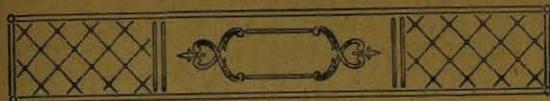


dose á manera de dique ante la corriente de las nuevas direcciones. No cabía entonar el funeral del romanticismo mientras aparecían las *Contemplaciones* y los *Castigos* y estaba en su apogeo el genio lírico de Víctor Hugo.



VI

El drama romántico.—Victor Hugo.—Alejandro Dumas (padre).

HEMOS considerado á Víctor Hugo poeta lírico y político de acción *escrita*: ahora le toca la vez al dramaturgo. Veremos cómo el drama romántico da sus primeros pasos, y logra una victoria—muy disputada y pasajera.

Para comprender por qué el romanticismo militante asaltó con tanto empuje la escena, es indispensable recordar sucintamente la tradición del arte dramático francés. De cuantos géneros elevaron en el siglo de oro de Luis XIV las letras al ápice de la perfección, quizás fué el teatro el que voló más alto y llegó á realizar completamente un ideal artístico.

Los españoles acostumbramos decir que el teatro es nuestro verdadero título de gloria; con mayor razón podrían afirmarlo los fran-

ceses, pues ni Lope, ni Calderón, ni Tirso, con ser tan altos, llegan adonde llega el nombre único de Cervantes; mientras en Francia, en el siglo XVII, ninguno brilla como los de Corneille, Molière y Racine. Sepamos anteponer la justicia á un mal entendido patriotismo, y reconozcamos que el teatro francés, en su buena época y á su modo, no le cede la palma al nuestro. Son entre sí tan diferentes como el día y la noche, y el que se deleita con *El castigo sin venganza* y *La vida es sueño*, puede estar á pique de bostezar con *Polixeno* y *Atalia*. Observemos la curiosa contraposición del teatro francés y el español; no hay cosa que mejor haga resaltar la verdadera complexión literaria de ambos pueblos. En el siglo XVII nosotros poseemos, lozano y floreciente y hasta exuberante, un teatro romántico en toda regla, al paso que los franceses elaboran un teatro clásico perfectísimo, hecho á torno, según las reglas aristotélicas y las doctrinas horacianas, interpretadas y comentadas por Boileau. Nosotros atropellamos las unidades; ellos las acatan y las ponen sobre su cabeza. Nosotros buscamos el efecto, la sorpresa; ellos el análisis moral y la lógica. Nosotros damos rienda suelta á la imaginación; ellos cultivan la razón y la sensibilidad decorosa y fina. Nosotros empleamos un lenguaje conceptuoso y enfático, y salpicamos su oropel de chispas de diamante; ellos castigan la frase, la funden en un troquel de elegancia y nobleza, la hacen sobria y contenida, y tanto la sangran, tanto la casti-

gan, que al fin se empobrece y contrae anemia profunda. Una influencia española, un aura de *tras los montes* hizo de Pedro Corneille precursor del romanticismo dramático: el público se extasió con el *Cid*, pero la crítica se mostró implacable: para que Francia tolerase el teatro romántico—ya veremos que nunca llegó á aceptarlo de corazón—se necesitaban todas las acciones disolventes del siglo XVIII, todo el huracán revolucionario y todo el torrente del Imperio. No nos es lícito ya rebajar la literatura dramática del siglo de Luis XIV y exaltar la del período romántico; hoy vemos más claro que se veía en 1830: está calificada la superioridad de Racine, Corneille y Molière... y hasta ¿por qué no estamparlo?, de Voltaire, (en cuanto autor dramático), sobre Víctor Hugo. Hagamos restricciones en favor de Alejandro Dumas, padre, columna del templo del romanticismo en la escena. El teatro francés es clásico de suyo, como el alemán, el español y el inglés son románticos naturalmente. Franceses y españoles han sido al fin y al cabo fieles á su escuela nacional. Y sólo la comprobación de este hecho bastaría para demostrar lo ya dicho varias veces: que Francia no es naturalmente romántica.

A fines del siglo XVIII, Francia y España parecían haber agotado el contenido de su vena dramática; allí, el clasicismo teatral se moría solemnemente de languidez y sopor; aquí, el romanticismo había degenerado en figuron y parodia. Nosotros buscamos la curación alo-

pática en la forma moratiniana, en la proporción y el buen gusto, en un realismo discreto; ellos—por el mismo método—en el efectismo y la intemperancia, en el desenfreno idealista y en la bríosa renovación del lenguaje. Pero ni aquí llegó á prosperar el teatro clásico, ni el romántico logró aclimatarse allí. La tierra, abandonada á sí misma, vuelve á criar las vegetaciones que siempre crió. Inferior á Francia en la poesía lírica, España, en este siglo, produjo un teatro romántico rico y numeroso, y presenció hasta tres avatares ó reencarnaciones del romanticismo (no sería difícil comprobar la filiación romántica de obras estrenadas hace pocos meses). Las corrientes del romanticismo dramático, que tan pronto se secaron en Francia, fluyen aquí todavía.

Con todo, si bien el romanticismo teatral no tuvo en Francia caracteres castizos, las circunstancias lo reclamaban, los tiempos lo llamaban á voces. Los soles que alumbraron el firmamento clásico dejaron en él, al extinguirse, la negrura y la tristeza del vacío. Al finalizar el áureo siglo XVII, en que lengua y literatura alcanzaron tal perfección, unida á ese no sé qué divino que emana de la juventud, el teatro perdió su condición desinteresadamente estética y se hizo propagandista: el dominio de Voltaire sobre la escena la convirtió en cátedra del filosofismo; no sin razón dice un historiador que el Mahometo de Voltaire se sabía de corrido la Enciclopedia, y su Edipo era todo un librepensador, digno de que el rey

de Prusia lo admitiese en las tertulias de *Sans Souci*. Después de Voltaire, nueva transformación del teatro: de filosófico se hace político, con José Chenier y—traslado las palabras del historiador citado, Alfredo Nettement—«bajo la Revolución, los aullidos de la plaza pública, las roncadas vociferaciones de los clubs, las blasfemias de las callejuelas, tienen eco en la escena; los autores dramáticos explotan la historia de Roma y de Atenas en pro de la República una é indivisible, y se empeñan en demostrar que la antigüedad clásica era... toda una descamisada». Por otra parte, no podía medrar la tragedia en la escena, cuando bastante tragedia era la vida; cuando el honrado Ducis decía que en cada esquina encontraba la espantosa familia de los Atridas, calzando en vez de coturno, grosero zueco—y cuando diariamente, en la plaza pública, se representaba un mismo sangriento drama, terminado por igual catástrofe.

Al calmarse la tempestad revolucionaria, aparece petrificado el teatro francés. Le envuelven las vendas que ciñen los miembros de la momia; y ya no es filosófico, ni político, sino algo que parece la solución de un problema de mecánica, una jugada de ajedrez. También sobre el teatro ejerce presión la rígida disciplina del Imperio. El único dramaturgo digno de memoria de aquella época, en que, por otra parte, se estrenaron tragedias á centenares, fué José Chenier, de quien se dijo malignamente que más lágrimas habían arrancado sus leyes

que sus tragedias. Así aleteaba moribundo el arte dramático, hasta que la restauración de la monarquía, tan bienhechora para las letras, vino á infundirle calor vital.

Los primeros ensayos de renovación se hicieron sin romper el clásico molde, grave y solemne. A esta tentativa corresponden las *Visperas Sicilianas*, de Casimiro Delavigne, y la *María Estuardo*, de Lebrun. Ya había sido señal de los tiempos—prematura, mal interpretada aún—cierto artículo del *Mercurio*, del año 1804, que señalaba á los autores dramáticos el rumbo de la Edad Media, y declaraba no menos interesantes las aventuras y desventuras de Fredegunda y Meroveo, que las de Agamenón y Clitemnestra; á este atisbo romántico se debió, un año después, la aparición de *Los Templarios*, de Raynouard, acogidos con entusiasmo por un público que empezaba á sentirse ahito de griegos y romanos, de Apolo y de Júpiter. Y, bien mirado, este cambio de asunto y época en la dramaturgia era nada menos que un cambio de religión social. Al penetrar en el proscenio la historia nacional, traía de la mano al cristianismo. También el teatro sintió el latido del renacimiento religioso.

Poco después, el año 9, una tragedia de Nepomuceno Lemercier, *Cristóbal Colón*, donde se prescindía de la unidad de lugar y aparecía una decoración que representaba el interior de un barco, produjo en los espectadores tremendo alboroto, un muerto y varios heridos. Fijé-

monos en estos datos, para que la lid campal del estreno de *Hernani* no nos parezca cosa inaudita y sin precedentes, y para comprender que la pasión literaria siempre se desencadena mas en el teatro. Lo cierto es que el crudo impío Lemercier fué un precursor de esos que quedan relegados al olvido y no se dan cuenta de lo que anuncian, pues creyéndose fiel adicto á la tragedia clásica, en más de una ocasión sentó las premisas del drama romántico.

Justo es mencionar por el mismo concepto, ó más bien en el de verdadero profeta, pues enunció sus teorías mucho antes de la Revolución, á Luis Mercier, cuyo *Ensayo sobre el arte dramático* es una impugnación de la tragedia de Racine y una proclama de independencia. Nadie le hizo caso; pasó por lunático y extravagante, como tenía que pasar, en el último tercio del siglo XVIII, el escritor que se reía de Boileau, que ponía en las nubes á Calderón, Lope de Vega y Schiller, que renegaba de imitar á los griegos, y que señalaba, como limpias fuentes de inspiración, la historia patria, y la sociedad y costumbres contemporáneas, la tradición y la realidad ambiente.

Prepararon también los caminos del romanticismo teatral los dramas del género flébil, entre los cuales hubo uno de origen alemán, imitado de Kotzebue, que logró tal éxito de sollozos y gemidos, de pañuelos y frascos de sales, que, según dice ingeniosamente un crítico, las señoras hicieron punto de honra ir á desmayarse en él. Pero el romanticismo teatral—

no lo echemos en olvido—fué un Jano bifronte, una faz que lloraba á lágrima viva, adosada á otra que reía á carcajadas, una hibridación de lo trágico y lo burlesco y bufonesco; por eso debemos incluir también en la lista de los precursores á los autores cómicos que rehabilitaron la risa, secundando la explosión jovial del Directorio, parecida á la de Florencia, que después de la peste negra se deleitaba con las faccias de Bocaccio.

Advenida ya la Restauración, por todas partes se oye crujir el vetusto edificio del clasicismo. El público esperaba sin saber qué, y con cualquier pretexto se desbordaban su entusiasmo y sunerviosa inquietud. Cuando fermenta el alma del público, suele desahogar en el teatro. Las *Vísperas Sicilianas*, de Casimiro Delavigne—¡quién se acuerda de ellas hoy!—, obtuvieron una ovación tal, que el autor, conmovido, vertía lágrimas abundantes, y el maquinista, atónito, se atribuía el triunfo, por lo bien que había dado la campanada, señal del degüello. Ya reunía en 1819 Casimiro Delavigne aquella mesnada de admiradores y amigos resueltos á aplaudir, aquella hueste, que más tarde se agrupó en torno de Víctor Hugo y tomó el ejercicio de la alabarda con el celo que un devoto las prácticas religiosas; gente siempre dispuesta á encender los hachones y á desenganchar el tronco del coche para la apoteosis popular del autor dramático.

La tragedia clásica conservaba, sin embargo, apariencias de vida; la galvanizaba el ta-

lento del gran comediante Talma, de quien decía el pintor David, con frase gráfica, que al cruzar la escena parecía una estatua animada por la poesía. A fuerza de estudio—Talma no era espontáneo—conseguía fundir el hielo de los alejandrinos, prestarles animación y suplir con el arte las deficiencias del diálogo, levantar llama entre la ceniza de parlamentos convencionales y sin alma, dar acento de verdad á la glacial mentira. Cuando el excelso actor sucumbe en 1826 poseído hasta el último instante de artístico transporte, estudiando sus propios accesos febriles para reproducirlos en la escena, puede decirse que se lleva al sepulcro la literatura dramática del Directorio, del Consulado y del Imperio, y deja el paso franco á la de la Restauración y del romanticismo. Como más tarde la de Víctor Hugo, la gloria de Talma, en un momento dado, cerraba el horizonte y obstruía el porvenir.

Víctor Hugo pasa por fundador del drama romántico, porque formuló concretamente sus teorías, y publicó su Código fundamental en el célebre prefacio de *Cromwell*, al año justo de la muerte de Talma. Nótese de paso que, al contrario de la poesía lírica, la dramática aparece como un estado reflexivo de conciencia antes de traducirse en acción; y llamo acción á la obra literaria, sea poesía, drama ó novela, porque no atribuyo á la palabra *acción* el sentido material que suelen darle los que la confunden con el esfuerzo de los músculos.

Reconocida esta verdad, debemos rectificar,

admitiendo que también fué acción muy poderosa el citado prefacio de *Cromwell*. En este extenso manifiesto, tablas de la ley del Sinaí romántico, al través del velo de brillantes metáforas con que siempre revistió sus ideas Víctor Hugo, domina una afirmación esencialmente democrática: más que libertad, pide igualdad ante el arte. Había sido la tragedia una forma aristocrática; sus personajes, semidioses, príncipes, reyes y héroes; su ambiente, los palacios y los campamentos; su ideal, la nobleza del sentir, la sublimidad del conjunto. Las desdichas de la gente baja no podían aspirar á la dignidad del alejandrino. Para que las lágrimas conmoviesen, era de rigor que las derramase una princesa ó una sultana; para morir trágicamente, había que envolverse en los pliegues de un manto de púrpura. Lo que pidió Víctor Hugo era que al lado de los poderosos saliesen á escena los humildes; que lo bello y lo deforme se mezclasen confundidos en el teatro como en el mundo, y que la fealdad, existente en la naturaleza, no quedase excluída de los dominios artísticos. No todo es bello en la creación—decía Hugo—, y lo bello coexiste con lo feo, como el mal con el bien y la luz con la sombra; así en el arte deben entretrejerse lo abyecto y lo sublime, constituyendo, por la unión de lo trágico y lo cómico, la forma superior del teatro—el drama—. Esto es lo que, en resumidas cuentas, proclama aquella página memorable; y esta es la idea madre de la estética de Hugo, cuyos rudimentos ase-

gura haber entrevisto, contemplando en nuestra maravillosa Catedral de Burgos la efigie grotesca del *Papamoscas*.

No le faltaban argumentos en pro de su tesis. El más convincente era el ejemplo de Shakespeare. En el teatro sepiriano, confundidos aparecen lo celestial y lo diabólico, lo monstruoso y lo idealmente bello, Caliban y Ariel, Regana y Cordelia; y á veces la deformidad física, unida á la deformidad moral, da por resultado caracteres como el de Ricardo III, de una beldad siniestra, la beldad del diamante negro; otras, en un mismo personaje, el de Shylock, se mezclan, como la escoria y el fuego en el volcán, los elementos de lo satírico y de lo trágico, produciendo admirable hermosura. Para Víctor Hugo, esta concepción del arte correspondía exactamente al doble ideal filosófico y estético á que se mantuvo fiel al través de las vicisitudes de su larga vida: el maniqueísmo, que era su religión, y el violento claro obscuro, que era su manera artística, la fe en los dos principios del bien y del mal que combaten y combatirán hasta la consumación de los siglos, y el deleite en los juegos de la luz y la sombra, obtenidos por medio de la antítesis y del contraste.

Una de las cosas que más deben inducirnos á desconfiar de las teorías, es ver cómo las modifica la individualidad. Que si Shakespeare formulase teóricamente la doctrina contenida en sus dramas, diría poco más ó menos lo que dijo Víctor Hugo, parece indiscutible. Sin em-

bargo, aplicando los mismos principios, Shakespeare creó un teatro inmortal, y Victor Hugo engendró un teatro que á la vuelta de diez años había de caducar, quedándose como los viejos papelotes: conservado entre cartones, á título de curiosidad y documento.

Pero antes de referir la rápida decadencia del drama romántico, recordemos su advenimiento triunfal. Suficientes pormenores encontramos en Dumas padre, á quien en este caso se puede consultar sin desconfianza, y en quien beben todos los historiadores literarios. Interesante es, por otra parte, que nos referiera la irrupción del romanticismo el que tanto ayudó, sin querer, á su disolución, vulgarizándolo en innumerables libros secundarios, rebajando su nivel y prestándole cierto carácter industrial horripilante para el artista. Dice, pues, Alejandro Dumas, con su franqueza de *bon enfant* jactancioso, que lanzado el prefacio de *Cromwell*, sólo faltaba aplicarlo, y que la revolución dramática la inició feliz y atrevidamente su drama *La Corte de Enrique III*, acogido con atronador aplauso, que en pocas horas hizo del muchacho desconocido el autor ruidosamente célebre. Estimulado Víctor Hugo por la fortuna de la obra de Dumas, tendióle la mano, exclamando: «Ahora me toca á mí», y desde aquel punto y hora dedicóse á escribir *Marion Delorme*, joya sin más defecto que la manía de hacer entrar á los personajes por las ventanas habiendo puertas. (Esta crítica es de Dumas, que en *An-*

toni aprovechó también la ventana para dar paso al héroe.) Terminada *Marion*, sólo faltaba saber si colaría por el tamiz de la previa censura. Azuzada ésta por los clásicos, se podía recelar todo: no había faltado quien instigase á Carlos X á que prohibiese la representación de *La corte de Enrique III*, á lo cual contestó el rey con excelente sentido: «Señores, tratándose de espectáculos, no tengo más puesto que mi asiento de espectador.» Al recelo de los conservadores respondía la ciega exaltación de los innovadores. Saliendo de oír leer en el Teatro Francés el manuscrito de *Marion*, uno del Cenáculo señaló con desprecio al cartel que anunciaba la función de aquella noche, y gruñó: «¡Desdichados! ¡Pues no van á representar una tragedia del mentecato de Racine!»

Repartido y en estudio el drama, supose que, en efecto, lo prohibía la censura. A fin de interceder por su obra, pidió Víctor Hugo una audiencia á Carlos X, y hubo de acudir á ella con un atavío nada romántico en verdad: casa-ca, calzón corto y espadín. En hermosos versos ha narrado Víctor Hugo su diálogo con el anciano rey, que negaba al joven soñador la verdad histórica de *Marion* y quería vindicar á su antecesor Luis XIII, asaz malparado en el drama. Ni el monarca alzó la prohibición, ni Víctor Hugo quiso mejorar la semblanza de Luis XIII. Como se lamentase el empresario, el poeta le mandó volver dentro de un par de meses; y al plazo fijado, le entregó el manuscrito de *Hernani*.

¡Bajo qué feliz conjunción de astros nacía este drama, en opinión de su autor impregnado de españolismo, y por el cual hubo crítico que le otorgó generosamente la categoría de *grande de España de primera clase!* Venía *Hernani* á sustituir á *Marion Delorme*, y antes de nacer ya atraía como el fruto prohibido; venía después de *La corte de Enrique III*, aperitivo para los golosos de novedad y los revolucionarios; sonaba su vibrante nombre ibérico como primer toque de llamada convocando á la juventud barbuda y melenuda que salía de los estudios de pintor y escultor, de las aulas de Derecho y Medicina, de las cervecerías y *estaminets* del barrio Latino, de los Conservatorios y las Bibliotecas: hueste arrogante y provocativa, que chorreaba pendencia, que respiraba ansiosa el olor de la pólvora, y acudía como las hechiceras del aquelarre, rasgando el aire, predispuesta á la aclamación y al aullido. Antes de estrenarse *Hernani* ya era atacado rudamente y defendido con devoción idolátrica.

Los que describen el estreno de *Hernani*, sin pensarlo se sirven de la fraseología militar. Los espectadores no se sentaban, tomaban posiciones; no buscaban el sitio mejor para ver, sino el punto estratégico para combatir; y cual los ligueros en la noche de San Bartolomé, tenían sus jefes y capitanes, se daban contraseñas para reconocerse y caer en masa sobre el enemigo. Divididos en destacamentos de veinte ó treinta, requerían en el fondo del bolsillo sus armas ofensivas—las huecas llaves—, ó frega-

ban las palmas preparándose al aplauso que había de cubrir el estridente silbido. Hasta en el traje y en el pergeño parecían irreconciliables los dos bandos. Mientras los clásicos movían con desprecio sus burlonas cabezas trasquiladas y ostentaban sus calvas lucias, los románticos desplegaban orgullosos sus luengas crines merovingias y sus barbas dignas de un estuche como el que gastaba el Cid Campeador; y sobre los pantalones verde mar, la notarabiosa del jubón rojo de Teófilo Gautier recordaba el trapo con que se cita al toro para enfurecerle y la bandera de las revoluciones. Los de la nueva escuela tenían en su favor el arrojo, esa misteriosa tensión de la voluntad y esa acometividad ciega é irreflexiva que todo lo arrolla. Eran la mocedad, mientras los secuaces del clasicismo representaban la fuerza de inercia, la resistencia de lo inmóvil. Como uno de los del bando clásico demostrase en alta voz desaprobación, levantóse una cuadrilla de jaleadores románticos y gritó: *¡Fuera ese calvo! ¡fuera! ¡que se largue!* Y al punto el jefe de otra brigada se alzó más indignado todavía y clamó: *¡No, que no se escape! ¡Matarle, que es un académico!*

La contienda de *Hernani* ¡cosa curiosa! puede reducirse á un altercado de peluquería. La injuria de los románticos á los clásicos era llamarles *pelucones* y también *rodillas*, aludiendo al parecido de una calva con una rodilla desnuda. Los clásicos replicaban mofándose de los melenudos y amenazando trasquilarles como á borregos inocentes.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

"ALFONSO REYES"

no. 1625 MONTERREY, MEXICO

¿Y quiénes eran aquellos reventadores de *Hernani*, derrotados con tal estrépito por una juventud bulliciosa y oscura? Realmente, lo más lucido de la sociedad y de la clase intelectual: gente madura y sólida, de autoridad y de peso, algo volteriana, bien avenida con la poética de Boileau, muy á mal con el calenturiento Schiller, el bárbaro de Shakespeare y el inquisidor de Calderón. El clasicismo expirante tenía de su parte á la censura, á los salones, á la opinión y á la prensa de circulación é influjo; por suya la Academia, por suyos los cuerpos docentes, por suyo el poder, por suyos á los actores. Dumas cuenta detalles divertidos de la hostilidad de las actrices contra el teatro romántico. Muerta la Staël y consagrado á la política Chateaubriand, creíanse dueños de la situación; jactábanse de representar la fidelidad al genio francés, á la razón, al buen gusto y al aticismo; y para defender sus caducas y vetustas tragedias habían hecho creer al vulgo que Shakespeare era un ayudante de campo del duque de Wellington, y el romanticismo una enfermedad como la epilepsia. Y, sin embargo, en sólo una noche, con una especie de motín de estudiantes, una gresca de chiquillos, el romanticismo venció en toda la línea, y quedó la tragedia depuesta en su sarcófago de mármol.

La victoria embriagó á Víctor Hugo, y le indujo á uno de esos yerros que fácilmente cometen los escritores al juzgarse á sí propios: se creyó autor dramático. El aplauso del teatro, aplauso material, que suena y agita las ondas

del aire, fascina más que todos. Acordémonos de que Cervantes se acogió á la novela después de una decepción en el teatro, por el cual sentía vocación irresistible. En el teatro es donde la gloria se toca y se palpa. Pero la ilusión de Hugo fué breve. Sólo trece años habían transcurrido desde el estreno de *Hernani*, cuando cayeron al foso los *Burgraves*, y allí se quedaron para siempre jamás. Víctor Hugo, ante el fracaso, renunció al teatro definitivamente. Y al mismo tiempo que sucumbía, entre la indiferencia y la severidad del público, el último drama de Víctor Hugo, resonantes y locos aplausos saludaban á una tragedia, ¡la *Lucrecia*, de Ponsard! En los trece años que dominó en las tablas el romanticismo, no se había aplaudido ni por casualidad una tragedia.—La muerta resucitaba.

Increíble nos parece hoy la corta vida que disfrutó ese teatro romántico, que tanto dió que hablar y con el cual se creyó descubrir un mundo. No falta quien se frota las manos recordando la temprana muerte de la escuela naturalista. Más en agraz se malogró el teatro romántico. Hay cosas que parecen haber durado mucho, por la intensidad febril con que se agitó en ellas el espíritu de sus creadores, por la resonancia de las disputas que suscitaron. Vieja es la comparación de estas cosas con las estrellas cuya luz vemos mil años después de extinguida; pero no encuentro otra más exacta. El teatro romántico sucumbió, dejando, eso sí, largo rastro, efluvios penetrantes y

duraderos. Por lo demás, hay que reconocer su fracaso. Quiso dar á Francia un arte escénico nacional, y el tiempo ha demostrado que lo nacional en Francia son Racine y Corneille, Molière y hasta Voltaire y Régnier, y que los románticos procedían de una influencia exótica de Inglaterra y España, y reflejaban á Shakespeare y á Lope de Vega como un espejo convexo que desfigura el rostro. Quiso el romanticismo seguir las huellas del gran Guillermo, traer á las tablas la realidad libre, y trajo principalmente inverosimilitudes absurdas, pasiones hinchadas y huecas como vejigas, situaciones violentas y desenlaces descabellados y de un efectismo burdo: los dogales, puñales y pomos de veneno de la vieja tragedia, reforzados con narcóticos, subterráneos y mazmorras; los desafíos, los raptos, las mujeres arrojadas por el balcón, los verdugos vestidos de rojo y los ataúdes enlutados. De esto algo había en Shakespeare; pero bajo el convencionalismo escénico se advertía la pulsación natural y el copioso torrente sanguíneo de la verdad y de la vida. Si Shakespeare pudiese imaginar, por ejemplo, una ficción semejante á *Hernani*, jamás la desenlazaría con el recurso de la bocina de caza y la antihumana resignación del sentenciado á morir de tan extraña manera. El héroe de Shakespeare saldría del paso riñendó con Silva, lo cual sería mejor que tomarle, según la frase de Don Juan Tenorio, por un cortador de oficio. A Shakespeare no se le ocurriría semejante final, ni

permitiría que, como dice Larra, un viejo inexorable y celoso consiga matar á trompetazos el amor más puro y el porvenir más lisonjero de dos esposos felices.

Nótase en el talento dramático de Víctor Hugo que desde el primer instante aparece en plenitud, y, en vez de subir, va decreciendo. El drama de Hugo nace adulto: obra al fin de quien empezó por codificar el arte dramático. Hay más: á medida que Víctor Hugo se pone en contacto con el público del teatro, gradualmente se desorienta y se extravía. Su primer drama, *Marion Delorme*, pasa, y con razón, por el más perfecto. En él aparece ya la tesis favorita del poeta, la rehabilitación de los seres degradados y la depuración del mal por medio de una sola gota de bien, como una sola gota de leche del seno de Juno bastó para trazar sobre el negro firmamento el rastro luminoso de la *Vía Láctea*. Marion Delorme, es la cortisana impura, pero sinceramente enamorada de Didier, el cual, desconociendo su historia, la consagra un culto fino y acendrado; este sentimiento la redime. No importa que, por salvar á Didier del cadalso, Marion se entregue á Lafemas; su dolor, su desesperación, su vergüenza: su horror de la ignominia, son claras señales de la redención de su espíritu hasta entonces abyecto. Igual pensamiento domina en *El rey se divierte* y en *Lucrecia Borgia*. Un vil bufón, escoria de la humanidad, asalariado por su monarca para acribillar á sarcasmos á la virtud; un repugnante corcovado de cuerpo y

alma, un monstruo, conserva, sin embargo, un destello divino, el amor paternal, y es suficiente para despertarle al remordimiento y al arrepentimiento la maldición del viejo ultrajado, y sobra para infundirle la dignidad de hombre, y para que en su conciencia se sienta igual al rey, capaz de pedirle cuentas y de lavar con su sangre la honra de la inocente niña seducida y abandonada. Es la tendencia de Rousseau, la divinización de lo humano.—En *Lucrecia Borgia* sube de punto la atrocidad moral. La *Lucrecia* de Hugo, nada semejante á la de la historia, pero sí á la de la leyenda, es la hembra luciferina, vaso de abominación, abismo de crímenes nefandos; su nombre es un estigma, y sus actos los de una tigre sedienta de sangre. Pero en el obscuro antro de su corazón penetra algo como rayo de luna visto por la claraboya de un calabozo; la fiera ha tenido secretamente un hijo, y el cariño que le tributa hace que nos interese *Lucrecia*, que la compadezcamos, y que tal vez nos atraiga con más fuerza que heroínas que nunca han pecado ni sufrido. *Ruy Blas* es otro aspecto de la misma tesis. Entre la hez de la sociedad busca Víctor Hugo á un mísero lacayuelo, y deposita en su alma el amor, un amor ideal y puro. Gusanillo prendado de una estrella, el lacayuelo se atreve á querer á la reina de España. Al influjo de la pasión adquiere *Ruy Blas* ese modo de sentir que parece privilegio exclusivo de los nobles y los magnates: el honor caballeresco; y otra cosa que aún vale más; la magnanimidad,

la alteza de miras, el patriotismo sublimado hasta la abnegación heroica.

No puede negarse que en esta idea hay cierta grandiosidad, pero sobre que no se funda en la psicología científica, implica una especie de sistema mucho más mecánico que todas las unidades, reglas y cortapisas de Boileau. Sirve este sistema para buscar contrastes y efectos, no para trazar caracteres reales, de la casta de Otelo y Macbeth, ni para estudiar el alma como la estudiaba Racine.

La forma de Hugo era espléndida; las situaciones, aunque violentas é inverosímiles, de singular prestigio; pero apagadas las candilejas, cuando el espectador volvía á su casa, cuando el crítico tomaba la pluma, producíase la inevitable reacción contra aquella fantasmagoría vana y brillante. Esperábase con impaciencia la obra maestra, el fruto ya sazonado, una de esas creaciones que subyugan á la envidia, y sólo se veía un descenso vertiginoso hasta llegar á las terroríficas y melodramáticas escenas de *Angelo tirano de Padua* y de *María Tudor*, ó á la peregrina y desatinada Edad Media de *Los Burgraves*. La obra aclamada unánimemente no llegó á producirla Víctor Hugo, ni tampoco—aunque le anduvo más cerca—el otro dramaturgo de la escuela, Alejandro Dumas, padre (1).

Tal vez alguien se escandalizará viendo que

(1) Nació en 1803 en Villiers-Cotterets; murió en 1870 en Puy.

pongo á Alejandro Dumas más alto que á Víctor Hugo en cuanto autor dramático; pero si es mérito la novedad, mi opinión carece de ese mérito: hace muchos años dijo esto mismo un hombre dotado de sagacidad crítica; me refiero á nuestro *Figaro*, D. Mariano José de Larra. A propósito del estreno de un drama de Alejandro Dumas, escribía Larra lo siguiente, que al pie de la letra transcribo: «Entre los escritos dramáticos modernos que ilustran á Francia, Dumas es, si no el primero, el más conocedor del teatro y de sus efectos, incluso el mismo Víctor Hugo. Víctor Hugo, más osado, más colosal que Dumas, impone á sus dramas el sello del genio innovador y de una imaginación ardiente, á veces extraviada por la grandiosidad de su concepción. Dumas tiene menos imaginación, en nuestro entender, pero más corazón; y cuando Víctor Hugo asombra, él conmueve: menos brillantez, por tanto, y estilo menos poético y florido, pero, en cambio, menos redundancia, menos episodios, menos extravagancia; las pasiones hondamente desentrañadas, magistralmente conocidas y hábilmente manejadas, forman siempre la armazón de sus dramas; más conocedor del corazón humano que poeta, tiene situaciones más dramáticas, porque son generalmente más justificadas, más motivadas, más naturales, menos ahogadas por el pampanoso lujo del estilo. 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 ex-

plota casi siempre una situación verosímil ó posible: Dumas, una pasión verdadera.»

Larga es la cita, pero no quise abreviarla, porque también es substanciosa; encierra un paralelo exacto, aunque benévolo en demasía, cuando otorga á Dumas ese conocimiento del corazón humano y de las pasiones que no poseía en tanto grado, teniendo en cambio el don de saber manejar los resortes dramáticos, un instinto doblemente seguro que el de Víctor Hugo para elegir asuntos nacionales é históricos, como aventajado discípulo de Walter Scott, y un tino especial para abrir caminos al drama romántico, adaptándolo á los asuntos modernos, al movimiento político y filosófico, al espíritu revolucionario, carácter que Larra reconoció en *Antony*, drama importante de Dumas padre, donde está en germen todo el teatro de Dumas hijo, ideológico, pasional y esencialmente moderno.

Importábame también la cita de *Figaro*, porque hace justicia á un gran literato popular, desdeñado con exceso: á un temperamento exuberante y lozanísimo, á un escritor prolífico é inexhausto, á uno de esos pródigos de las letras y del arte á quienes todo el mundo se cree con derecho á mirar por cima del hombro, pero á quienes se lee con deleite siempre que el espíritu pide descanso y solaz; y agrada ver cómo la crítica, no influida por la rutina del elogio, tiene á veces la misión de bajar á los poderosos de su silla y exaltar á los humillados. Laméntase un crítico de que en Francia se

haya arraigado la mala costumbre de desdeñar y aun de despreciar á los que ya no representan las ideas ó los caprichos del momento, y señalando el olvido en que murieron Lamartine, Thiers y Béranger, entiende que los extranjeros aprecian con mayor equidad y tranquilidad las reputaciones francesas. No siempre: los fanatismos nose detienen en la frontera, no pagan derechos de aduanas. A España, por ejemplo, se ha comunicado no sólo la incondicional hugolatría, sino también el menosprecio de Alejandro Dumas padre, considerado únicamente escritor folletinesco, de novela por entregas. Hora es ya de rectificar: en el drama romántico, el puesto de Dumas está á la derecha y delante de Víctor Hugo.

La biografía de Dumas padre es menos interesante que su temperamento. Puede resumirse en estas palabras: escribió sin cuento y supo hacerse leer. Los antecedentes de familia, el atavismo y la transmisión hereditaria, caracterizaron á Dumas. Su padre, que era, como el de Víctor Hugo, general de los ejércitos de Bonaparte, había nacido en Santo Domingo, y la feliz mezcla de sangre y de razas que hizo del padre de Dumas un gigante mulato, de fuerza hercúlea y de arrogante belleza, prolongó su acción hasta producir la robustísima compleción literaria del hijo. Ciertó que su abundancia y fluidez tenían el defecto de la vegetación tropical: eran como esas frutas de América, dulces y saturadas de melaza, pero de excesivo tamaño, de pulpa floja é inconsistente,

y en que lo azucaroso no está contrastado como en las europeas por cierta sana acidez. Los escritos de Dumas cunden y se ramifican y se visten de hojarasca, cual la flora de la zona tórrida: y no era sólo en esto, ni en los signos fisionómicos, los gruesos labios y el crespo cabello, en lo que se le conocía la sangre negra, sino en caracteres morales; la ingenua vanidad, la impávida é incorregible satisfacción de sí mismo, y cierta eterna juventud ó más bien infancia de la fantasía, que con todo se encanta, porque todo le parece nuevo y hecho expreso para su goce, para su uso exclusivo, y en todo país ve una tierra que descubrir y conquistar. Del negro eran también en Dumas el desorden económico, la afición al lujo y al derroche, el invencible abandono y la tendencia á la pereza sensual y feliz—, pereza que en Dumas, por combinación singular, se unía á una laboriosidad que yo llamo volcánica, pues se parece á continua erupción de lava ligera y enfiada presto, que se desborda en forma de novelas, dramas, historias, memorias, narraciones de viaje, cuentos, reflexiones, críticas y hasta artículos de cocina, con un tesoro de recetas. Así como en Dumas hijo preponderó la raza caucásiana, Dumas padre fué siempre el hijo de Cam. Escudada con la doctrina de Taine, que no sólo autoriza, sino recomienda las anécdotas en la crítica literaria, referiré una que muestra la irreductible disparidad de las dos generaciones de Dumas. Ciertó día que Dumas padre no tenía botas que poner, pidió á su hijo un par pres-

tado. Este abrió un armario, y diciendo «escoge», le señaló veinte pares de botas en fila, muy bien embetunadas y relucientes. Dumas padre tendió la mano, tomó las que le gustaron más, y encogiéndose de hombros, murmuró con el desprecio más profundo: «¡Y después dirán que mi hijo es un genio!»

Entre las particularidades del temperamento de Dumas padre, descollaron la alegría y el buen humor; en sus escritos se advierte este regocijo temperamental, que no nace de las circunstancias exteriores, sino de la salud y de la plenitud fisiológica. Nunca aparece Dumas nervioso, fatigado, hipocondríaco; nunca le faltan ánimos, y sólo su excelente estómago y su vigor sanguíneo explican cómo pudo resistir las orgías de trabajo á que se entregaba. Sus enemigos le acusaron de plagiarlo y de que sostenía una fábrica de novelas en que sólo era suya la firma. Ciertamente que asalarió colaboradores secretos como Augusto Maquet; pero si se procuró esa ayuda material, fué porque el tiempo, estírese como se estire, no da más de sí que sesenta minutos por hora; y aun cuando restemos de la obra de Dumas lo que no hizo más que revisar y autorizar con su nombre, queda una cantidad tal de labor, que se presenta para Dumas el mismo problema que para el célebre Tostado: tuvo que escribir mientras dormía. Así lo dice en sus *Memorias*: «Mis escenas históricas del reinado de Carlos VI fueron uno de los primeros triunfos de la *Revista de Ambos Mundos*, y este éxito me determinó á escribir una serie de

novelas que se extendiesen desde el reinado de Carlos VI hasta nuestros días. Mi primer deseo es siempre ilimitado; mi primera inspiración tiende siempre á lo imposible, y después llevo á realizarlo, porque me empeño, mitad por orgullo, mitad por amor al arte. ¿Cómo se hace el milagro? Trataré de explicarlo, aunque no lo comprendo bien yo mismo. Se hace trabajando como nadie trabaja; suprimiendo todos los detalles de la vida y renunciando al sueño.» El que puede quitarse de dormir y no pierde el equilibrio, la placidez y el ingenio; el que en esa producción incesante como el curso de un río, no es arrastrado y no sucumbe; el que conserva su personalidad y se mantiene presente en su obra y no desciende completamente al farrago insulso, bien justifica la frase de Michelet, que escribía á Alejandro Dumas padre: «Le quiero y le admiro á usted, porque es usted una fuerza de la naturaleza.»

Volveremos á hablar de Dumas padre al llegar á la novela; hoy sólo tenemos que considerarle como autor dramático, y en ese terreno, si Víctor Hugo goza los honores y ostenta los distintivos de la jefatura, es realmente Dumas quien sugiere, no sólo las distintas formas del drama romántico, sino sus ramificaciones, que todavía subsisten. Dumas hijo, Augier y Sardou no deben poco á Dumas padre. Repasad los veinticinco tomos que forman el *Teatro completo* de Dumas, y allí encontraréis los gérmenes, más ó menos desarrollados, del drama histórico, del histórico novelesco, del de intri-

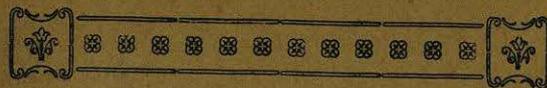
ga, del de pasión y hasta del jurídico. El drama histórico, con asunto nacional, es patrimonio del autor de *La corte de Enrique III* y *La Torre de Nesle*, y el drama pasional y psicológico procede de *Antony*, obra que, sin duda, cualquiera que sea el concepto que nos merezca su tesis, y aun cuando repitamos, con *Figaro*, que es inmoral, que es la expresión de una sociedad caduca y un grito de desesperación lanzado por la humanidad, descuella entre todo lo que produjo Dumas. Si algún drama romántico pudo aspirar al dictado de obra maestra—imperfecta como los *Bandidos de Schiller*—es *Antony*, y por ella habría de sobrevivir el nombre de Dumas padre, aun cuando la corriente del olvido arrastrase sus demás producciones; porque el hospiciario *Antony*, con todas sus exageraciones y énfasis, sello genuino de la época, es una figura alta y poderosa, de singular energía dramática y de gran acción sobre nuestra fantasía. *Antony* ha tenido posteridad, y ha hecho soñar y sentir. Las donosas críticas de *Figaro* al asunto de *Antony* están en pie y conservan todo su chiste, salpimentado de buen sentido; porque Larra, que por dentro fué una especie de *Antony*, era en crítica el más templado y razonable de los eclécticos y hasta el más prudente de los conservadores; pero las faltas de lógica que Larra nota en el drama de Dumas podrían reprenderse en otros que pasan por inmortales; en nuestro *Don Alvaro*, en el *Tenorio*, en casi todos los de Schiller; y en la obra maestra de Dumas hijo, que es, sin géne-

ro de duda, *La dama de las Camelias*, ha observado Zola, sagazmente, iguales ilogismos, nacidos de que los personajes no discurren bien; tienen una falsa concepción de la vida. Si los personajes del drama fuesen santos, sabios ó impecables filósofos, no habría drama posible. La misma indignación que suscitó *Antony*, las controversias, las acres censuras, indican su vigor, denuncian que es de raza vividera y activa. De las obras que nadie combate, desconfiemos; tal vez es que han nacido muertas.

Aunque Dumas padre no era un gran crítico, tenía suma perspicacia, y lo demostró al escribir de *Antony*: «Esta fué, no solamente mi obra más original, mi obra más personal, sino una de esas obras raras que ejercen influencia sobre una época.» Bien dicho, aunque en alabanza propia. Fruto de esa emancipación del *yo* que trajo el romanticismo, y que fué principalmente labor de la lírica, *Antony* es un drama lírico, pasional, de sentimiento; Dumas ni aun lo cree drama, sino una escena de amor, celos y cólera, en cinco actos. Si el nombrar á Goethe al lado de Dumas padre no pareciese malsonante, yo diría que *Antony*, por sus antecedentes psicológicos, y, sobre todo, por su íntima fuerza, es el *Werther* francés. ¿Y por qué no? El personaje de *Antony* es hermano de Werther, de René, de Obermann, de Jacobo Ortis, de Rolla, de todos los desesperados del romanticismo, poseídos de una especie de satánica soberbia, que tuvo grandeza propia. A la acusación de inmoral-

dad tantas veces lanzada contra *Antony*, Dumas respondía que sus dos culpables, Adela y Antony, recibían terrible castigo: para la una la muerte, el presidio para el otro. Era verdad, pero no por eso queda limpio Antony de la inmoralidad esencial romántica: el desenfreno del lirismo, el *yo* hecho centro del mundo y pisoteando cuanto se opone á su expansión, leyes, Códigos, respetos humanos, conveniencias sociales, y, por último, la sacra antorcha de la vida. Y por esta condición de *Antony*, porque el lirismo romántico no se expresó jamás en la escena con tanta energía, con tan impetuosa y diabólica arrogancia, es *Antony* el primer drama del teatro romántico francés.

Hemos visto que si la poesía lírica fué una gloria para el romanticismo, el drama fué al fin y al cabo un desastre. Ahora tenemos que seguir al romanticismo á otro terreno, el de la novela, que será como ir sobre tizones encendidos, porque ya nos acercamos á lo que acaloradamente se discutió hace bien pocos años, y aún no se ha sentado la polvareda que cegó tantas pupilas é hizo á tanta gente confundir los rebaños de carneros con ejércitos en marcha.



VII

La novela romántica.—Los modelos anteriores ó precursores del romanticismo.—La novela subjetiva: Adolfo y Obermann.—Las novelistas.—Victor Hugo en la novela.—Superioridad de Nuestra Señora de París.—La novela simbólica y social.

HEMOS recorrido los dominios de la poesía lírica y del drama romántico, y llegamos á la novela, género en que el romanticismo no representa un adelanto, sino más bien una dirección falsa, una confusión ó error de rumbo; un extravío.

Al servirme de la palabra *extravío*, quisiera que fuese bien explicada por mí y bien comprendida por los que me leen. El extravío de un género, dentro de un movimiento tan hondo y de tan vitales consecuencias como el romanticismo, no es incompatible con la aparición, en el mismo género, de varias obras dignas de admiración y aplauso, como la derrota de un ejército no es incompatible con los episodios heroicos y las bizarras acciones que realiza.