

VÍCTOR HUGO Y LO GROTESCO ¹

PABLO OYARZUN R.²

LA ESTÉTICA DE LO FEO

Con matices diversos —con niveles distintos de radicalidad, también— la múltiple transformación de la estética en el paso del s. XVIII al s. XIX, caracterizada por la irrupción de una negatividad cada vez más radicalizada, puede ponerse bajo la rúbrica general de la “estética de lo feo”, célebremente introducida por Karl Rosenkranz.³

La tradición caracterizaba lo feo por defecto o privación; la respuesta, no diremos adecuada, sino simplemente natural a esta ofensa, ha de ser el rechazo y la repugnancia. El defecto esencial de lo feo es su carencia de forma, ya sea que ésta se conciba bajo patrones metafísicos o empíricamente determinables. En lo que podría considerarse como el decha-

1 Este trabajo es parte de los resultados del proyecto FONDECYT 1010956 “Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad”, desarrollado entre los años 2001 y 2004.

2 Profesor Titular de Filosofía y Estética, Universidad de Chile; Profesor Adjunto de Metafísica, Pontificia Universidad Católica de Chile.

3 La célebre obra de Rosenkranz es la *Ästhetik des Häßlichen*, aparecida por primera vez en 1853.

do de las viejas concepciones, Plotino sostenía que “toda cosa privada de forma (a5morfon) y destinada a recibir una forma y una idea permanece fea y ajena a la razón divina en tanto no toma parte ni en una razón ni en una forma; y ésta es la fealdad absoluta (to> pa’nth ai1scro’n).”⁴ No obstante, esa misma tradición había reconocido en el arte una capacidad de transfiguración, en virtud de la cual la *representación* de lo feo puede ser placentera, y alcanzar incluso la eficacia de lo fascinante: una célebre declaración de Aristóteles en el capítulo 4 de su *Poética* es testimonio temprano de este admirado reconocimiento, y, en el contexto cristiano, Bernard de Clairvaux describía las imágenes románicas como “belleza deformada” y “bella deformación”. Esta prerrogativa del arte seguirá siendo afirmada largamente. Kant apunta, sin embargo, que hay un tipo de fealdad que no puede ser incorporada al círculo del placer estético: es la fealdad que inspira asco, vinculada a la imposibilidad de mediación imaginaria del objeto.⁵ Con esta observación abre un problema que, a través de Schopenhauer, alcanzará a Nietzsche y su tesis de lo dionisiaco, en el proceso de un cuestionamiento acentuado de la subjetividad a partir del hecho desnudo de la existencia, la crisis del “mundo” y la eficacia abismática de la imaginación.⁶

Sin perjuicio de esto, en que probablemente se juega la significación estética más radical de la fealdad, se debe tener en cuenta su importancia en el seno de la estética del hegelianismo, que la correlaciona con lo sublime y lo cómico, entendiéndola como negación dialéctica de lo bello, y, en consecuencia, integrándola a éste como momento suyo. En este sentido, se advierte en el mencionado Rosenkranz el interés por ofrecer una explicación propia de lo feo, que no se establece por simple derivación

4 *Enéadas*, I, 6, 2.

5 V. nuestro ensayo “«Extraña sensación»: Kant sobre el asco”.

6 Sobre la concepción nietzscheana enfocada desde esta perspectiva, cf. nuestro ensayo “Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche”, publicado en *Revista de Filosofía* (LV:133-152).

respecto de lo bello. Si bien Rosenkranz entiende, en la secuela de la tradición, que “lo bello es el supuesto positivo de lo feo” y que éste sólo puede existir, para ponerlo de alguna manera, parasitariamente como negación de lo bello, concibe también que la radical comprensión cristiana del mal ha hecho de éste un elemento fundamental y, por decir así, axiomático del arte moderno. Este elemento exige dar cuenta también del dolor destructivo, no sólo de aquél que lo sublime presenta para mayor elevación y gloria del espíritu, sino de aquél que lo abisma en las profundidades insondables de la maldad o la demencia. Es, pues, la tarea artística de presentar la idea en toda la riqueza de sus determinaciones, lo que impone la necesidad de dar cuenta de “la posibilidad de lo negativo”: ya no es la belleza la que goza de un valor absoluto, sino —como desde antiguo se había anunciado en el reconocimiento de la seducción que entraña la representación de lo horrible— el arte.

Como una tercera dimensión del problema, fuertemente enlazada a la anterior, la cuestión de lo feo está estrechamente relacionada al cambio de paradigma del arte en la modernidad, que estipula para éste, como valor y finalidad esenciales, a la verdad en lugar de la belleza, a la que incluso puede llegar a mirar con franca hostilidad. Víctor Hugo, del que nos ocuparemos más adelante, insiste en que la belleza es única y la fealdad múltiple, y que en su profusión puebla la realidad entera. El imperativo del arte, que ha de representar la naturaleza en su pletórico despliegue, exige hacer justicia a lo feo, deforme y sombrío. Sin duda, este cambio de paradigma está en la base del programa del arte realista decimonónico (Balzac, Dickens, Courbet, etc.).

El mismo Hugo destaca, en el contexto de esta valoración de lo feo, la significación fundamental de lo grotesco. La naciente “estética de lo feo” le debe a esta noción buena parte de sus más poderosos y radicales ingredientes, al punto que se podría ver en ella el eje principal de todo su discurso, teórico o programático. Lo grotesco

—que inicialmente designó los rasgos fantásticos de ciertos ornamentos antiguos, también llamados “arabescos”, aprovechados por Rafael en los pilastras de la Logia del Vaticano⁷— adquiere carta de ciudadanía estética con el análisis de C. F. Floegel (*Geschichte des Grotesk-Komischen*, 1788), para dar cuenta de las representaciones artísticas que, a partir del juego de la paradoja y la distorsión, provocan efectos tragicómicos o alienantes. En la medida en que esta distorsión y enajenación de lo objetivo expresa una soberanía primigenia de la capacidad imaginativa del sujeto sobre lo meramente dado, Friedrich Schlegel, actuando aquí como portavoz del credo del temprano romanticismo, veía en lo grotesco la “forma natural de la poesía” y, más marcadamente, la “forma originaria de la fantasía”.

En términos semejantes procede Hegel en sus *Lecciones de estética*: la noción de lo grotesco está anidada allí en el “simbolismo fantástico” propio del arte hindú, y de manera más precisa en el momento de la desmesura. La discordia esencial entre el sentido de lo divino, lo absoluto (Brahma) y las existencias concretas singulares experimentadas también como apariencias divinas es resuelta en un primer estadio mediante la desmesura:

Las figuras singulares, para poder alcanzar, como figuras sensibles ellas mismas, la universalidad, se dilatan salvajemente hasta lo colosal, lo grotesco. Pues la figura singular, que no debe expresarse a sí misma y el significado peculiar en ella como apariencia particular, sino uno universal exterior a ella, no satisface a la intuición hasta que es arrasada, sin meta ni medida, de sí misma a lo monstruoso.⁸

7 La denominación de “*grottesco*” (del italiano “*grotta*”) se aplicó a un tipo de pintura ornamental antigua descubierta en excavaciones en Roma y otros sitios de la península italiana, que combina caprichosamente formas vegetales y animales. Cf. Wolfgang Kayser. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Traducción de Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964, 17 ss.

8 G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*. Madrid: Akal, 1989, 251.

Descontada la referencia esencial a la divinidad de lo espiritual de la cual da testimonio —ciertamente que, a los ojos de Hegel, inadecuado— la caprichosa configuración del arte hindú, tanto en el modo en que Schlegel esboza el carácter de lo grotesco, como en aquél en que lo inscribe Hegel reconocemos un primer sentido fundamental para la época: lo grotesco es el fruto de una fantasía que produce sin regla. En esa misma medida se asocia con otras nociones importantes para el romanticismo: lo monstruoso (Wackenroder) y lo maravilloso (Tieck), que proclaman la libertad desenfrenada de una imaginación sin bordes. No podemos dejar de reconocer aquí las huellas de una reinterpretación romántica de la imaginación libre de Kant.

Sin embargo, también tendríamos que hacer entrar en nuestra consideración otro sentido que se vincula esencialmente con lo grotesco y con su significación para la modernidad estética. También Schlegel ofrece aquí una orientación decisiva. Aunque extenso, conviene citar un pasaje del prefacio (1797) de su ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega* (1794). En él, fiel al principio de la historicidad de las categorías estéticas, y haciendo pie en la distinción entre poesía ingenua y sentimental que había introducido Schiller en un artículo particularmente influyente, elabora las nociones de lo interesante y lo característico como rasgos que identifican a la poética moderna:

No toda representación poética de lo absoluto es sentimental. En todo el terreno de la poesía clásica, el arte representativo del extraordinario Sófocles es absoluto. Pero lo absoluto también se representa, por ejemplo, en Esquilo y Aristófanes. Aquél, aunque no alcance su ideal, ofrece una viva manifestación de unidad infinita; éste, una viva manifestación de plenitud infinita. Los rasgos característicos de la poesía sentimental son el interés por la realidad del ideal, la reflexión sobre la relación entre lo ideal y lo real y la referencia a un objeto individual de la imaginación idealizante del sujeto poético. Sólo por medio de lo característico, es decir, de la representación de lo individual, se transforma en poesía la tendencia sentimental. La

esfera de la poesía interesante no se agota ni mucho menos con las tres clases de la sentimental; y según la relación entre lo sentimental y lo característico podría quizá tener lugar algo análogo al estilo también en la poesía interesante.

Pero incluso según opinión de la mayoría de los filósofos, un rasgo característico de lo bello es el hecho de que la complacencia en él sea desinteresada; y quien simplemente admita que el concepto de lo bello es práctica y específicamente distinto, aunque sólo lo establezca en forma de problema y deje en suspenso su validez y aplicabilidad, no puede negarlo. Así, lo bello no es el ideal de la poesía moderna, y es esencialmente distinto de lo interesante.⁹

Pero el diferendo respecto de la belleza no debe considerarse como una condición definitiva de modernidad estéticamente articulada. Como ocurre con todos los postulados románticos determinados por una voluntad constructiva (los hay también de los otros, pero suelen presentarse como aspectos subordinados del discurso), lo bello sigue siendo el valor objetivo que mide todo proyecto de arte en la historia, asignando entonces un factor de transitoriedad a lo que se le opone, y el arte clásico sigue rigiendo como paradigma, sino de imitación, sí de referencia.

En todo el terreno de las ciencias estéticas, la deducción de lo interesante es quizá la tarea más difícil y complicada. A la justificación de lo interesante debe preceder la explicación de su origen y causa. [...] Ahora bien, si se puede demostrar [lo siguiente: 1)] que tampoco por medio de la más afortunada cultura natural (que según su capacidad de perfección y su duración necesariamente tiene que ser limitada) puede ser satisfecho por completo el imperativo estético; y [2)] que la cultura estética artificial (que sólo puede ir tras la total desintegración de la cultura natural y ha de empezar donde ha terminado ésta, o sea, con lo interesante) tiene que atravesar varios grados antes

⁹ F: Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*. Introducción de Reinhold Münster. Traducción de Berta Raposo. Madrid: Akal, 1995, 56s.

de poder llegar a lo objetivo y bello según las leyes de una teoría objetiva y el ejemplo de la poesía clásica, [entonces] se demostrará también que lo interesante está estéticamente permitido como necesaria preparación para la perfectibilidad infinita del talento estético. Pues el imperativo estético es absoluto, y como no puede nunca ser cumplido por entero, por lo menos tiene que ser alcanzado cada vez más por medio de un acercamiento sin fin por parte de la cultura artificial. Según esta deducción, que fundamenta una ciencia propia (la poética aplicada), lo interesante es lo que tiene valor estético provisional. Ciertamente que lo interesante tiene también necesariamente un contenido intelectual o moral; pero dudo que tenga también un valor. Lo bueno, lo verdadero, ha de ser hecho, reconocido, no representado ni sentido. No doy mucho por un conocimiento del hombre que pueda sacarse de Shakespeare, por una virtud que pueda sacarse de la “Eloísa”, pese a las muchas alabanzas de aquellos a los que les gusta amontonar motivos de recomendación para la poesía.— No obstante, lo interesante siempre tiene en poesía sólo una validez provisional, como el gobierno despótico.¹⁰

A pesar de lo dicho en el último segmento, que pondera y desaconseja la elevación de la poesía de los nuevos tiempos a patrón de valor ético y de saber antropológico, el citado Shakespeare aparece para Schlegel como dechado del arte moderno en la medida en que da cuenta la realidad fundamental del dolor; *Hamlet* nos pone ante un “máximo de desesperación”, cuyo correlato estético es el concepto de lo feo, concebido por el temprano romántico, no meramente como un opuesto de lo bello, sino en una relación de tensión inseparable con éste. Y Shakespeare, que a estas alturas se ha convertido en figura de culto para todo talante post-clásico o, más derechamente, anti-clásico, va a suministrar uno de los paradigmas esenciales para la determinación de lo grotesco. En plan de agudización de estas determinaciones, Jean Paul, que no habla de lo grotesco pero sí tiene el término en la

10 *Op. cit.*, 56s.

punta de la pluma, y convalida el aserto de Schlegel, según el cual lo romántico no es sólo un género poético, sino la poesía misma, ofrecerá su brillante explicación del humor bajo la glosa de “lo sublime inverso” y “lo cómico romántico”, igualando la poesía romántica con el humorismo.¹¹

Nominalmente o de manera alusiva, el temple estético de la modernidad incipiente reconoce en la noción de lo grotesco un sello de su propia identidad. En esta calidad constituyó el objeto de una investigación señera de Wolfgang Kayser, que fue publicada por vez primera en 1957 y que inevitablemente tendrá que estar en el trasfondo de lo que aquí se diga. La virtud del estudio de Kayser estriba en su capacidad para dar nuevo contenido a un concepto que, rehabilitado ya una vez por el romanticismo para dar cuenta de la productividad originaria de la fantasía, podía hacerse cargo de algunas de las transformaciones más decisivas del arte de los últimos 150 años, puestas bajo el sello de una experiencia de extrañamiento radical, en la que retornan ominosamente las potencias diabólicas en un contexto secularizado. No hace decir cuánto podría explotarse esta inteligencia del asunto a partir de una interpretación general de ese contexto conjuntamente desde la clave de la alienación en los términos en que Marx la formuló y desde las indagaciones de existencia arrojada propias de las corrientes existencialistas.¹² La conciencia angustiada de la ausencia de mundo y del sometimiento a poderes que el sujeto no controla y a menudo ni siquiera barrunta, pero bajo cuya eficacia latente se siente en todo momento, el asedio de una objetividad incontrolable e incomprensible, la amenaza del abismo y del absurdo son todas notas que dejan lo grotesco así entendido en el umbral de lo siniestro, si ya no se ha

11 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, §§ 31 a 33

12 Al respecto es especialmente interesante el rescate de la noción de la “malicia del objeto” (*Tücke des Objekts*) forjada por Friedrich Theodor Vischer para dar cuenta de la inexplicable y perversa hostilidad que, como poseídos por fuerzas demoníacas, pueden demostrar los objetos más familiares del entorno cotidiano. Cf. Kayser, *op. cit.*, 133.

traspasado ese umbral en múltiples ocasiones. Esta misma interpretación lleva a Kayser a asignarle al arte una función apotropaica. Así, la última de las definiciones que extrae Kayser de su vasta inspección señala que “*la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo.*”¹³

LO GROTESCO EN VÍCTOR HUGO

En el *Prefacio a Cromwell*, Víctor Hugo pone en centro del debate estético a lo grotesco, relacionándolo con lo feo y lo bufonesco, y oponiéndolo esencialmente a lo bello y lo sublime, como rasgo propio de lo moderno en oposición a lo antiguo, a partir de la conciencia cristiana de la “desproporción del hombre” (Pascal). Sin descuido de las evidencias de un fondo satánico de lo grotesco, que aquí ya está a un paso, y que, arrancando de Poe, llega a través de Baudelaire y Rimbaud hasta el surrealismo, debe decirse que, de modo afín a lo que ocurre con la noción de lo feo, lo grotesco se inscribe aquí en la crítica a la estética de la belleza desde una estética de la verdad. Nuestra labor consistirá ahora en examinar las secciones y pasajes del Prefacio que nos parecen soportar lo medular del argumento.¹⁴

13 Kayser, *op. cit.*, 228 (cursivas del autor).

14 Las citas y referencias al texto original remiten a la edición *Œuvres Complètes* de Victor Hugo, *Critiques. La préface de Cromwell. Littérature et philosophie mêlées. William Shakespeare. Proses philosophiques des années 60-65*. Présentation de Jean-Pierre Reynaud. París: Éditions Robert Laffont, 1985. La versión española ha sido tomada de Víctor Hugo, *Prefacio de “Cromwell”*. *El Manifiesto Romántico*. Traducción, estudio Preliminar y Notas del Profesor Hernán Peirotti. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1979. Se indicará la paginación respectiva para las citas, anotando en primer término la de la edición francesa.

Debe anotarse que Hugo no es rígido en el manejo de estas especificaciones, sobre todo en lo que respecta a las categorías estéticas, como veremos más adelante.

LA DOCTRINA DE LAS TRES ÉPOCAS DE LA CIVILIZACIÓN Y DE LA POESÍA

Víctor Hugo funda su concepción de lo grotesco en una doctrina histórica de largo aliento. Se trata, en buenas cuentas, de explicar el significado eminente que para el arte moderno tiene esta categoría, y ello requiere determinar la consistencia misma de la época moderna. Trabaja para ese fin con un modelo tripartito de periodización histórica, articulada en tres épocas: primitiva, antigua y moderna. Sueltamente, acumula rasgo sobre rasgo para caracterizar cada una de ellas, estableciendo las diferencias según rubros diversos: la diversidad de las sociedades, de los templos, de las experiencias, de los géneros dominantes y de sus respectivas formas poéticas, incluidas las obras ejemplares, los principios, los caracteres y, en fin, las categorías estéticas que les corresponden. Sugiere asimismo narrativamente el modo en que esos rasgos se entrelazan para establecer el carácter, las tensiones y desmayos, y mide asimismo la magnitud de los cambios que se operan de época en época. De todo el catálogo se tienen que espigar algunas cosas que serán, quizá, las de más peso. No porque las demás carezcan de importancia, sino más bien porque el autor echa mano más de unas que de otras en la construcción de su argumento, y si hay algunas que menos perviven en éste es porque se les ha confiado una función de apoyo y de ilustración que, una vez cumplida, las exime de nuevas tareas: las formas poéticas (lírica, épica y drama) y los valores estéticos (bello, sublime y grotesco) son, sin embargo, insustituibles, y junto a sus principios (ideal, grandiosidad y realidad) y caracteres (ingenuidad, simplicidad y verdad) forman la veta mayor del desarrollo.¹⁵

15 Un cuadro puede ayudarnos a visualizar el cúmulo de especificaciones que acompañan a la concepción histórica que Víctor Hugo pone en el fundamento de su teoría estética (v. 4 ss./21 ss. y, en plan de resumen, 14/44 s.):

| Epoca | Primitiva | Antigua | Moderna |
|----------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| Sociedad | Comunidad | Guerra | |
| Templo | Alegría | Solemnidad | Melancolía |
| Experiencia | Sueño | Acción | Pensamiento |
| Forma poética | Oda | Epopeya (Tragedia) | Drama (Comedia) |
| Obra ejemplar | Biblia (Génesis) | Homero | Shakespeare |
| Poesía | Lírica | Epica | Drama |
| Principio | Ideal | Grandiosidad | Realidad |
| Carácter | Ingenuidad | Simplicidad | Verdad |
| Categoría | Bello | Sublime | Grotesco |

Ya el bosquejo de explicación de las tres épocas nos ha debido evocar el plan de la historia del arte que formula Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*. La anteposición de una “época primitiva”, anterior a la oposición de lo antiguo y moderno que había servido de matriz a las concepciones de la cultura de la Ilustración, había nacido de las reinterpretaciones románticas de la historia y había tenido precisamente en Hegel a su patrocinante más decisivo. Pero las similitudes van más lejos. Es cierto que Víctor Hugo se refiere exclusivamente a la literatura, y Hegel, en cambio, a la totalidad del arte y de las artes; pero no es difícil extrapolar las indicaciones que el primero ofrece sobre la literatura y sus formas a las demás disciplinas. En todo caso, lo sobresaliente es que, bajo la idea general de una relación entre sociedad y poesía (“la poesía se superpone siempre a la sociedad”¹⁶), Víctor Hugo trabaja con un paradigma básico de correspondencia entre arte y religión, semejante al de Hegel. Sin duda, la principal contribución de Víctor Hugo a un esquema que ya gozaba de sanción general es el análisis que ofrece del cristianismo y de las nuevas condiciones que éste trae aparejadas para la creación artística y la concepción estética. Tales condiciones pueden ser resumidas en la triple relación de *trascendencia, melancolía y análisis*, y debe considerarse como un rasgo particular y original que Víctor Hugo elabore el diagnóstico que permite especificar estas nociones cruciales del cristianismo a partir de una interpretación de la transición entre la antigüedad politeísta en trance de muerte y la fe naciente que germina en el corazón mismo del mundo en declive.

Una religión espiritualista, suplantando al paganismo material y exterior, se introduce furtivamente en el corazón de la sociedad antigua, la mata, y en ese cadáver de una civilización decrepita deposita el germen de la civilización moderna. Esta religión es completa, porque es verdadera;

16 4/10.

entre su dogma y su culto empotra profundamente la moral. Y ante todo, como verdades primeras, enseña al hombre que éste tiene dos vidas para vivir, una pasajera, otra inmortal; una de la tierra, otra del cielo. Le muestra que es doble como su destino, que hay en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; en una palabra, que es un punto de intersección, el eslabón común de dos cadenas de seres que abrazan la creación, de la serie de seres materiales y de la serie de seres incorpóreos, la primera partiendo de la piedra para llegar al hombre, la segunda partiendo del hombre para terminar en Dios. (7/25 s.)

Hugo entiende, pues, que el cristianismo, inicialmente injertado en la vieja civilización pagana a la que acabará subvirtiendo y suplantando desde su propia base, trae consigo la separación radical entre lo natural y lo sobrenatural: “pone un abismo entre el alma y el cuerpo, un abismo entre el hombre y Dios.” Dicho de otro modo, si podemos hablar de trascendencia como una noción axial, ésta no está centrada en Dios como fundamento de la creación, sino que se experimenta como condición determinante de la naturaleza humana que, por decirlo así, padece la distancia de lo divino. Este abismo es medido ahora por un afecto fundamental, la lástima por la humanidad y sus vicisitudes, no experimentado ya como desesperación, sino como melancolía.

En esta época, y para no omitir ningún trazo del bosquejo al cual nos hemos aventurado, haremos notar que con el cristianismo, y por medio de él, se introducía en el espíritu de los pueblos un sentimiento nuevo, desconocido por los antiguos y singularmente desarrollado entre los modernos, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. Y en efecto ¿podía el corazón del hombre, hasta entonces adormecido por cultos puramente jerárquicos y sacerdotales, no despertar ni sentir germinar en sí alguna facultad inesperada al sople de una religión humana porque es divina, de una religión que hace de la plegaria del pobre la riqueza del rico, de una religión de igualdad de libertad, de caridad? ¿Podía dejar de ver todas las cosas bajo un aspecto nuevo, des-

pués que el evangelio le habla mostrado el alma a través de los sentidos, la eternidad detrás de la vida?” (7 s./28)

Aunque Víctor Hugo no determina inmediatamente la relación que hay entre el “genio de la melancolía” y el “demonio del análisis”, hemos de entender que ambos van de la mano, como él mismo apunta:¹⁷ el sentimiento de la caducidad de todo lo que es trae consigo la disposición a comprender la complejidad y la peculiaridad de lo real, la imposibilidad de reducir la diversidad de los fenómenos a un solo y único patrón, y en particular, a un exclusivo patrón estético. El abismo de la creación abre la posibilidad de conocerla en su multiplicidad hormigueante y de hacerse cargo de la distancia entre el creador y lo creado desde un temple aflictivo que reconoce la realidad del mal no sólo como un dato de las cosas, sino como escisión originaria de la naturaleza humana.

LO GROTESCO Y UNA POÉTICA DE LA VERDAD

La nueva mirada, la mirada cristiana que ve el mundo en su variedad y complejidad, que sabe de la presencia efectiva y eficiente del mal, que está impedida, por eso mismo, de pergeñar cuadros ideales y unívocos, estéticamente límpidos, promueve y patrocina una nueva forma de poesía:

He ahí una nueva religión, una sociedad nueva; sobre esta doble base es preciso que veamos crecer una nueva poesía. Hasta entonces, y que se nos perdone de exponer un resultado que por sí mismo el lector ha debido ya sacar de aquello que se ha dicho más arriba, hasta entonces, obrando en esto como el politeísmo y la filosofía antigua, la

17 En este punto se puede recordar que Jean Paul concebía como segundo componente del humor, además de la totalidad, la “idea destructiva o infinita”, que sólo puede germinar en un espíritu melancólico (*Vorschule der Ästhetik*, § 33).

musa puramente épica de los antiguos no había estudiado a la naturaleza más que bajo una sola faz, rechazando sin piedad del arte casi todo aquello que, en el mundo sometido a su imitación, no se remitía a un tipo determinado de lo bello. Tipo desde luego magnífico, pero, como ocurre siempre con aquello que es sistemático, vuelto en los últimos tiempos falso, mezquino y convencional. El cristianismo trae la poesía a la verdad (*Le christianisme amène la poésie à la vérité*). (9/31)

Ésta, pues, es la sentencia decisiva. Con ella queda enunciado el fundamento del arte moderno: del arte romántico. Pero no se crea que la clave religiosa de desciframiento del curso histórico del arte y de la división de las épocas induzca la noción de un nuevo arte *religioso*. La “verdad” de la que aquí se trata, y a la que se debe esencialmente el arte moderno, es la verdad de la no-totalidad del mundo. Y ésta, podría decirse, es el fundamento común del temple melancólico y de la obstinación analítica que tipifican al espíritu cristiano. A los ojos de Hugo, mientras el arte antiguo (o “clásico”, por oposición al romántico) procede, conforme a su determinación originaria, a una idealización de lo real, única bajo la cual éste es susceptible de plasmación artística, el arte moderno acusa por doquier su imperfección. De acuerdo a una dialéctica interna (que no está lejos de la que reconoce Hegel), esta visión cristiana que impregna al nuevo arte no está abocada a la representación de lo sagrado y trascendente, sino que posee una lucidez y una penetración incomparables para la variedad de la contingencia y para el déficit congénito que ésta acarrea consigo. Y si ciertamente avala la eminencia jerárquica de la belleza, no admite, por amor de la “verdad”, que ella sea postulada como la horma y la forma única que acredite a una cosa, una relación, un evento, como dignos de enunciación estética. En la secuela inmediata del pasaje que leíamos dice Víctor Hugo:

Como él, la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente *bello*, que allí existe lo feo al lado

de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. Se preguntará si la razón estrecha y relativa del artista debe ganar el pleito a la razón infinita, absoluta del creador; si incumbe al hombre rectificar a Dios; si una naturaleza mutilada será más hermosa; si el arte tiene el derecho de desdoblarse, por así decir, al hombre, a la vida, a la creación; si cada cosa marchará mejor cuando se le haya quitado su músculo y su motivo; si, finalmente, el medio para ser armonioso es ser incompleto. Es entonces que, con los ojos fijos sobre los acontecimientos a la vez risibles y formidables, y bajo la influencia de ese espíritu de melancolía cristiana y de crítica filosófica que observábamos hace poco, la poesía dará un gran paso, un paso decisivo, un paso que, parecido al sacudón de un temblor de tierra, cambiará toda la faz del mundo intelectual. Se pondrá a obrar como la naturaleza, a mezclar en sus criaturas, sin confundirlos empero, la sombra con la luz, lo grotesco con lo sublime, en otros términos, el cuerpo con el alma, la bestia con el espíritu; pues el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía. Todo se enlaza. (9/31 s.)

El pasaje presenta lo que Víctor Hugo entiende son los ingredientes del nuevo ideario estético que fundamenta la visión cristiana del mundo, articulada desde los principios previamente especificados. Este ideario supone la renuncia al prurito excluyente de la belleza, y la apertura a integrar en un programa abarcador todo lo que se desvía de esa norma, es decir, la incorporación de la fealdad en sus múltiples modalidades a la realización artística. Ésta es la base para la introducción de la categoría de lo grotesco (y con ella la forma literaria de la comedia), en que debemos reconocer el positivo aporte de la concepción que Hugo formula aquí:

He ahí también un principio extraño a la antigüedad, un tipo nuevo introducido en la poesía; y, puesto que una condición más en el ser modifica al ser entero, he ahí una forma nueva que se desarrolla en el arte. Este tipo es lo grotesco. Esta forma es la comedia.

Y que aquí se nos permita insistir; porque acabamos de indicar el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa, a nuestro parecer, el arte moderno del arte antiguo, la forma actual de la forma muerta o, para servirnos de palabras más vagas pero más acreditadas, la literatura romántica de la literatura *clásica*. (9/32 s.)

La valoración de lo grotesco, sin embargo, dista de ser simple o unilateral. Por lo pronto, el programa del arte moderno no puede depender únicamente o unilateralmente de este principio, que no obstante le confiere su carta de identidad:

[...] es de la unión fecunda del tipo grotesco con el tipo sublime que nace el genio moderno, tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones, y muy opuesto en esto a la uniforme simplicidad del genio antiguo; mostremos que es de allí de donde es necesario partir para establecer la diferencia radical y real entre las dos literaturas. (10/33)

Pero esa unión supone que lo grotesco haya ganado ya autonomía; Hugo enfatiza que, si bien la Antigüedad conoce figuraciones de esa índole e incluso ha podido fomentar una fantasía desbocada, esto siempre ocurre de manera local y condicionada, atenuada incluso. El espíritu formado en la visión cristiana del mundo tiene, en cambio, la percepción del abismo que separa al creador de sus criaturas y al bien del mal, y sabe también de la condición irredimible del mal consumado. Por eso posee asimismo una suerte de hipersensibilidad para las contradicciones del ser, y es ella la que nutre ahora su capacidad artística; lo veremos más detalladamente en el siguiente acápite.

Desde el punto de vista de la procedencia de la noción y de los estratos de sentido que se le han adjudicado anteriormente a lo grotesco, destaca la acepción de lo cómico y ridículo, que aquí pareciera acreditarse mediante la mención de la comedia. Sin embargo, Hugo lleva el concepto a un nuevo estatuto, que —en lo que respecta a aquellos estratos de sentido— había empezado a ser desarrollado por el romanticis-

mo alemán de Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Otto Runge y Jean Paul. Lo grotesco no es sólo lo cómico, sino también lo horrible y monstruoso, y esto último va a constituir una característica dominante de la nueva noción: “En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco representa un inmenso papel. Está allí en todas partes; por un lado crea al deforme y al horrible: por el otro, al cómico y al bufón.” (10 s./35)

Ciertamente, estas dimensiones de sentido de lo grotesco no agotan el rango estético que Víctor Hugo le confiere. Todavía es preciso atender a la significación general de lo feo, a la relación de lo grotesco con lo sublime y, asociado estrechamente con ambos aspectos, el carácter de fragmento de una totalidad que le sería propio. Pero entre tanto es posible advertir la tesis fundamental que le da sustento a la concepción de Hugo: *lo grotesco define una poética de la verdad*. La relación entre melancolía y análisis (o crítica) que ha trazado en su brillante caracterización del espíritu cristiano indica cómo el principio determinante de la poética moderna es el conocimiento. El arte es conocimiento de la naturaleza (ante todo, de la naturaleza humana) en su integridad, tanto en su elevación como en su profundidad, en su aptitud para las manifestaciones más grandiosas y en su proclividad a lo bajo, lo mezquino y lo atroz. La necesidad que el arte moderno tiene de lo feo y de su representación estriba precisamente en que la fealdad es un momento indeleble de la realidad, y si la idealización ha sido un imperativo de la producción artística precedente, desde luego que el arte moderno prestará una especial atención a las manifestaciones de lo horrendo, lo bestial.

LA COMPLEMENTARIEDAD DE LOS OPUESTOS: LO GROTESCO Y LO SUBLIME

Pero ¿qué entiende Víctor Hugo por “grotesco”? Ciertamente, se buscará en vano algún pasaje del Prefacio en que se formule una definición del término. Como ocurre

con todos los asuntos que aquí son examinados, debatidos, propuestos, su textura conceptual va trenzándose paulatinamente, lo que favorece, además, que experimente cambios internos y modifique sus relaciones con otros términos vecinos. De ese desarrollo progresivo —que incluye múltiples reparos en que se ofrecen los ejemplos más heteróclitos (y esto ya es una señal de lo “grotesco”)— pueden colegirse algunas cosas principales. Dos diferencias saltan a la vista: lo grotesco es por una parte lo fantástico, por otra lo real particular; por una parte lo horrible, por otra lo ridículo. Esto supone una contrariedad, una dialéctica interna que sólo puede ser percibida por quien haya abandonado la edad de la inocencia; lo grotesco implica, pues, un saber que, ya decíamos, es saber de la difusión del mal en la vida, de la imperfección del mundo, de su no-totalidad y, por tanto, de su diversidad irreducible. La riqueza ilimitada de esta diversidad se convierte en principio de producción y representación artística en la época moderna, que despliega sus fuerzas en la fascinación por lo anómalo y maligno.

Pero a pesar de esa especie de predilección por los rasgos risibles, aberrantes y repulsivos, la validación de lo grotesco, como se podrá apreciar, no tiene para Hugo un sentido absoluto. Si bien es la marca esencial por la cual se reconoce al arte *moderno* propiamente dicho, su función no es exclusiva. Lo peculiar del arte moderno no consiste en la convicta celebración de las fealdades de lo real, sino en subrayarlas como medio de contraste que realza lo grande y sublime. Es este contraste, como principio de la creación artística, lo que define la idiosincrasia de lo moderno.

Habría que hacer, a nuestro juicio, un libro muy nuevo sobre el empleo de lo grotesco en las artes. Se podría mostrar qué efectos poderosos han sacado los modernos de este tipo fecundo sobre el cual una crítica estrecha se encarnaiza aún en nuestros días. Quizás dentro de poco seremos llevados por nuestro sujeto a señalar de paso algunos rasgos de este vasto cuadro. Aquí diremos solamente que como

objetivo junto a lo sublime, como medio de contraste, lo grotesco es, según nosotros, la fuente más rica que la naturaleza pueda abrir al arte. Rubens lo comprendía sin duda así, cuando se complacía en mezclar a despliegues de pompas reales, a coronaciones, a deslumbradoras ceremonias, alguna figura repugnante de enano de corte. Esa belleza universal que la antigüedad esparcía solemnemente sobre todas las cosas no carecía de monotonía; la misma impresión, siempre repetida, puede fatigar a la larga. Lo sublime sobre lo sublime produce difícilmente un contraste y uno tiene necesidad de descansar de todo, hasta de lo bello. Parece, al contrario, que lo grotesco sea un momento de parada, un término de comparación, un punto de partida desde el cual uno se eleva hacia lo bello con una percepción más fresca y más excitada. La salamandra hace resaltar a la ondina; el gnomo embellece al silfo.

Y sería también exacto decir que el contacto de lo deforme ha dado a lo sublime moderno algo más puro, más grande, más sublime al fin, que lo bello antiguo; y así debe ser. (11 s./37 s.)

El contraste tiene una eficacia a la vez dialéctica y complementaria; complementaria, en cuanto contribuye, como decimos, al esplendor de lo bello y lo sublime, dialéctica, en cuanto permite reconocer la integridad de la naturaleza en su conjunto, demostrando que el error es un momento de la verdad. Esta complementariedad —y el tipo peculiar de dialéctica que le está asociada— provoca cierta vacilación en lo que podríamos llamar la distribución histórica de las categorías o valores estéticos que organizan la concepción de Hugo. Si en un esquema ideal lo bello, lo sublime y lo grotesco debieran fijar la secuencia que va de lo primitivo a lo antiguo y lo moderno —así es como se lo sugiere en el texto hasta cierto punto—, la expansión moderna de lo grotesco sirve a la purificación y al realce de los viejos valores, tal como leemos en el pasaje citado. En cierto sentido, podría decirse que sólo el hombre moderno puede tener una visión integrada de lo bello y lo sublime, merced a la agudeza que tiene su arte

para fecundar el campo estético con la perspicacia para la proliferación de lo grotesco.¹⁸ Tal vez sea éste precisamente el sentido más fuertemente dialéctico de la propuesta: lo grotesco no se reduce a ser, como decíamos, el sello del arte moderno, sino que permite al arte alcanzar su consumación, concebida como conocimiento pleno de la totalidad, complejidad y diversidad de lo real.

La tesis de Víctor Hugo sobre esta complementariedad dialéctica cifra su integridad en un principio teológico. Es el cristianismo el que permite enlazar los extremos del mundo, manteniendo la tensión entre lo sublime y lo grotesco.

[...] en la nueva poesía, mientras lo sublime representará al alma tal cual ella es, purificada por la moral cristiana, aquél [lo grotesco] representará el papel de la bestia humana. (12/39)

Pero esto mismo, podríamos sospechar, infiltra una fragilidad en todo el esquema, toda vez que requiere el aval de una comprensión del mundo acuñada a partir de dicho principio. De hecho, esa fragilidad ya se observa en la idea misma del contraste: ni lo grotesco ni lo sublime se validan por sí solos, sino sólo en su tensión más aguda. La misma dialéctica que permite vincularlos lleva a que el resorte esencial del arte moderno esté en la contraposición, no en la armonía. Y si efectivamente el *desideratum* del arte ha de ser la unificación de los opuestos en la manifestación de lo bello, éste ya sólo puede regir como un efecto internamente amenazado por la inestabilidad que le inflige la tensión de esos mismos opuestos. Se puede

18 Hugo afirma la idea de esta reintegración a propósito de la evolución que conduce a la instauración del arte moderno en sentido propio. Mientras en sus albores predomina lo grotesco y tiene en Ariosto, Cervantes y Rabelais a sus adalides más poderosos, su maduración reestablece el derecho del “tipo de lo bello [...], que no es de excluir el otro principio, sino el de prevalecer sobre él” (14/43 s.): con ello se alcanza “la solemnidad poética de los tiempos modernos”, que tiene a su soberbio exponente en Shakespeare.

considerar qué cabe que ocurra si colapsa el fundamento cristiano o, en general, lo que podríamos llamar la contención metafísica que le asigna un lugar, digámoslo así, orgánico y necesariamente subordinado a lo grotesco: será esto precisamente lo que dé paso al grotesco postromántico, cuya clave radica en el *extrañamiento* o, dicho de otro modo, en la pérdida de mundo.¹⁹ Esta significación de lo grotesco ya casi puede leerse en las entrelíneas del texto de Hugo, si se considera el contrapunto de la bestia humana y se lo toma en su radicalidad, no meramente referida a las infracciones de la moral, sino a lo que se podría llamar lo inhumano.

LO GROTESCO, LO FEO Y LA REALIDAD DEL FRAGMENTO

Hemos hablado de una amenaza interna que inquieta la complementariedad entre lo grotesco y lo sublime. La amenaza, ya lo sugerimos y ahora lo veremos más cerca, procede de lo grotesco y su irreprimible heterogeneidad; el objeto esencial de esa amenaza es la obra de arte. De ahí que Víctor Hugo insista vigorosamente en la consistencia de la obra y en la necesidad de fundamentar un modelo de obra moderna. En las afirmaciones enérgicas que realzan la entereza y, más aun, la excelencia de este modelo se tiende a leer, como en contrapunto, el destino de un arte para el cual la destinación a la obra se hará cada vez más problemática. El germen de esa dificultad se anuncia en la compleja variedad de lo feo de la cual esa obra tiene que hacerse cargo.

19 Cf. la definición de lo grotesco que deduce Wolfgang Kayser al cabo de su detallado estudio: "*lo grotesco es el mundo distanciado*", a la que debe agregarse una segunda, que señala los poderes que se anuncian en semejante extrañamiento: "*lo grotesco es la representación del 'id'*" (W. Kayser, *op. cit.*, 224 s.)

Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo tiene mil (*Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille*). Es que lo bello, hablando humanamente, no es más que la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con respecto a nuestra organización. Además nos ofrece siempre un conjunto completo pero restringido como nosotros. Eso que llamamos lo feo, por el contrario, es un detalle de un gran conjunto que se nos escapa (*un détail d'un grand ensemble qui nous échappe*), y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera, he ahí la causa por la cual nos presenta sin cesar aspectos nuevos pero incompletos. (12 s./40)

Éste, sin duda, es uno de los pasajes cardinales del Prefacio. La multiplicidad de lo feo es un elemento esencial del planteamiento de Víctor Hugo, a diferencia de la simplicidad y unicidad de lo bello. Pero lo que importa aquí, más que la relación por así decir numérica entre ambos, es la determinación de la belleza en vista de lo humano como criterio canónico (armonía y organicidad) y la especificación de lo feo como “detalle” de una totalidad que excede a lo humano. Si por una parte con tal aserto parece confirmarse que en el tema de la “bestia humana” hay más encerrado que nuestras persistentes aberraciones morales o nuestro condenado egoísmo, en la idea de este “detalle” y de su indisoluble condición de “incompleto” se anuncia algo que puede, por su propia tendencia, poner en crisis el sentido mismo de “totalidad” o de “orden”. La misma frase en que Hugo se refiere al “detalle” es susceptible de más de una lectura: por una parte, podría pensarse que hay un punto de vista —absoluto— desde el cual el todo es abarcable en su conjunto; para ese punto de vista “eso que llamamos lo feo” no es tal, sino un momento de la perfección. Es muy verosímil que ésta sea la lectura que está en la intención del autor. Sin embargo, ciertas *nuances* y ciertos énfasis —aunque éstos se insinúen sólo en sordina— admiten una versión distinta: si la vigencia y plena presencia del “gran conjunto” supone en cierto modo la tachadura del hombre, entonces lo “feo”, inseparable

de éste, se anuncia como el detalle que pone en cuestión al todo. Al fin y al cabo el “detalle” en cuestión, considerado desde esta lectura, por así decir, radicalizada, es el ser humano mismo. Es la eventual vigencia del fragmento como fragmento y, si podemos decirlo así, como modo de producción de lo real (o natural), al menos desde un punto de vista —el humano— al que por definición se le escapa la mirada de conjunto.

Considerado desde este punto de vista, el arte pareciera tener como misión ofrecer en su obra una totalidad sustitutiva, sostenida, como ya hemos dicho antes, no tanto en la armoniosa integración de las partes —por mucho que Hugo parezca favorecer esta opción—, sino en la tensión más abrupta entre los opuestos. La vieja concepción de la obra como “todo de partes” en el cual la modificación de cualquiera de éstas acarrea la alteración del todo queda virtualmente abolida, sugiriéndose la idea de la obra como un todo esencialmente inestable y que consiste en la alteración. Lo que esto traiga consigo para la producción artística y estética de sentido está cargado de señas agoreras, si precisamente es dable concebir una autonomización del fragmento, que amenazaría de suyo toda posibilidad de constituir sentido. Al cabo de esta exposición volveremos sobre el punto.

LA OBRA MODERNA: EL DRAMA

La necesidad de constituir un modelo de obra que sea apto para contener y soportar las tensiones violentas que oponen lo grotesco a lo sublime, y que merezca, entonces, ser reconocido como un nuevo tipo de belleza, que supera y recoge más elevada y verdaderamente a los anteriores, es la que designa al drama como tal modelo:

El drama es la poesía completa. La oda y la epopeya no lo contienen más que en germen; él contiene a una y a otra en desarrollo; las resume y las estrecha a ambas. (15/46 s.)

Sin duda, se podrá sospechar que la argumentación de Víctor Hugo tiene mucho de prueba a posteriori, que el Prefacio nace de la voluntad de justificar la opción literaria del joven escritor, y que no está dictada primeramente por el prurito de alcanzar una deducción sistemática de la entidad del drama a partir de las premisas teóricas que ha establecido. Si bien estos juicios siempre son un poco abusivos y no suele haber vías convincentes para conferirles fuerza apodíctica, no parece que se pueda desmentir algo que marca también una diferencia palpable entre este “manifiesto romántico” francés y las vastas excursiones especulativas del romanticismo alemán, varios de cuyos más conspicuos representantes pugnaron por llevar a cabo una deducción —trascendental o dialéctica— de los géneros literarios. Por lo demás, mucho de la soltura —también de los vaivenes e iteraciones del texto— merece ser imputado a la incuria filosófica del autor. Por eso mismo es importante registrar adecuadamente los elementos medulares de la concepción del drama.

Si estamos siguiendo bien los pasos del argumento de Víctor Hugo, la teoría del drama como forma poética suprema parece estar sostenida, por lo pronto, sobre dos pilares. Uno ya lo tenemos a la vista; es, si se quiere decirlo así, genealógico o, mejor, genealógico-genérico: siempre en el plan dialéctico que hemos creído poder adjudicar a la perspectiva de Hugo, el drama se revela como la síntesis superior de las dos formas anteriores, la oda y la epopeya, si bien se le concede más afinidad —o más docilidad— respecto del drama a la primera. “[...] es sobre todo la poesía lírica la que conviene al drama; ella no lo estorba nunca, cede a todos sus caprichos” (15/47), leemos en la continuación de nuestra cita anterior, pero Hugo tiene escrúpulo de observar que el lirismo moderno es nítidamente otro que el primerizo, ingenuo y alegre: “La oda moderna es siempre inspirada, pero ya no es más ignorante. Medita más que contempla; su ensueño es melancolía.” (16/47 s.) Con todo, las indicaciones sobre la dife-

rencia de los géneros deben ser relativizadas: aunque éstos se distribuyan adecuadamente en sendas épocas, no se excluyen, no sólo porque se puedan allegar documentos de todo tiempo probatorios de la versatilidad poética de los pueblos, sino porque cada gran obra representativa de un estadio histórico contiene en su cuerpo indicios, gérmenes o resabios de de el punto de vista de los géneros distintos a aquél en que ella ha sido plasmada. La distribución histórica identifica lo dominante, no lo exclusivo. Más aun, desde el punto de vista de la incorporación de toda forma poética bajo la dramática, puede afirmar Hugo que la distinción de los géneros es “arbitraria”.²⁰

El segundo pilar es de orden teológico-religioso o, si se prefiere, metafísico-estético, dado que se trata, en verdad, de la traducción y la adaptación de un dogma teológico a fines artísticos, y precisamente a los fines de un arte que se funda en un conocimiento de la verdad de lo real y lo desarrolla.

Desde el día en que el cristianismo ha dicho al hombre: —Eres doble, estás compuesto de dos seres, uno perecedero, el otro inmortal; uno carnal, el otro etéreo; uno encadenado por los apetitos, las necesidades y las pasiones, el otro transportado sobre las alas del entusiasmo y del ensueño; aquél en fin, siempre encorvado hacia la tierra, su madre, éste lanzado incesantemente hacia el cielo, su patria; —desde ese día el drama ha sido creado. Pues ¿acaso es algo más que ese contraste de todos los días, que esa lucha de todos los instantes entre dos principios opuestos que están siempre presentes en la vida, y que se disputan al hombre desde la cuna hasta la tumba?

La poesía nacida del cristianismo, la poesía de nuestro tiempo es, pues, el drama. El carácter del drama es lo real; lo real resulta de la combinación enteramente natural de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y en la creación. Porque

20 Cf. 18/54.

la poesía verdadera, la poesía completa, está en la armonía de los contrarios. Por otra parte, es hora de decirlo abiertamente, y es aquí sobre todo que las excepciones confirmarán la regla, todo lo que está en la naturaleza está en el arte. (16 s.,/45 s.)

El drama hace suya la concepción cristiana de la dualidad del hombre y, de hecho, extrae su posibilidad misma de la inteligencia de esa dualidad; así, presentando “la armonía de los contrarios”, puede ofrecer el cuadro total de la realidad. Víctor Hugo no se cansará de reiterar esta lección: precisamente en la medida en que el drama mantiene una relación emancipada con lo real está en condición de presentar su verdad; volveremos sobre esto. En todo caso, si formulamos en términos estéticos la concepción en que hace pie el drama, el resultado de esta determinación cristiana de la esencia del arte moderno es, pues, un tipo de realismo antropológico.

En el drama, tal como uno puede si no ejecutarlo, al menos concebirlo, todo se encadena y se deduce como en la realidad. El cuerpo representa allí su papel como el alma; y los hombres y los acontecimientos, puestos en juego por este doble agente, aparecen ora bufonescos ora terribles, a veces terribles y bufonescos al mismo tiempo. Así pues el juez dirá: *¡A muerte, y vamos a comer!* Así, el senado romano deliberará sobre el rodaballo de Domiciano. Así Sócrates, bebiendo la cicuta y conversando sobre el alma inmortal y el dios único, se interrumpirá para recomendar que se sacrifique un gallo a Esculapio. Así Isabel jurará y hablará en latín. Así Richelieu sufrirá al capuchino José, y Luis XI a su barbero, Oliverio al Diablo. Así Cromwell dirá: *Tengo el parlamento en mi bolsa y al rey en mi bolsillo;* o, con la mano que firma la sentencia de muerte de Carlos I, embadurnará con tinta la cara de un regicida que se la entregará riéndose. Así César en el carro de triunfo tendrá miedo de volcar. Porque los hombres de genio, por grandes que sean, tienen siempre en sí la bestia que parodia a su inteligencia. Es por allí que tocan a la humanidad, porque es por allí que son dramáticos. “De lo sublime a lo

ridículo no hay más que un paso”, decía Napoleón, cuando se convenció de que era hombre; y este relámpago de un alma de fuego que se entreaire, ilumina a la vez el arte y la historia, este grito de angustia es el resumen del drama y de la vida. (17 s./51 s.)

REALISMO Y LIBERTAD

En esta misma aptitud del drama para presentar el cuadro total de la realidad humana reconoce Víctor Hugo lo que puede describirse como el principio general de la creación artística de la modernidad, la única regla que ésta puede admitir. Esa regla es la libertad.

Digámoslo pues atrevidamente. Ha llegado el momento, y sería extraño que en esta época la libertad, como la luz, penetrara en todas partes excepto en aquello que hay de más originalmente libre en el mundo, las cosas del pensamiento. Demos con el martillo en las teorías, las poéticas y los sistemas. ¡Echemos abajo esa vieja enyesadura que enmascara la fachada del arte! No hay ni reglas ni modelos; o más bien no hay otra regla que las leyes generales de la naturaleza las cuales dominan el arte entero, y las leyes especiales que, para cada composición, resultan de las condiciones propias de cada sujeto. Unas son eternas, interiores y permanecen; las otras variables, exteriores y no sirven más que una vez. Las primeras son el armazón que sostiene la casa; las segundas el andamiaje que sirve para construir y que es rehecho en cada edificio. Aquéllas son los huesos, éstas el vestido del drama. Por lo demás, esas reglas no se escriben en las poéticas. Richelet ni lo sospecha. El genio, que adivina antes de aprender, extrae, para cada obra, las primeras del orden general de las cosas, las segundas del conjunto aislado del sujeto que trata; no a la manera del químico que enciende su horno, sopla su fuego, canta su crisol, analiza y destruye; sino a la manera de la abeja que vuela con sus alas de oro, se posa sobre cada flor y saca de ella su miel sin que el cáliz pierda nada de su esplendor ni la corola nada de su perfume. (23 s./66 s.)

La clase de realismo por la que aboga Víctor Hugo tiene, pues, una matriz productiva fundamental. Se acusa ella en la declaración de principios que aquí leemos y que está en el núcleo de este texto en su calidad de “manifiesto romántico”: se trata de la afirmación de la libertad creadora del artista, que repugna toda sumisión a dogmas y cánones sólo favorece, como aquí se enuncia, las leyes generales de la naturaleza y las especiales del tema. Es la paradoja del planteo: una poética que rebate el derecho de toda poética, una poética de la rebeldía, si se quiere, que sólo sufre como maestra a la naturaleza misma, pero no —como veremos al punto— a la naturaleza como molde impositivo de figuras y contenidos, sino como modelo de producción. Ya lo leíamos en un pasaje temprano que presenta los auspicios de la “musa moderna”: bajo su nueva égida, la poesía “se pondrá a obrar como la naturaleza (*se mettra à faire comme la nature*)” (9/32), lo que de acuerdo al designio doctrinario del Prefacio significa mezclar lo grotesco y lo sublime sin confundirlos. Pero donde se formulará esta libertad de la manera más sobresaliente, porque concierne derechamente a la realización de la poesía como lenguaje, al estilo del drama, es a propósito del valor de naturalidad del verso, dúctil y espontáneo, que ha de ser “*tan hermoso como la prosa (aussi beau que de la prose)*” (29/81). Es el principio de la corrección, no externa, sino íntima, en cuanto es acorde a “la lógica de la lengua”, lógica viva y dinámica, que engarza pensamientos y palabras bajo el calor del momento histórico, y que es hostil a las fijaciones que impone la gramática o la prosodia.²¹ Dirá Hugo, al concluir la parte doctrinaria de su Prefacio: “Lo que ha defendido [el autor de este libro] [...] es la libertad del arte contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y las reglas.” (31/86)

La citada libertad contribuye a establecer en definitiva las relaciones de arte y naturaleza, asentando lo que

21 Cf. 30/83 s.

hemos llamado el “tipo de realismo” propio del programa de Víctor Hugo, que, como se dijo antes, sólo es posible a partir de una emancipación respecto de las pretensiones de meramente representar los hechos y eventos de la vida, y del reconocimiento de que aquellas otras, más anhelosas, de igualar arte y realidad en una fusión absoluta, son simplemente ilusorias.

¡Naturaleza, pues! ¡Naturaleza y verdad! —Y aquí, a fin de mostrar que, lejos de demoler el arte las nuevas ideas no quieren más que reconstruirlo más sólido y mejor fundado, tratemos de indicar cuál es el límite infranqueable que, a nuestro parecer, separa la realidad según el arte de la realidad según la naturaleza. Es aturdimiento confundirlas, como hacen ciertos partidarios poco adelantados del romanticismo. La verdad del arte no podría ser, tal como varios lo han dicho, la realidad *absoluta*. El arte no puede dar la cosa misma. (24 s./70)

El último aserto no debe leerse como veredicto de impotencia. La diferencia de arte y naturaleza es propiamente una diferencia ontológica (sin la cual “uno u otro no existirían”) y es jurisdiccional; sus respectivos “dominios”, estatutos y entidades “son perfectamente distintos”. Y el arte extrae su potencia —que el genio puede llevar a consumación— precisamente de esta diferencia, y precisamente allí donde pareciera tomar a la naturaleza y a la variedad de sus fenómenos como dato de su gestión. Permítasenos una cita extensa en que ésta es descrita con toda la precisión deseable:

Otros, nos parece, lo han dicho ya: el drama es un espejo en el que se refleja la naturaleza. Pero si este espejo es un espejo ordinario, una superficie plana y perfecta, no devolverá de los objetos más que una imagen apagada y sin relieve, fiel pero descolorida; se sabe cuánto pierden el color y la luz en la reflexión simple. Es menester pues que el drama sea un espejo de concentración que, lejos de debilitarlos, recoja y condense los rayos colorantes, que haga de un resplandor una luz, de una luz una llama. Sólo entonces el drama es aprobado por el arte.

El arte es una cuestión de óptica. Todo aquello que existe en el mundo, en la historia, en la vida, en el hombre, todo debe y puede reflejarse en él, pero bajo la varita mágica del arte. El arte hojea los siglos, hojea la naturaleza, interroga las crónicas, se esfuerza por reproducir la realidad de los hechos, sobre todo aquella de las costumbres y de los caracteres, mucho menos entregada que los hechos a la duda y a la contradicción, restaura lo que los analistas han truncado, armoniza lo que han despojado, adivina sus omisiones y las repara, colma sus lagunas con imaginaciones que tienen el color del tiempo, agrupa lo que han dejado disperso, restablece el juego de hilos de la providencia en las marionetas humanas, reviste el todo de una forma poética y natural a la vez, y le da esa vida de verdad y de arrebató que da a luz a la ilusión, ese prestigio de realidad que apasiona al espectador y al poeta primero, porque el poeta es de buena fe. Así pues, el fin del arte es casi divino: resucitar, si hace historia; crear, si hace poesía.

Es cosa grandiosa y bella ver desplegarse con esta anchura un drama donde el arte desarrolla poderosamente a la naturaleza; un drama donde la acción marcha hacia la conclusión con un paso firme y fácil, sin difusión y sin estrangulación; un drama, en fin, donde el poeta cumpla plenamente la finalidad última del arte, que es abrir al espectador un doble horizonte, iluminar a la vez el interior y el exterior de los hombres; el exterior por sus discursos y sus acciones; el, interior, por los *a parte* y los monólogos; para resumir, cruzar en el mismo cuadro el drama de la vida y el drama de la conciencia.

Se comprende que, para una obra de este género, si el poeta debe *elegir* entre las cosas (y debe hacerlo), no prefiera lo *bello*, sino lo *característico*. No es que convenga poner, como se dice hoy, el *color local*, es decir agregar demasiado tarde algunos toques chillones aquí y allá sobre un conjunto por lo demás perfectamente falso y convencional. No es en la superficie del drama, que debe estar el color local, sino en el fondo, en el corazón mismo de la obra, desde donde se difunde hacia afuera, desde ella misma, naturalmente, por igual y, para decirlo así, en todos los rincones del drama, como la savia que sube de la raíz a la

última hoja del árbol. El drama debe estar radicalmente impregnado de este color de la época; éste debe estar en cierto modo en el aire, de modo que sólo entrando y saliendo, uno se dé cuenta de que ha cambiado de siglo y de atmósfera. (25 s./71-73)

Lo que se rechaza aquí —como en todo el Prefacio con insistencia— es el principio de la imitación, y más precisamente la administración académica de este principio, que ordena atenerse al aparato reglamentario de los modelos heredados: la imitación del arte por el arte da por resultado el artificio. Pero el alegato romántico en pro de una relación prístina con la naturaleza no aboga, lo señalábamos, por una adhesión ciega a su mandato. La analogía con el “espejo de concentración” indica el poder selectivo cuyo ejercicio debe exigírsele al arte en el cumplimiento de su “fin [...] casi divino”, que es crear, de modo que no se lo puede describir como un mero reflejo de la realidad, sino como el desarrollo de la naturaleza.

En el objeto esencial de ese poder selectivo podemos reconocer el tercero de los pilares de la teoría del drama, que, consonante con el precedente ideario de Schlegel que citábamos al comienzo, recibe aquí el nombre de lo *característico*, en nítida diferencia respecto de lo bello.²² Quizá precisamente en lo característico, entendido como acuñación intensiva de sentido —en términos antropológicos, morales e históricos—, hallemos el modo de resguardar a la obra moderna, en cuanto obra, y como tal, en cuanto acontecimiento de sentido, salvando la amenaza de una fragmentación incontenible y de un extrañamiento generalizado.

22 Lo característico es precisamente aquello que el drama apegado al canon “pseudo-aristotélico” relega fuera de la escena, reservando ésta para declamaciones engeñadas (cf. 19/55). Otro término que emplea más de una vez Víctor Hugo en estos contextos es *pintoresco*.

GLOSA FINAL

En resumen, se puede argüir que el “manifiesto” de Víctor Hugo, a despecho de sus énfasis y de su vehemencia, oscila endeblemente sobre un borde álgido. Esta poética paradójica, que reclama para sí una libertad no constreñida por otras reglas que las que ella misma se da en la obra, tiene en cierto modo el aire de un gesto de defensa ante los poderes que ella misma reconoce y quiere poner en circulación como base del nuevo paradigma artístico.

Hemos suscrito tales poderes bajo el apelativo general del fragmento. Desde luego, el término no figura en el Prefacio. Sin embargo, hemos visto aparecer, y con insistencia, la idea de lo feo como detalle que no puede ser integrado a una comprensión unitaria y total; es entonces a esto a lo que aplicamos ese apelativo. Tal vez no sea impropio hacerlo a propósito de un discurso que ganó su fama como “manifiesto del romanticismo”. Guardando las distancias y sin soslayar las diferencias, la noción de fragmento —cuya gravitación posterior excede todo cálculo— es inseparable de los credos románticos, si bien su suelo nutricio ha sido el temprano romanticismo alemán, y de manera eminente como nombre de una forma privilegiada de escritura. Allí el fragmento rige, ante todo, como exteriorización del ingenio (*Witz*), que cumple, para el sujeto, una identificación irónica con la objetividad, es decir, un momento de negatividad (de auto-negación) esencial en el proceso de apropiación espiritual del mundo y del sentido. De esa identificación, de esa suerte de pérdida de sí en lo objetivo, siempre es posible recuperarse para el sujeto romántico, merced a la conciencia propia de esa ironía. Dicha recuperación no es, por cierto, un regreso al punto de partida, a la cerrada ipseidad del yo, sino el acceso a un estadio superior, en que el sujeto gana su identidad enriquecida por la exterioridad en que se proyectó. Desde el punto de vista del concepto, el fragmento es aquella mitad partida del símbolo, prenda de totalidad,

pues; en el símbolo el romanticismo alemán creyó ver la consumación dialéctica del proceso creativo del sujeto, a costa de obliterar la huella de la fractura que necesariamente debe permanecer indeleble en todo símbolo, acusando el desajuste fatal de la cosa y su significado.

Distante de las teorías germánicas, Víctor Hugo parece, sin embargo, percibir ese desajuste. Bajo especie de detalle nunca plenamente integrable, lo que aquí concebimos como el “fragmento” huguiano es una parte separada de la totalidad, y por tanto no propiamente una parte. Es lo que hemos intentado sugerir concibiendo al fragmento como la verdad de la no-totalidad del mundo. Ciertamente, Hugo sigue confiando en la fuerza redentora del arte, aunque éste haya atisbado las honduras abismales del ser, y precisamente porque las ha atisbado. Como señala Kayser, mientras lo cómico restablece los fueros de lo real con intenciones éticas, lo grotesco “destruye por principio los órdenes existentes, haciéndonos perder pie”.²³ Pero en el modo en que Víctor Hugo lo entiende y ejerce, hace además de restituir la totalidad de la realidad antropológica. Como el carnaval, produce el lapso del caos para renovar el orden del mundo. Lo hace, ciertamente, al precio de mostrar la fractura esencial que desmiente la integridad del ser, y así insinúa, al menos virtualmente, el espacio post-humano de una alienación radical, en que el fragmento se revela como principio de auto-producción de lo real con exclusión de la agencia del sujeto.

23 W. Kayser, *op. cit.*, 64 s.

