

ROMANTICISMO

Voltaire, a propósito de Racine, propone que la tragedia hable al corazón y que el amor sea la pasión soberana y no el adorno de una acción política. Respeta las reglas de las tres unidades y las justifica por la verosimilitud. La unidad de acción porque "el interés que se divide se destruye enseguida". La unidad de lugar porque "una sola acción no puede desarrollarse en distintos lugares a la vez". Y la unidad de tiempo porque "durando tres horas el espectáculo en el teatro, la acción no debe durar más de tres horas", pero estas tres horas pueden, por convención, ser llevadas hasta veinticuatro. Las unidades asegurarán la sencillez, que hace el verdadero mérito de la tragedia.

Pero Voltaire desea innovaciones para la tragedia: hay que dar prioridad a la acción. "Toda la tragedia debe ser acción". Si hacen falta episodios para enriquecer un tema demasiado sencillo y pobre por sí mismo, que ellos consistan en acontecimientos, no en "declamaciones". Estas acciones deben, además, ser "sorprendentes" y exigir "aparato y espectáculo". La crítica que se hace a la tragedia clásica es la de abundar en "declamaciones", en relatos, en monólogos. Reclama espectáculo, el trabajo de los actores debe hacerse más vivo, más audaz en la expresión de los sentimientos y, sobre todo, de las emociones. "El decorado debe ser amplio, pomposo, impresionante..." "Hay que impresionar el alma y los ojos a la vez". Además pide la ubicación de las tramas en períodos históricos o civilizaciones no explotadas aún: Edad Media francesa, contraste entre mahometanos y cristianos, entre americanos y españoles, etc... Finalmente la tragedia debe tener una misión: abogar por la abolición de leyes injustas, la caridad universal, la tolerancia política, entre otras. Otros autores aspiran a una mayor naturalidad, una mayor semejanza con la vida. Los héroes deben pertenecer a esa humanidad media a la que pertenece el espectador.

Así, pues, Voltaire y algunos otros críticos quieren conservar el principio de la tragedia, pero imponerle algunas modificaciones que la vuelvan más interesante y más nueva. Se siente la necesidad de géneros dramáticos nuevos; estos se proponen, pero se practican poco. El dominio de la tradición trágica es demasiado fuerte.

A su vez, Diderot divide la creación dramática en cuatro géneros; la comedia alegre, la comedia seria, la tragedia burguesa y la tragedia. Fue el promotor y teórico de la tragedia burguesa: "tema importante, intriga sencilla, doméstica, cercana a la vida real, nada de criados confidentes, sino monólogos. Respeta la regla de las tres unidades y propone como temas las situaciones en las que puede encontrarse sumido un burgués en su vida cotidiana, asuntos de dinero, asuntos de familia, asuntos de honor. Y para salvaguardar la verosimilitud estas obras se escribirán en prosa.

Otro crítico, Mercier, remarcará sus críticas sobre la tragedia: el género es ficticio y falso, porque hemos mezclado torpemente las aventuras de héroes antiguos con nuestros sentimientos modernos; de esta mezcla resultan obras bastardas absolutamente alejadas de los gustos del gran público popular. Mercier insiste sobre el carácter puramente artificial de la tragedia que se ha convertido en un juego de reglas estrictas sin relación con la humanidad, sobre todo con la sociedad moderna.

De una manera general, el período romántico señala un retroceso indiscutible de la noción de doctrina literaria y de ley estética. Los teóricos románticos atacan, no tanto las leyes establecidas en el arte, como a aquellos que habían querido establecerlas. Los nuevos objetivos que Madame de Stael propone a los escritores podrían muy bien contentarse con las reglas clásicas; la poesía de Hugo se adapta perfectamente a las de Malherbe y de Boileau.. Pero el arte tiene sed de libertad y, si bien se da luego leyes, es después de haber infamado a aquellos que anteriormente habían dado otras a menudo muy similares a las que eligió para sí. Si hay un enemigo preciso, es más el gusto que la regla, y es su tiranía discreta y vaga, pero despiadada, la que se quiere desechar en nombre del genio y del temperamento individual. Revolución contra el gusto clásico, el romanticismo se resistirá a decretar otras leyes que no sean las que proclamen la libertad.

A la estética cerrada del siglo XVIII, impermeable a las influencias extranjeras, rígida en sus ritos y jerarquías, sucedió una estética abierta, que miró a la vez hacia el mundo exterior y hacia las profundidades misteriosas del yo. Gran responsable de esta transformación fue Madame de Stael que inspiró con sus obras a los teóricos del romanticismo.

(Recordar la querrela entre los antiguos y los modernos hacia fines del XVII, principios del XVIII en que se polemizó sobre la calidad de los autores antiguos y la de los modernos, de que los autores modernos -dijo Perrault- eran incomparablemente más sabios que los antiguos por el saber adquirido por el paso de los siglos y por el desarrollo de las ciencias.) M. de Stael dirá que la poesía antigua pudo alcanzar su propia perfección, que es de cierta clase; "la descripción animada de los objetos exteriores", pero los modernos pueden alcanzar otra perfección mediante la pintura de "los movimientos del alma" por que los modernos conocen mucho mejor este elemento sentimental que los antiguos. La poesía queda desembarazada del fárrago mitológico, útil personificación de sentimientos todavía oscuros para los poetas antiguos, inútil ahora, ya que el objeto personificado está directamente presente ante nuestra conciencia. Además, hay una disparidad entre la imaginación de los antiguos y la mentalidad moderna.

“Los progresos científicos y materiales traen consigo los de la razón y los de toda civilización intelectual “-dice M. de Stael. Crece en calidad la razón, la moral, la sensibilidad, la psicología. Además el gusto está en una estrecha relación con un estado de civilización y por lo tanto puede y debe variar, agrega. Esta ampliación del gusto era la primera reforma que había que proponer. Además las reglas habían sido necesarias porque los escritores clásicos, imitadores de una literatura extraña a las costumbres de su tiempo, debían ser guiados por reglas exteriores. Pero una literatura directamente inspirada en las emociones espontáneas de un alma moderna encontrará naturalmente en ésta las reglas, o más bien toda regla llegará a ser inútil. Otro aporte importante de M. de Stael fue el de aceptar la influencia de las literaturas inglesa y alemanas, sobre todo esta última para librarse un poco del yugo de la cultura greco latina. Y enfatiza en el concepto de alma moderna, que exigirá un arte literario nuevo. Importante entonces la influencia de literaturas extranjeras, vedadas hasta ese momento, porque estimulará la renovación del espíritu y la imaginación.

M. de Stael elogia la tragedia clásica, coherente en todos sus elementos, pero propone al mismo tiempo una tragedia nueva, también coherente y mejor adaptada al gusto del siglo

nuevo (XIX). "La tendencia natural del siglo es la tragedia histórica". La naturaleza íntima de la tragedia ha de cambiar: la tragedia clásica pinta pasiones; la tragedia histórica pintará caracteres. Y los caracteres, complejos como lo son los de todos los hombres, exigirá cambios en el estilo y en el tono para poder representarlos y ello nos llevará indefectiblemente a la mezcla de los géneros, debiendo mezclarse a veces el tono de la comedia con el de la tragedia. Además, mientras que la tragedia clásica es rápida y corre hacia su desenlace, la tragedia histórica debe permitirse lentitudes aparentes que ofrezcan al autor la oportunidad de pintar, alrededor de los personajes, los acontecimientos, el ambiente, la atmósfera moral, social, política en los que se agitan. En consecuencia las unidades, necesarias para concentrar una acción estrecha, deben desaparecer, salvo la unidad de acción. También inevitablemente se deberá dar paso a personajes, no ya nobles, sino de cualquier linaje, aun los de modesta condición, además por después de quince años de revolución, el pueblo está acostumbrado a mezclarse con lo que la vida del país ofrece de más dramático. Y como será esencia para la nueva tragedia la expresión de los sentimientos en toda su sinceridad y profundidad, se adecuará mejor la prosa que el verso - dice M: de Stael.

Mientras que la doctrina clásica contenía ante todo la idea de orden y de disciplina y quería oponerse a un pasado medieval en que libertad individual y la ausencia de un sistema artístico aparecían como el defecto más grave, los románticos, oponiéndose a los estragos que causaba la estrechez del gusto, confundida erróneamente con la severidad de las reglas, se preocuparon en primer lugar por proclamar la independencia del arte, su carácter individual y espontáneo, es decir, en resumen, la negación de toda teoría un tanto sistemática. No hubo una doctrina romántica digna de este nombre.

El teatro: antes de 1827 se permanece fiel a la tragedia y solo se vislumbra imprecisamente un género nuevo; todas las teorías están impregnadas de una gran prudencia. Después de 1827, Víctor Hugo y Vigny establecen la teoría del drama romántico, género nuevo.

Antes de 1827: reforma de la tragedia. Hay un ideal común hacia el cual los distintos teóricos quieren orientar la tragedia: este ideal es la tragedia histórica; se quiere poner en escena, ya no un juego de pasiones en un medio social elevado, sino un momento importante de la historia, preferentemente nacional, y caracteres. Pero las unidades son particularmente incómodas para este tipo de tema. Todos los teóricos las abandonan y las unidades de tiempo y de lugar serán reemplazadas por la sola unidad de acción, de interés o de impresión.

Stendhal, al describir las tragedias de mayor éxito antes de 1820, descubre que el espectador experimenta un placer épico al oír bellos versos que relatan un hecho, condensan máximas morales o políticas, o expresan "sentimientos generosos". Dice que lo propio del teatro debe ser, al contrario, el dar el sentimiento de la "ilusión perfecta"; el espectador debe estar cautivado por la acción y vivir con los personajes. Y que esto no depende de las reglas del teatro y en particular de las unidades. Solo se encuentran "en el calor de una escena animada". Estos momentos se encuentran más a menudo en las tragedias de Shakespeare que las tragedias de Racine, dice.

La mezcla de los géneros: Según A.W. Schlegel, cuyo Curso de literatura dramática tuvo mucha repercusión por esa época en Francia, el arte romántico está hecho esencialmente de la mezcla de los contrarios, por oposición al arte clásico preocupado ante todo de unidad. Este principio aplicado al teatro, lo obliga a mostrar, alrededor de los personajes cuyas pasiones son el objeto de la obra, todo lo que los rodea y hace resaltar sus rasgos. En este cuadro total de la vida, la separación de los géneros debe desaparecer; la naturaleza, en efecto, no conoce esa unidad artificial de la obra de arte. Además, la situación de la sociedad moderna, en la que se mezclan "inmensos intereses, admirables ideas, sentimientos sublimes...y pasiones brutales, necesidades groseras, hábitos vulgares", impone al autor representar en la escena una mezcla análoga.

La imitación de los extranjeros: Estos extranjeros son ante todo Shakespeare y Schiller. Shakespeare sigue siendo el ideal, si bien Schiller es ahora el modelo. (Autor de María Estuardo, La doncella de Orleans, Don Carlos, infante de España, Guillermo Tell, la trilogía Wallenstein). Se recomienda también la imitación de Goethe (Fausto, Ifigenia en Táuride, Egmont, Nausicaa, Tasso) que así como Shakespeare introduce, gracias a la libertad del teatro alemán, un gran número de personajes subalternos; estos son entre los protagonistas y los espectadores como un "público intermediario" -dice Benjamín Constant- que anticipa y dirige la opinión de los mismos. Recomienda también introducir en el drama "esas pequeñas circunstancias familiares", que, sin rebajarlo, lo aclaran mediante detalles verdaderos e impresionantes que la tragedia, demasiado abstracta, debe ignorar. Es en el drama alemán también donde los trágicos aprenderán a representar una vida entera, poniendo así a luz caracteres completos, con sus debilidades, sus inconsecuencias y esa movilidad ondeante que pertenece a la naturaleza humana y forma los seres reales. Según él los caracteres son más diversos que las pasiones y así un campo nuevo y muy rico se abre para la tragedia. (Nadie hizo un análisis del arte shakespeariano en la época romántica).

Los temas: hay que renovarlos en su forma y en su materia. La antigüedad clásica debe ser sustituida por la historia modernas, desde la Edad Media inclusive, mucho más fértil en temas dramáticos. Pero la historia no será -todos los teóricos están de acuerdo con esto- un cuadro vago en el que se desarrollará el juego de las pasiones. Será el verdadero tema de la tragedia. El autor dramático deberá, como el Shakespeare de los dramas históricos, como el Goethe de Goetz de Berlichingen, como el Schiller de Wallenstein, poner bajo nuestros ojos, en toda su verdad, una página dramática del pasado, grandes acontecimientos alrededor de un carácter interesante, o diversos caracteres en lucha con un acontecimiento.

El estilo: Stendhal recomienda el uso de la prosa "que saca sus efectos de los movimientos del alma", mientras que el poeta se olvida de sus personajes y de las circunstancias y piensa en hacer bellos versos que encante al público. Pero el público todavía era prejuicioso y estaba impregnado del "buen gusto" y no aceptaba giros más sencillos y coloquiales.

De modo que antes de 1827 se reclama una tragedia histórica sin más unidades que la unidad de acción, inspirada con prudencia en las obras menos audaces de Shakespeare o de Schiller. En la que lo noble y lo familiar se encuentren mezclados. Se trata de una

ampliación de la tragedia, no de verdaderas innovaciones. El esfuerzo de reflexión teórica sigue siendo muy débil.

Después de 1827. La teoría del drama romántico.

Hugo, en el prefacio a Cronwell, publicado en 1827, rompe con todas las timideces, pasa por encima de todos los prejuicios y, frente a la tragedia moribunda, que no trata de resucitar, establece el drama. Tal vez no sean nuevas sus ideas; no hay ni una que no se encuentre en Schlegel, en Madame de Staël o en el Stendhal de Racine y Shakespeare; pero estas ideas están expresadas por primera vez con fuerza, sin ninguna de las restricciones que atenuaban su alcance en sus predecesores; las páginas teóricas escritas por Hugo después de ésta no modifican mucho su contenido; sólo lo precisan

Crítica de las unidades en nombre de la verosimilitud y del color local, tal es la primera consecuencia de la concepción del drama histórico sostenida por Hugo y sus predecesores. Un gran hecho histórico no puede, en efecto, desarrollarse en un mismo lugar ni en veinticuatro horas. Pero Hugo, y esta es una de sus originalidades, pretende hacer un drama que tenga un alcance filosófico, donde el autor abarque con su mirada vastos problemas humanos, históricos, sociales, morales, donde la idea esté personificada por numerosos personajes que aclaren sus distintos aspectos mediante numerosas circunstancias que pongan en evidencia su riqueza y su variedad. Todo esto es imposible de concebir, si se conservan las unidades.

Este vasto cuadro requiere la mezcla de los géneros, no bajo los aspectos moderados de cada género, lo noble y lo familiar, sino con sus caracteres extremos, lo sublime y lo grotesco. "La poesía verdadera, la poesía completa -escribe-, está en la armonía de los contrarios", recogiendo la fórmula de Schlegel.

La verdad en el plano histórico no basta, es necesario lograrla en el plano humano. Los personajes del drama deben ser hombres y no esos héroes artificiales de quienes el espectador solo vislumbra un perfil ventajoso. Deben ser, como los otros hombres, complejos y matizados, mezcla íntima de bien y de mal. Dice Alfred de Vigny. Caracteres -mezcla de géneros - crítica de las unidades, resumen de las propuestas.

Filosófico, el drama no será solamente una manera de ver el mundo emitida fragmentariamente por el poeta a propósito de las circunstancias del drama, sino la ilustración de una tesis; si bien en el prefacio a Cronwell, Hugo criticó la "tragedia con intención filosófica de Voltaire", llega más tarde a proponerse casi el mismo ideal. "El teatro es una tribuna, escribe; el teatro es una cátedra". El arte "tiene una misión nacional, una misión social, una misión humana...El poeta tiene almas a su cargo".

Hugo reivindica la importancia del arte en el drama. Distingue cuidadosamente la realidad según la naturaleza y la realidad según el arte. Este debe dar de la naturaleza una imagen reforzada y concentrada, por así decirlo exagerada, que será el resultado de una elección cuya finalidad será la de descubrir lo característico. Propugna el uso del verso porque el verso hace sufrir al pensamiento una transformación, la del arte, que lo hace visible e

impresionante. Pero un verso "libre, franco, leal, sin rebuscamiento, atreviéndose a decirlo todo..."

Los románticos no llegaron a establecer un cuerpo de doctrina, por diversas causas, entre ellas porque estaban ocupados en la política o en la misma creación literaria; porque no habían encontrado obras de estética literaria como los clasicistas habían encontrado en las obras de los italianos para establecer su doctrina.

Bibliografía

Van Tieghem, Philippe, 1963. *Pequeñas historias de las grandes doctrinas literarias en Francia*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.