en el documento. No se ve allí el rastro de notas eruditas, de trabajo paciente. Sentencioso y dogmático, inflado de antítesis y paradojas, brota como espontánea expresión de ideas bien arraigadas en el poeta. Pese a estas circunstancias, ninguno de los críticos señala deficiencias al estilo del prefacio, excluido Brunetière, quien lamenta que la confusión de tantas bellas metáforas redunde en perjuicio de su eficacia dialéctica (22).

La armonía de los párrafos, el vigor expresivo, la magia pomposa de las imágenes deslumbran en el documento; bien dijo Gautier que “irradiaba”...

Los caracteres que tiene el estilo de Hugo en otras obras en prosa, están visibles en el prefacio. Movimiento, color, sonoridad, lujo metafórico, acento poético. Además, una cierta precipitación discursiva, de un fuerte tono afirmativo que huye de la necesaria detención exigida por el razonamiento.

La riqueza estilística sírvele para dar tono individual a las ideas ajenas y robustecer las propias. El éxito polémico y político del documento, también dependía en gran parte de sus externas galas. Es bueno no olvidar que era el manifiesto de un poeta y de un futuro jefe de escuela. La forma correspondía ceñidamente a esas circunstancias. “El estilo es el hombre”.

(22) *Epoques du théâtre français*, pág. 354.

7. Conclusiones

El prefacio de "Cromwell" es la formulación teórica más permanente del teatro romántico francés.

Muchos han sido los impugnadores de este documento: Marsan le niega toda excelencia, Brunetière ⁽²³⁾ sostiene que sus ideas son viejas y que pasaron inadvertidas, Faguet lo llama obra maestra de ridiculez y de absurdo. Otros críticos — Renouvier, Souriau, H. Houssaye, entre ellos— han juzgado más positivamente sus teorías y sus concepciones. Discutido con pasión en su época, la posteridad, como se ve, tampoco se ha puesto de acuerdo sobre sus méritos reales.

Pródigo en inexactitudes, lo es también en aciertos de fundamento. Al lado de amplificaciones excesivas, de razonamientos falsos y de múltiples errores particulares, Hugo ha puesto el acento de su genio en algunos puntos de vista tan originales como profundos.

Los ecos del prefacio se prolongan hasta nuestros días. Ernest Bovet, profesor de literatura en la Universidad de Zurich, en su libro "Lirismo, epopeya, drama", desarrolla la ley de evolución de los géneros literarios esbozada por Hugo, para lo cual ensaya una verificación minuciosa e inteligente por el examen de las literaturas francesa e italiana.

Benedetto Croce, en su "Estética", también corrobora algunas de sus ideas. Como el poeta de "La leyenda de los siglos", niega la rígida permanencia de los géneros literarios, combate las clasificaciones retóricas, y cree que la poesía lírica precede a los otros modos de expresión.

Indiquemos por último una coincidencia con Paul Valéry, ya que ambos señalan el mismo punto de partida para la poesía y la religión.

⁽²³⁾ La opinión de Brunetière es particularmente negativa. Señala la influencia de Mme. de Staël y su juicio se concreta en estas palabras: "Lo que hay de propio de Hugo en este prefacio es falso y lo que contiene de verdadero todo el mundo lo había dicho antes que él". *L' evolution des genres*, tomo I, pág. 191.

Pensando en intuiciones del valor de las precedentes, pueden disculparse muchos defectos del prefacio, y más aún, en mérito a que se trata de una pluma bisoña, que trazaba una teoría sin experiencias anteriores que la apoyaran.

He señalado en otro capítulo las posibles influencias ejercidas sobre Hugo. De ese análisis se deduce que hubo un evidente aprovechamiento de ideas, que como afirma Souriau, estaban en el aire. A esas concepciones flotantes en la literatura escénica europea, ayuntó otras de su propia cosecha, transformando y enriqueciendo, el conjunto, para darle virtudes de síntesis, de comprensión y de fuerza no alcanzadas hasta entonces.

Sus argumentaciones en contra de las unidades dramáticas de lugar y tiempo carecen de novedad y son más superficiales que las de Manzoni, ya que se refieren a simples dificultades técnicas y no a la esencia del género teatral.

Su teoría de lo grotesco, en cambio, es original y constituye la fuerza del prefacio. Obedece esta concepción a una tendencia característica en él, ya señalada por Hennequin (24), de usar y abusar de las antítesis como recurso literario. Aunque no se ajusta exactamente a la realidad de los procesos históricos, renovó la discusión sobre las categorías estéticas, corroborando algunos juicios de Hegel sobre los objetos artísticos y anticipándose a ciertos puntos de vista de Rosenkrantz en su "Estética de lo feo". Es evidente que la antigüedad concedió a lo grotesco más importancia de la que Hugo le atribuye, pues hasta tuvo géneros consagrados exclusivamente a su participación, como el "drama satírico", las "atelanas", y los "mimos"; pero también lo es que pone luz a una cuestión fundamental: en el arte antiguo impera la categoría de belleza, mientras que en el arte moderno aparece una categoría nueva, presentida por él al pedir que no se excluyera lo grotesco, y que ha sido llamada "lo característico".

Sus teorías acerca del verso dramático, aunque violadas

(24) *Études de critique scientifique*, Perrin, 1890.

más tarde por su propio sostenedor en tres ocasiones distintas —“Angelo, tirano de Padua”, “Lucrecia Borgia” y “María Tudor”—, y no seguidas por ninguno de los principales dramaturgos románticos, tuvieron un efecto depurador, haciendo más difícil el acceso de la mediocridad al teatro. Transcurridos unos años, Sully-Proudhomme (“Reflexiones sobre el arte de los versos”) y John Morley (“Ensayos críticos”), quizás sin conciencia de que repetían añejas ideas, iban a coincidir con las opiniones del autor de “Hernani”. Le Roy⁽²⁵⁾, que niega el valor de otros conceptos del prefacio, juzga prudentes las críticas de Hugo al ritmo fatigado de los neoclásicos. La influencia de ellas fué inmediata, pues desde 1828 no puede citarse una sola obra en verso de relativa importancia que no siga las huellas de Hugo⁽²⁶⁾.

Apretemos aún más la síntesis de nuestras conclusiones. El prefacio de “Cromwell” llega en momento oportuno, como resumen de esfuerzos anteriores en el sentido de una renovación general del arte y particular del drama. Víctor Hugo recoge y une las ideas que están en el espíritu de todos, agrega algunas otras originales, y da al conjunto el acento de su personalidad.

En el curso del prefacio surgen generalizaciones excesivas y errores de bulto; pero ninguno de esos defectos prevalece. La poderosa fuerza renovadora, el empuje revolucionario, la frescura y novedad del conjunto, son “prodigiosas equivocaciones”, como las llama Abel Grenier⁽²⁷⁾.

Hay en el documento crítica destructiva y crítica constructiva, pero sin duda vale tanto por lo que afirma como por lo que niega.

Interesante para el estudio del teatro y las ideas de Hugo, es de todo punto indispensable para el juicio del movimiento romántico. La publicación del prefacio marca un hi-

⁽²⁵⁾ *L'aube du théâtre romantique*, pág. 29.

⁽²⁶⁾ SOURIAU, *La préface de "Cromwell"*, pág. 158-160.

⁽²⁷⁾ *Historia de la literatura francesa*, París, versión castellana Manuel Machado, sin fecha.

to fundamental en la historia literaria de Francia. Gravitó profundamente en la época de su aparición y fué la discutida poética de la escuela que consagraría a su autor como jefe. Nacido como obra de actualidad y de polémica excedió esos propósitos circunstanciales. Resumen de dispersas concepciones, fué fermento de inquietudes, agitado tema de polémicas. Hoy mismo se resucitan y discuten muchas de sus teorías. Y no fuera aventurado afirmar con Petit de Juleville, que en ese nuevo Decálogo del romanticismo hay material para renovar teorías y agitar durante cien años el espíritu de todas las críticas literarias.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

8. Bibliografía

- F. BALDENSPERGER, *Études d'histoire littéraire*, 2 vol., Hachette, 1907 y 1910.
- BARTHOLOMEU LOUIS, *Les batailles littéraires*, Journal de l'Université des Annales, 15 de enero de 1921.
- GASTON BATY et RENÉ CHAVANCE, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, 1932.
- EDMOND BIRÉ, *V. Hugo avant 1830*, Paris, 1883.
- J. L. BORGERHOFF, *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, 1812.
- ERNEST BOVET, *Lyrisme, épopée, drame*, Paris, 1911.
- BREITINGER, *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, Genève, 1879.
- BRUNETIÈRE FERDINAND, *L'évolution des genres*, tomo I, Paris, 1892.
- DUBECH, *Histoire générale illustrée du théâtre*, tomo V.
- ERNEST DUPUY, *Victor Hugo. L'homme et le poète*, Paris, 1887.
- RAIMUNDO ESCHOLIER, *La vida gloriosa de Victor Hugo*, trad. Corpus Barga, Paris, 1930.
- ÉMILE FAGUET, *Dix-neuvième siècle*, Paris, Boivin, sin fecha.
- J. M. GUYAU, *El arte desde el punto de vista sociológico*, Madrid, 1931, traducción Ricardo Rubio.
- HEGEL, *Estética*, traducción H. Giner de los Ríos, Madrid, 1908, dos tomos.
- *La poétique*, Ladrance, 1855.

- GUILLAUME HUSZAR, *Influence de l'Espagne sur le théâtre français du XVIIIe et du XIXe siècles*, Paris, 1912.
- HENNEQUIN, *Études de critique scientifique*, Perrin, 1890.
- ABEL GRENIER, *Historia de la literatura francesa*, Paris, traducción Manuel Machado.
- H. HOUSSAYE, *Les hommes et les idées*, G. Levy, 1896.
- PETTIT DE JULEVILLE, *Le théâtre en France*, A. Colin, 1889.
- J. J. JUSSERAND, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Colin, 1898.
- ANDRÉ LE BRETON, *Le théâtre romantique*, Paris, Boivin.
Le conservateur littéraire, edición J. Marsan, tres tomos.
- ALBERT LE ROY, *L'aube du théâtre romantique*, Paris, 1904.
- GEORGE LOTE, *En préface d'«Hernani», cent ans après*, Paris, 1930.
- L. MAIGRON, *Le drame historique a l'époque romantique*, Hachette, 1898.
- MANZONI, *Tragedias, poesias y obras variadas*, trad. F. Baráibar y Zumárraga, Madrid, 1891.
- JULES MARSAN, *La bataille romantique*, Hachette, sin fecha.
- MARTINENCHE, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, 1922.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1891, tomo V.
- MÉZIÈRES, *Contemporains et successeurs de Shakespeare*, Hachette, 1881.
- PIERRE MOREAU, *Le romantisme*, Paris, 1932.
- MOREL-FATIO, *Études sur l'Espagne*, Paris, 1888.
- — *L'hispanisme dans Victor Hugo*. (En homenaje a Menéndez Pidal, tomo I, pág. 161).
- NEBOUT, *Le drame romantique*, Paris, 1922.
- RENOUVIER, *Victor Hugo. Le poète*, A. Colin, 1893.
- L. REYNAUD, *L'influence allemande en France au XVIIIe. et au XIXe siècle*, Hachette, 1922.
- — *Le romantisme, ses origines anglo-germaniques*, 1926.
- SCHILLER, *Estética*, trad. francesa de Ad. Regnier, Paris, 1862.
- H. SÉE, *Le Cromwell de Victor Hugo et le Cromwell de l'histoire*, Mercure de France, 15 de noviembre de 1927.
- MAURICE SOURIAU, *La préface de «Cromwell»*, Hachette, 8ª ed. sin fecha.
- MME. DE STAËL, *De l'Allemagne*, Didot, 1878.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, G. Levy, 1882.
- THIBAUDET, *Historia de la literatura francesa desde 1879 a nuestros días*, Buenos Aires, 1939.
- EDMUND VALTON, *Les monstres dans l'art*, Paris, 1905.
- PAUL VAN TIEGHEM, *Le mouvement romantique*, segunda edición, 1923.
- — — *La littérature comparée*, Colin, 1931.
- Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, 1863.
- V. WAILLE, *Le romantisme de Manzoni*, Paris, 1890.

