

Victor Hugo

(1802 - 1885 - 1985)

René Charó

En el último testamento de Victor Hugo, fechado el 31 de agosto de 1881, dos disposiciones son particularmente reveladoras:

- en primer término, la calidad de sus albaceas, los Sres. Léon Say, Léon Gambetta y Jules Grévy, es decir: un ex ministro de Hacienda, el presidente saliente del Consejo de Ministros, y el Presidente de la República en ejercicio;
- luego, la donación a la Biblioteca Nacional de París, “que algún día será la Biblioteca de los Estados Unidos de Europa”, de todo cuanto fuere hallado “escrito o dibujado” por él.

Si a lo anterior agregamos esta conclusión: “Je vais fermer l’oeil terrestre; mais l’oeil spirituel reste ouvert plus grand que jamais”, no puede haber la menor duda de que Victor Hugo no sólo fue en su época un personaje de primera magnitud, sino que también le asistía la convicción de que lo seguiría siendo más allá del tiempo y del espacio.

Confirma lo anterior esta confidencia que hizo, aquel mismo año 1881, a una joven poetisa de origen ruso, Tela Dorian, al contemplar ambos el sol poniente desde el parisiense puente de Jena: “Hijita”, susurró, “Ud. podrá gozar de este espectáculo durante muchos años, mas yo, pronto presenciaré uno más grandioso todavía. Soy viejo, me voy a morir. Veré a Dios. ¡Ver a Dios! ¡Hablarle! ¿Qué le diré? Esto lo tengo muy presente, y ¡me estoy preparando!”

Por otra parte, el exacto lugar ocupado por Victor Hugo, en su tiempo y en el corazón de sus compatriotas, se encuentra definido por el carácter apoteósico de sus exequias.

A la edad de 83 años, el viernes 22 de mayo de 1885, a las 13.27 horas, el vate dejó este mundo, desde su residencia, sita en el 130 de la avenida que ya llevaba su nombre, en el noble distrito XVI de París.

El día siguiente, el cuerpo es embalsamado y, hasta el sábado 30 de mayo, día y noche, masivamente, París y la provincia visitan la cámara

mortuoria, mientras se hacen los preparativos para los “funerales nacionales” acordados, casi unánimemente, por el Senado y la Cámara de Diputados. Luego, durante un largo día y dos noches interminables, ante una guardia de honor de doce jóvenes poetas, la urna es expuesta bajo el Arco de Triunfo, sobre un monumental catafalco asentado en el preciso lugar que, 35 años más adelante, habría de ocupar el Soldado Desconocido de la Primera Guerra Mundial.

Desde ahí, el lunes 1º de junio, a las 11.30 horas, el cortejo se interna en la avenida de los Campos Elíseos, donde flamean, al suave viento de primavera, enormes banderolas en las que se leen los grandes títulos: Las Hojas de Otoño, Nuestra Señora de París, Las Contemplaciones, Hernani, y tantos más. “Precedido por un escuadrón de la guardia municipal y seguido por un regimiento de coraceros —resplandecientes los cascos y corazas, y desenvainados los sables—, el general Saussier, gobernador militar de París, abre la marcha, cabalgando con su Estado Mayor que luce uniforme de gala. Ahora pasan los tambores, recubiertos de crespón y tocando a muerto” (Decaux: 1022).

Caminan luego las delegaciones oficiales, innumerables: la de Besançon, la “vieja ciudad española” que, cuando “ese siglo tenía dos años”, vio nacer al poeta; y, aquellas, profesionales, de su profesión: autores dramáticos, escritores, Comédie Française y teatros parisienses.

Después, la carroza fúnebre, la “de los pobres” que él había exigido, y tras ésta, pálido, triste y hermoso, el nieto preferido, de quince años: Georges Hugo.

A cierta distancia, el resto de la familia, y los amigos. Detrás, las autoridades de Gobierno, Artes, Letras y Ciencias, y un nuevo océano de delegaciones: una muestra: los estudiantes helenos y las madres de Francia, los “polytechniciens” y los profesores primarios, los haitianos y la Liga de los patriotas, los alsaciano-lorenos y los argelinos, ciento siete asociaciones de tiro al blanco y gimnasia.

La cabeza del cortejo necesitó tres horas para franquear los 6.000 m que median entre el Arco de Triunfo y el Panthéon. Los últimos llegaron cuatro horas después. Dos millones de personas presenciaron las exequias y, si bien sólo hubo 15 discursos, los franceses, según lo proclamó la prensa, gastaron en flores, sólo ese día, un millón de francos, lo que equivale a mil millones de nuestros actuales pesos.

Los versátiles honores de las criptas del Panthéon han sido reservados, por casi tres siglos, a 60 hombres ilustres, entre los cuales sólo hay tres escritores, además de V. Hugo, ellos son: Rousseau y Voltaire, que lo precedieron, y Zola, quien lo siguió. Más adelante se verá que esta elección —que reúne a cuatro hombres a la vez tan disímiles y tan afines— responde, en lo contingente y en lo cardinal, a las palabras “Aux grands

hommes, la Patrie reconnaissante”, esculpidas en el frontis de aquel grandioso y frío monumento.

Estos funerales nacionales fueron el coronamiento glorioso de más de sesenta años de vida literaria y cerca de cuarenta años de presencia en la vida pública francesa. Nuestro propósito, al conmemorar el centenario de la muerte del poeta, es recordar su obra, pero también esforzarnos en situarla en una justa perspectiva, dentro de su tiempo y del nuestro.

Nació Victor Hugo —como se dijo— en Besançon, ciudad donde servía su padre, militar de carrera. Si bien, por el lado paterno, el niño tenía una herencia republicana e imperial, por el materno habría de identificarse con la tradición católica y monárquica. La familia, en aquellos primeros años, vivió en París, y también en Nápoles y Madrid, a donde siguió a su jefe, ya general, y conde —de Sigüenza— por la gracia de Napoleón.

España, la de los años 1811-1812, que luchaba por liberarse de las garras del Corso, dejó en el pequeño Victor —además del idioma— un recuerdo imborrable: música y color, sangre y oro (su hermano Abel era paje en la corte del rey José Bonaparte), con un trasfondo de pesadilla de Goya. A modo de epílogo, el retorno de su padre: éste, el 27 de mayo de 1813, al mando de las últimas tropas francesas, cruzó los Pirineos por el mismo portezuelo, Roncesvalles, donde —unos mil años antes, el 15 de agosto del 778— había encontrado la muerte el legendario Rolando, a cargo de la retaguardia de aquel primer emperador de los francos, Carlomagno, también vencido en España.

Dentro de una atmósfera exaltada, y angustiada a la vez, por la epopeya napoleónica cuyo sino desde Bailén se volvía incierto, hizo el adolescente sus estudios secundarios en París, junto a su hermano Eugène; primero, con un preceptor, bondadoso y viejo sacerdote, quien, en el bucólico jardín de la casa de “Les Feuillantines”, inició a los dos niños en los hexámetros latinos y en los rudimentos de las declinaciones griegas. Pronto, debido a graves desavenencias conyugales, el padre los interna en el colegio Cordier, cuya enseñanza será complementada por cursos seguidos en el liceo Louis le Grand.

Victor fue un excelente alumno, y no sólo en las asignaturas literarias, pues para él no había “incompatibilidad alguna entre lo exacto y lo poético” (LES RAYONS ET LES OMBRES, Prefacio, 1840); é mismo apuntará que toda su infancia no fue sino “un largo ensueño en que se intercalaron estudios exactos” (“une longue rêverie mêlée d’études exactes”¹, Decaux: 152).

¹ Esta preparación en matemáticas se debió al deseo del padre de inscribir a sus hijos en la prestigiosa Ecole Polytechnique, creada por Napolén con el primer propósito de formar oficiales de artillería.

Pero tanto se destacó el joven Victor en lo literario que, a los quince años, recibió de la Academia Francesa una mención honrosa por su poema de 334 versos, en alejandrinos dodecasílabos, compuesto expresamente para ilustrar el tema, asaz prosaico, de un concurso abierto por la Ilustre Compañía: “De la felicidad procurada por el estudio”.

El pequeño poeta no necesitaba tales alicientes, pues su actividad creadora era irreprimible: llegó a escribir el libreto de una ópera, a traducir la *ENEIDA*, a mantener correspondencia en versos con altezas reales, a componer mil poemas y, entre ellos, unas “Estancias al Sueño”.

¿Qué valor tenía esta ya considerable producción? Adèle Hugo, la madre, quien lo examina y guarda todo, nos da la respuesta:

“Se trata sólo de una obra de niño [...]. Su ágil cerebro infantil lo había asimilado todo. Hay en sus cuadernos una muestra de cada cosa: tragedias, fábulas, sátiras, canciones, semblanzas, odas y hasta madrigales [...]. Se encuentran en ellos observaciones interesantes, puntillosas, púdicas, austeras. Se asoma su temor a no estar del todo en lo cierto, a ser sorprendido. Es el despertar de una conciencia. El escrúpulo lo domina todo”.

Este juicio materno, lúcido y descarnado, lleva hasta la evidencia nuestro convencimiento: Victor Hugo no fue —como dicen algunos de sus biógrafos— un “talento precoz”, en lo literario al menos, a pesar de haber recibido a los diecisiete años, además de la ya citada, una distinción de la Academia de Juegos Florales de Toulouse y haber atraído, a los dieciocho, los elogios de la corte con su “Ode sur la mort du Duc de Berry”, llegando el propio rey a aprenderse algunas estrofas de memoria. Habrá, sí, en el siglo XIX francés, un genio literario precoz: Rimbaud, quien aparecerá cuando V. Hugo ya tenga 70 años, y cuyo fulgor aún resplandece. Pero Rimbaud no supo madurar, ni pudo envejecer; en cambio, Victor Hugo maduró tempranamente y, cuando empezó a envejecer, fue para morir.

Hubo precocidad, por cierto, en el joven laureado de los Juegos Florales de Toulouse, pero la hubo en su amor apasionado por las letras, en su búsqueda insaciable, en su afán de logro y, para decirlo en una sola palabra, en su noble ambición. Su célebre “Quiero ser Chateaubriand o nada”, transcrito en un cuaderno a los 14 años, lo dice todo: hay algo genial en esta desmesura, pues, en ese momento de la historia de Francia (1816), Chateaubriand dominaba, absolutamente solo, la escena literaria y acababa de reaparecer, en gloria y majestad, en la escena política, y en la villa y corte de la restaurada monarquía, después del derrumbe de su monumental adversario, Napoleón Bonaparte. ¿Alcanzó Victor Hugo tan alto destino?

Fue personaje nacional durante medio siglo, en circunstancias que la gloria terrenal de Chateaubriand sólo duró los 15 años de la Restau-

ración (1815-1830); la obra de éste es mucho menos variada y abundante que la de aquél; frente al movimiento romántico, Chateaubriand ha de compartir con otros el papel de precursor, en tanto que Hugo es el único e indiscutido jefe de la escuela francesa; en cuanto a la proyección fuera de Francia, el autor de *LOS MISERABLES* es el escritor francés más leído fuera de su país antes de la Primera Guerra Mundial; por último, el fin de V. Hugo fue —como se vio— apoteósico, en cambio, el paladín de la Iglesia y de la monarquía vivió olvidado en los últimos 18 años de su vida. Con creces se habría cumplido, por tanto, la ambición del adolescente de “ser Chateaubriand o nada”; sin embargo, recordemos que, en esos mismos 18 años, llevado por la pobreza, el autor olvidado de *EL GENIO DEL CRISTIANISMO* entregaba a la prensa, anticipadamente y a retazos, los capítulos de sus monumentales *MEMORIAS DE ULTRATUMBA*, que subliman y trascienden lo literario, realizando ese milagro de la fusión de la escritura clásica con la romántica, y asegurándole a su autor uno de los primerísimos lugares entre los grandes prosistas, testigos de la historia de su país. ¿Hay alguna obra de Victor Hugo que sea comparable a la citada, a la vez por su forma, sustancia y densidad?

A los 17 años, Victor Hugo fue co-fundador, junto con sus dos hermanos mayores, Abel y Eugène, de la revista *LE CONSERVATEUR LITTÉRAIRE*, cuyo nombre es un homenaje a la revista del “maestro”, Chateaubriand, escuetamente intitulada *LE CONSERVATEUR*. La nueva publicación, en verdad, estuvo principalmente a cargo del menor, quien, en dieciséis meses, alimentó sus columnas con ciento doce artículos —éstos bajo once pseudónimos— y veintidós poemas, hasta que se fusionó con *LES ANNALES DE LA LITTÉRATURE ET DES ARTS*, siendo “la fusión, para las revistas, la forma más honorable de suicidio”, como apuntaría André Maurois en su clásico *OLYMPIO OU LA VIE DE VICTOR HUGO* (p. 80).

El interés de *LE CONSERVATEUR LITTÉRAIRE* reside en los artículos en que los tres hermanos, vacilantes entre la fidelidad a sus raíces clásicas y el perturbador encanto del romanticismo, se esfuerzan por conciliar ambos movimientos, escribiendo, por ejemplo: “Jamás hemos comprendido esa distinción entre el género clásico y el romántico. Las obras de Shakespeare y Schiller sólo difieren de las de Corneille y Racine por ser más defectuosas”. Tan perentorio y aventurado juicio será contrapesado por apreciaciones más felices, ya sólo de Victor, quien juzgó acertadamente, en cuanto aparecieron, las *MÉDITATIONS POÉTIQUES* (1820) de Lamartine: “Estos versos, primero me sorprendieron, luego me encantaron. No hay huella en ellos de la elegancia y afectación de nuestros salones [...]. Finalmente, si entiendo bien de diferencias, insignificantes por lo demás, André Chénier es un romántico entre los clásicos, y Lamartine es un clásico entre los románticos”.

Este eclecticismo bien muestra que Hugo necesitará hacerse romántico para saber lo que es el romanticismo o, dicho en términos más justos, que sólo al escribir sus vivencias y vivir sus escritos hará el romanticismo. Este proceso necesitará ocho años, los que transcurren entre la publicación de su primer libro de poemas, las ODES (1822) y la célebre "première" de HERNANI (1830). En el lapso indicado, además de perfilarse como poeta lírico original (ODES, ODES ET BALLADES, LES ORIENTALES), incursiona en la novela (HAN D'ISLANDE, BUG JARGAL) y se encumbra como autor dramático. Mas, tanto como las obras mismas, son importantes para la historia de la literatura y de las ideas, dos prefacios: el de las ODES (en sus versiones de 1822 y 1824) y el de CROMWELL, su irrepresentable drama en versos (1827).

Dejaremos a un lado, provisoriamente, la contribución de V. Hugo al teatro y a la novela, para reseñar su decisivo aporte a la reflexión sobre la poesía. En los sucesivos prefacios de las ODES, adelantándose a su tiempo, definió el carácter unitario del arte poético, más allá de la forma (versos o prosa) y del género (lírico o épico). Sobre todo, replanteó la esencia misma de la poesía: "[...] su campo es ilimitado; detrás del mundo real, existe un mundo ideal que resplandece para aquellos acostumbrados por sus meditaciones a ver en las cosas más que las mismas cosas [...]. No reside la poesía en la forma de las ideas, sino en las ideas mismas. La poesía: es todo lo íntimo, presente en todo" (citado por Lagarde & Michard, p. 159). Aquí, el término "poesía", que desde los griegos significaba "obra, creación", se enriquece al ser explicitado su contenido: substancia íntima, por tanto única. A partir de lo anterior, sólo quedaba un paso para ver esbozarse —ya en el Prefacio de 1824— la noción de la *función* del Poeta, ese "elegido", semejante a "los centinelas apostados por el Señor en las torres de Jerusalén y que harán oír su voz ininterrumpidamente, de noche y de día". El Poeta "debe, como una luminaria, caminar delante de los pueblos y mostrarles el camino [...]. Sus dedos han de hacer vibrar las fibras del corazón del hombre como cuerdas de una lira. El no será eco de palabra alguna, a menos que ésta provenga de Dios" (*ibid.*).

Así Victor Hugo, entre los veinte y los veintidós años, concebía su destino poético. A partir de entonces, esta concepción se irá desarrollando, enriqueciendo, sin contradecirse jamás: como guía, desempeñará el Poeta Ideal una función "civilizadora". Este guía ilustrado, visionario, vidente, será profeta; y profeta singular, será mago, es decir, cargado de sabiduría y dotado de poderes maravillosos. Estas formulaciones se difundirán en los años de gloria literaria (1830-1843), a través de los poemas y de los siempre importantes prefacios de LES VOIX INTÉRIEURES (1837), LES RAYONS ET LES OMBRES (1840), y más adelante en LES CONTEMPLATIONS (1856), la obra lírica cumbre, que lo reúne todo: los años

juveniles, los amores, la hija ida, los misterios del mundo, el bien y el mal, las visiones apocalípticas. Ahora, el Poeta, junto con asignarse tareas generales como “guiar a los pueblos” o “al pueblo” (lo que, en absoluto, es lo mismo), asume misiones muy definidas: “caridad hacia los pobres, ternura hacia los miserables, compasión hacia la mujer”. Es portador de la Verdad, desfacedor de entuertos, administrador de la Justicia y promotor del Bien: “El arte de hoy ya no sólo ha de buscar lo Bello, sino que, igualmente, lo Bueno”.

Ahora bien, por una parte, en 1856, año de *LES CONTEMPLATIONS*, tenemos a Victor Hugo, poeta lírico, ya llegado a su rica y clamorosa madurez, y también tenemos su *ars poetica*. Por otra parte, vemos que, un año antes (1855), desaparece Gérard de Nerval, cuyo embrujamiento tanto demoró en ejercerse, seguramente por ser el poeta francés del siglo XIX más próximo a este fin de siglo XX². Advertimos también, al año siguiente (1857), una nueva voz, discordante y desgarrada, la de Baudelaire que, con *LES FLEURS DU MAL*, causó un asombro y un estremecimiento desconocidos hasta entonces.

Por haber desaparecido Nerval sin dejarnos el secreto de su arte, sólo enfrentaremos con Hugo a Baudelaire, es decir, los dos polos de la poesía: el poeta sagrado (y consagrado) y el poeta maldito. Este, en el prefacio de *LES FLEURS DU MAL*, así se expresa de la Poesía, del Poeta y de las “multitudes”, de la ética y de la estética:

“No ha sido escrito este libro para mis mujeres, ni mis hijas, ni mis hermanas; tampoco para las mujeres, hijas o hermanas de mi vecino. Dejo esta función a quienes tienen interés en confundir las buenas acciones con el buen decir”.

“Sé que el amante apasionado del buen decir se expone al odio de las multitudes; pero ningún respeto humano, ningún falso pudor, ninguna coalición, ningún sufragio universal me obligará a hablar la jerga incomparable de este siglo, y a confundir la tinta de escribir con la virtud”.

“Algunos me dijeron que estos poemas podían causar daño; esto no me ha alegrado. Otros, ¡buenas gentes!, me dijeron que podían hacer algún bien; y esto no me ha afligido”.

En su poema “Bénédiction”, Baudelaire muestra al Poeta recién nacido como un “monstruo desmirriado”, a quien su madre recibe con blasfemias. Sólo Dios, quien “depara el sufrimiento como divino remedio

² El *Petit Larousse Illustré* avala cuantitativamente esos alcances: en las ediciones de 1946, 1963 y 1984, mientras V. Hugo se mantiene inalterablemente con 30 líneas y su fotografía, Nerval pasa de 3 líneas, sin fotografía, a 7 y luego a 13, con fotografía; curiosa y escuetamente tratado de “mente extraña y exquisita”, en 1946, Nerval es reconocido, en 1984, como “el doble precursor de Baudelaire y de la exploración surrealista del inconsciente”. Por su parte, el diccionario *Robert 2*, concede 60 líneas a Hugo y 43 a Nerval.

para nuestras impurezas, guarda al Poeta un lugar en las santas Legiones y lo invita a la eterna fiesta de los Tronos, de las Virtudes y de las Dominaciones” (Baudelaire: 9).

Es interesante la convergencia en Dios de estos grandes artistas, ¿convergencia verbal, o algo más?, en todo caso, la actitud de Baudelaire, embebida de humildad, es cristiana (de un cristianismo medieval, incluso); la de V. Hugo no lo es.

En los mismos años, Victor Hugo y Baudelaire vieron sus antagónicas posiciones confirmadas en encontrados destinos: para V. Hugo, la gloria; para Baudelaire, el escarnio. Pero, ¿era eso, realmente, lo que cada uno perseguía o a lo que se exponía? Así lo piensa Thibaudet, quien dice: “Lamartine y Victor Hugo toman la actitud del monumento que ha de esculpirse sobre su tumba [...], son maestros en el arte de forjar destinos, su propio destino [...]. En cambio, a estos poetas] volcados hacia afuera, se oponen otros, volcados hacia adentro; al sentimiento de la grandeza se opone la conciencia de la miseria, a ese ilusionismo de la magnificencia, el realismo del vicio y del pecado” (Thibaudet: 39, 40).

Es cierto, Victor Hugo se volcaba “hacia fuera” y Baudelaire se volvía “hacia dentro”; también hay expertos y no expertos en la fabricación de destinos, pero, muerto el hombre, sólo queda la obra: ésta es la que vive, sobrevive, muere o revive, suerte que ningún monumento preexistente puede alterar.

Hugo no tuvo imitadores cuando construía su monumento, ni después: es inimitable. Tampoco tuvo discípulos, de esos que honran al maestro, sobrepasándolo o, al menos, prolongándolo. Razones para ello: en primer término, si bien fue jefe de escuela, ésta —la romántica— apenas se mantuvo como tal entre 1820 y 1843 (desde las *Méditations* hasta *Les Burgraves*), cediendo ante la corriente realista mucho más acorde con los intereses y las inclinaciones del siglo de la revolución industrial. Por lo demás, antes que el romanticismo lo abandonara, Hugo se deshizo de él —entiéndase de ese romanticismo “de pandereta”—, para seguir una ininterrumpida evolución que constituye, paradójicamente, la característica esencial de su originalidad y de su identidad, siendo sus tropismos el sello inconfundible de su genio. Por otra parte, aunque servicial y generoso, su descomunal personalidad dejaba poco espacio para eventuales discípulos: quien quiere, acepta o se resigna a ser maestro, debe, en verdad, acallar los impulsos de su mente y los latidos de su corazón para percibir los ajenos; esos impulsos y latidos, en Victor Hugo, eran irrefrenables. Sin embargo, Rimbaud le rinde el más incontrovertible tributo al declararlo “el primero de los Videntes”.

Ahora, alejándonos de lo lírico propiamente tal, abordaremos la épica, recordando que las canciones de gesta medievales brillaron en los

albores de aquella cultura celto-latino-germano-normanda, cuando empezaba a llamarse “francesa”. Si estas obras pueden compararse con las clásicas antiguas, no ocurre lo mismo con los ensayos posteriores desde los renacentistas hasta los románticos: LA FRANCIADÉ de Ronsard, LA HENRIADE de Voltaire, LES MARTYRS de Chateaubriand, JOCELYN y LA CHUTE D'UN ANGE de Lamartine, son epopeyas tan frías, tan carentes de naturalidad y vigor que los críticos diagnosticaron: “les Français n'ont pas la tête épique”. Salvo, naturalmente, Victor Hugo; éste, en su LÉGENDE DES SIÈCLES, LA FIN DE SATAN Y DIEU (1872-1883), construye un gigantesco tríptico de escenas sobrecogedoras del pasado, presente y futuro de la Humanidad, cuyo broche final —obra del ángel Liberté— es la conversión de Satán, quien vuelve a ser “el más bello de los arcángeles”, Lucifer, el Portaluz. Por cierto, aquí se trata de redención, una nueva redención del Hombre, esta vez lograda por él mismo (no por el Hombre-Dios) y gracias a ese “gran hilo misterioso del laberinto humano: el Progreso”.

En cuanto apareció la primera parte de esta secuencia de “petites épopées”, la acogida fue unánime. El testimonio de Flaubert, considerando los términos en que está expresado, revela una incuestionable sinceridad: “Hasta aquí, por comodidad y, tal vez, para aumentar su producción, ocurría que el Señor Hugo se hiciese reemplazar ante el público por un conserje, magníficamente solemne, latoso y grandilocuente, que se le parecía tan extraordinariamente que nadie se daba cuenta de la sustitución [...]. Como dicho conserje estuvo obligado a quedarse en París para atender su portería, y que V. Hugo tuvo que trabajar solo en la isla de Jersey, resultó LA LÉGENDE DES SIÈCLES” (*in* Maurois, p. 435).

Hasta tal punto tenía Hugo lo que llamaríamos la “vis épica” que no sólo lo mejor de su obra satírica, LES CHÂTIMENS, procede de esa vena, sino también sus grandes novelas; así, entre las más conocidas, leídas y llevadas a la pantalla, NOTRE-DAME DE PARIS (1831) y LES MISÉRABLES (1862) nos muestran personajes de excepción, sobre o subhumanos: la catedral que vive y palpita, el monumental jorobado, los arquetipos del buen malhechor (Jean Valjean), del prelado magnánimo (Monseñor Myriel), del incorruptible e incansable policía (Javert), etc., todos ellos cumpliendo su destino, luchando contra él o arrastrados por él en alucinante vorágine. Por esto, el calificativo de “teatral” aplicado con frecuencia a estos personajes y situaciones es, en más de una oportunidad, injusto: hay que aceptar el postulado de que las novelas de Hugo están destinadas a las masas, no a refinados cenáculos: para éstos, las miniaturas, los pinceles de pelo de nutria, los medios y cuartos tonos; para aquéllas, los murales, la brocha gorda y los colores que chillan. En estas obras, además, lo que predomina es el movimiento (*kinema*), por lo que ese arte sería más “cinematográfico” que propiamente “teatral”.

Esa *teatralidad* será reprochada al conjunto de la obra —con excepción del... teatro, como se verá— y a la persona misma de su autor. Pensamos, por nuestra parte, que muchos gestos, actitudes y palabras que en el siglo XX pueden parecer aparatosos, no lo eran en la misma medida en el siglo XIX. Situémonos en el ambiente en que transcurrieron los primeros años de Victor Hugo: el de la epopeya napoleónica, en la que todo fue espectáculo, y espectáculo fastuoso; incluso, si nos remontamos a la época anterior, la de la Revolución, veremos que ésta se esforzó por revivir la austera majestad de la Roma republicana. En la vieja monarquía, en cambio, no había pose, pues el pueblo poco tenía que mostrar, y la nobleza, nada que demostrar. En cuanto al siglo XIX postnapoleónico, también fue rebotante de espectaculares acontecimientos, de héroes tan diversos como espléndidos. Luego, no es de extrañar que la grandeza y la solemnidad hayan engendrado ostentación y pomposidad, todo lo cual conformó una forma especial de ser y de parecer en el seno de una burguesía en plena expansión. Bien sabemos que el “parecer” termina por incorporarse al “ser” y confundirse con él; por tanto, no es de extrañar que en el ademán y lenguaje de Victor Hugo, como en muchos de sus contemporáneos, se haya reflejado el estilo predominante de la época.

Así como, en el tercer decenio del siglo XIX, el talento lírico de Victor Hugo apareció —junto con el de Lamartine y Vigny— para llenar un vacío de doscientos años³, así también es decisivo su aporte a la renovación del teatro. En efecto, desde los grandes clásicos se seguía perpetuando el mismo tipo de tragedia: de tema grecorromano, de largos y declamatorios parlamentos, de trajes y decorados casi inexistentes, y férreamente apegada a la famosa regla de las tres unidades, todos marcos anquilosantes en que ni siquiera el talento de Voltaire pudo desenvolverse⁴.

Alfred de Vigny describe el ambiente de las tragedias de su tiempo en estos términos: “Para ello, debían encontrarse, en vestíbulos que no llevaban a ninguna parte, personajes de paso hacia ningún lugar, hablando de poca cosa, con ideas imprecisas y vagas parábolas, moderadamente agitados por templados sentimientos y apacibles pasiones, personajes que terminan muriendo con distinción o suspirando artificiosamente”⁵.

Mientras el público culto y maduro se solazaba con aquellos deslavados remedos de Corneille y Racine, el público popular y joven hacía lo propio con aterradores melodramas entreverados de episodios burlescos.

³ En los siglos XVII y XVIII no hubo, en Francia, un solo gran poeta lírico.

⁴ La comedia de ese mismo siglo XVIII, en cambio, independizada de Molière —y por eso mismo—, produjo obras de extraordinario valor, como las de Marivaux y Beaumarchais.

⁵ La posteridad habrá de confirmar la validez de esa descripción: ninguna de las mencionadas obras a los escenarios franceses.

Afortunadamente, sobre toda esta mediocridad se cernían la sombra de Shakespeare y la mirada avizora de Hugo. Para éste, sólo el teatro podía ser la caja de resonancia que, provocando un movimiento de masas, difundiría por la capital y el país esa nueva forma de arte y de vida: el romanticismo. Así, súbitamente, Hugo quiso ser autor dramático, y lo fue. Con *HERNANI*, representado el 25 de febrero de 1830, por la Comédie Française, “ciudadela de los clásicos”, logró imponer el drama romántico en una memorable batalla, en que dos mundos se enfrentaron: los románticos, jóvenes “cabelludos” de la galería, y los clásicos, maduros “pelucos” de la platea. Este resonante triunfo será efímero, pues, en 1843, el drama *LES BURGRAVES* fracasará estrepitosa y definitivamente.

La desventura de Victor Hugo, como autor dramático, no es desde luego imputable a la concepción romántica del teatro, pues Dumas —padre—, Vigny, y sobre todo, Musset, triunfaron y conservan su validez. A menudo se responsabiliza de ello al temperamento ante todo lírico y épico del autor: así se reprocha a sus obras el ser predominantemente líricas (*LE ROI S’AMUSE*, *HERNANI*) o épicas (*LES BURGRAVES*) por otra parte, su afición a la antítesis y su aprehensión totalizadora y esquematizante de ideas, seres y cosas, al aplicarse a la psicología de sus personajes, transformarían a éstos en seres abstractos, sin vida; su exquisita fantasía, en fin, al intervenir en situaciones enmarcadas por el acontecer histórico, las vaciaría de casi toda verosimilitud.

Las razones aducidas —y la primera en particular— no son del todo satisfactorias en la medida en que parecen fundarse en una incapacidad congénita del escritor frente a las exigencias de una forma de arte nueva para él. En efecto, ni el sentido lírico, ni el épico, han desvirtuado, muy al contrario, el vigor dramático de Shakespeare⁶; esto, por ser Shakespeare un “hombre de teatro”. Por excepción, la naturaleza puede producir genios líricos y épicos, no así genios dramáticos, pues el teatro requiere, además de talento o gracia, oficio. Recordemos incluso que, si V. Hugo elaboraba poemas desde los diez años, los publicables sólo fueron escritos a los veinte; en cambio, en el campo del teatro, todo fue improvisación: su drama de combate, *HERNANI* (1830), fue escrito en un mes, y ¿con qué experiencia anterior?, una tragedia: *CROMWELL* (1827), no representable, y un drama: *MARION DELORME* (1829), no representado. Esta falta de oficio, por lo demás, era de sobra conocida, pues Alejandro Dumas (siempre el padre), suspiraba: “¡Ay!, si yo hiciera versos como Victor o si Victor supiera hacer dramas como yo!” (*in Thibaudet*, I: 237). Se

⁶ Testimonio de grandes novelistas, contemporáneos de V. Hugo: “Byron, con todo su lirismo, queda chico al lado de Shakespeare” (Flaubert, *Correspondance*, 1842), “Shakespeare es el más grande de los románticos, gran hacedor de personajes con realidad épica” (Goncourt, Edmond y Jules, *Journal*, 1892) *in* Cartier: 1974.

dirá que un oficio se aprende; por cierto, pero con tiempo, paciencia y humildad, cosas de las que Hugo no dispuso, al menos entre los 25 y los 40 años.

Por otra parte, al producir una tras otra obras tan distintas como tragedias, dramas, melodramas, unos en versos, otros en prosa, con gran variedad de ingredientes diversamente dosificados (poesía, risa, grandeza, horror, etc.), el autor parece haber procedido sistemáticamente al “lanzamiento” de algo así como unos prototipos, destinados a poner a prueba —junto con su excepcional talento— las reacciones del espectador. Sólo RUY BLAS no fue “prototipo”: este drama fue hecho sobre el modelo y con la experiencia de HERNANI, el de aquella gloriosa noche de febrero 1830. A esto se debe que sea —por mucho— la mejor obra del teatro hugoliano.

Pese a la debilidad de su obra dramática, el legado de Victor Hugo en este campo es de gran significación; reside en el papel señero que le cupo en la reeducación del gusto francés a partir del siglo XIX. Gracias al drama romántico y, por tanto, a Victor Hugo, el teatro de su país ha recobrado ese carácter esencial de espectáculo⁷, que tuvo en la Edad Media y había perdido a partir del Renacimiento.

Considerada ya la obra de Victor Hugo en sus rasgos más característicos, faltaría, para completar nuestro esbozo, abordar sus ideas filosóficas y políticas, y sus consiguientes actuaciones⁸.

Como se sabe, la “filosofía” de Hugo —que nunca pretendió erigirse en sistema—, más que por su originalidad, se destaca por la fuerza y sinceridad de su expresión. Por este último motivo, además de gravitar en su vida y obra, sigue ejerciendo una apreciable influencia en diversos medios de fuerte tradición republicana y laica. Así las resume él mismo, al iniciar su testamento de 1881, ya citado: “Dios. El alma. La responsabilidad. Esta triple noción basta para el hombre. Me ha bastado. Esa es la religión verdadera. Verdad, luz, justicia, conciencia, eso es Dios. *Deus, Dies*”⁹.

Esta teodicea es complementada por la fe en la Ciencia, redentora del Hombre, estableciéndose así nexos inmediatos con un Comte positivista, con un Renan “cientista”, con los “filósofos” deísta del siglo XVIII y, también, ¿por qué no?, con los adoradores de la revolucionaria diosa Razón. Esta frase de Renan, “La creencia en la inmortalidad implica una

⁷ Así volvió a sus raíces helénicas: teatro < theatron < thea = espectáculo, contemplación.

⁸ La vida privada del escritor, por privada, no se ha tratado, tanto más que ningún detalle de ella es indispensable para aclarar lo esencial de su obra y de su pensamiento. Reconocemos que este punto de vista dista mucho de ser aceptado unánimemente.

⁹ *Dies*: con el significado de ¿Vida? ¿Tiempo? ¿Luz? ¿Dies irae, dies illa?

sola cosa: la invencible confianza del hombre en su porvenir” (L'AVENIR DE LA SCIENCE, 1848-1890), ayuda indudablemente a situar a todas esas corrientes —y, desde luego, al pensamiento de Hugo— dentro del humanismo occidental, en su vertiente no cristiana, por cierto. Conviene precisar, tal vez, que la posición de Hugo es claramente panteísta y que su creencia en la inmortalidad del alma, afianzada por intensas sesiones de espiritismo, responde a una convicción profunda, absoluta.

He aquí los juicios de dos de sus contemporáneos. El primero proviene de Anatole France, quien, a pesar de más de alguna coincidencia con el poeta, deja a un lado la sutil ironía para atacar sin compasión: “Debemos reconocer que [Hugo] ha barajado más palabras que ideas. Duele (*sic*) descubrir que quiere hacer pasar un cúmulo de ensueños banales e incoherentes por la más alta filosofía” (*in* Maurois: 561). La voz, más autorizada, del filósofo Renouvier devuelve al poeta parte de lo que A. France le quita, acercando, con templados términos, las cosas a su verdadero lugar: “El pensamiento de Hugo corresponde exactamente a lo que la filosofía debe ser cuando es al mismo tiempo poesía” (*ibid.*).

En cuanto a las ideas y actuaciones políticas de V. Hugo, partidarios y adversarios coinciden en ver en el poeta una permanente y acelerada evolución desde el monarquismo ultraconservador hasta una izquierda moderada.

Cuando niño, el Imperio lo fascinó y, cuando adolescente, la tradicional monarquía borbónica. En él, la llamada “revolución de julio” (1830) causó reprobación, y la subsecuente monarquía constitucional, desapego.

Entonces, los héroes de sus sueños, los trasladó a la realidad. Fiel, en su fuero íntimo, a la “idea imperial”, ofreció sus servicios al duque de Reichstadt, ex Napoléon II, ex Rey de Roma; pero el hijo del Emperador murió tuberculoso a los 21 años, lejos de Francia (1832). A raíz de esto, puso grandes esperanzas en el heredero de Luis-Felipe I, el apuesto e intrépido duque de Orléans; quien también murió joven (1842), en un accidente. Al menos, la viuda de éste obtuvo para el poeta un sillón en la Cámara de los Pares (1845). Sus adversarios, de derecha e izquierda, nunca olvidarán que agregó al título de vizconde el cargo de par de Francia, cargo que, por algunas contingencias, no pudo servir con el brillo esperado.

En el curso de las jornadas revolucionarias de febrero de 1848, las preferencias de Hugo van a la monarquía. Derrocada ésta, se inclinará durante los días insurreccionales de junio, hacia la república liberal. Al año siguiente será diputado por París, y apoyará la candidatura de Luis-Napoléon Bonaparte a la presidencia de la República. Después de la elección se produce la ruptura entre el Príncipe-Presidente y el escritor: unos hablan de ambiciones defraudadas (Thibaudet), otros de una polí-

tica presidencial en exceso conservadora (Maurois), y otros más de ambos motivos (Lagarde & Michard). Jean-François Kahn, en su extraordinario libro *L'ÉTRANGE MÉTAMORPHOSE*, observa que “de 1847 a 1851, el vizconde Hugo se transforma en Monsieur Victor Hugo, y el dandy en mago; [y que] quien podía haber sido sólo una especie de Jean Cocteau¹⁰ superdotado, aparece como un Soljenitsin armado del trueno y arrojando rayos” (Prefacio, *ibid.*). Por nuestra parte, ese cambio —más que ruptura o mutación brusca, o prodigio en un nuevo “camino de Damasco”— corresponde a una curva dentro de una trayectoria que va del idealismo juvenil a las concreciones de la madurez; camino también recorrido por ese siglo francés que, empezando romántico, imperial y cristiano, concluyó naturalista, republicano y devoto de la Ciencia. Para acercarnos más a J.-F. Kahn, no diríamos como Decaux que “el siglo XIX galopó tras Hugo”, lo que sólo es cierto a partir de 1847, pues, antes, fue V. Hugo quien galopó detrás de su siglo. En todo caso, a medida que Hugo multiplica sus contactos con la vida pública, se vuelve más sensible al fenómeno social. Su rol propiamente político menguará considerablemente al concluir la lucha que libró, desde las tristes islas de Jersey y Guernesey, en contra de Napoleón III, durante los dieciocho años de un exilio sobrellevado con entereza.

La derrota de Francia ante Prusia y el advenimiento de la IIIª República, le permiten retornar a su país en 1870. Elegido diputado de nuevo, renunció “por no tener un lenguaje común con la Asamblea, ni tampoco con la Comuna y los partidos que se enfrentaron en la República” (Thibaudet: 186). Fue, sin embargo, senador en 1876. Ahí, se mantuvo en sus posiciones políticas moderadas, pero dio libre curso a sus ideas sociales y filosóficas; y, entre estas últimas, a su concepción laica del Estado, que habría de triunfar —no sin dolor— unos 20 años después de su muerte.

Por haber propiciado la noción de un Estado ilustrado, pero fuera de la tradición secular, providencial sin ser religioso, fuerte, mas no tiránico; es decir, por haber encarnado el ideal de aquella IIIª República, Victor Hugo descansa en el Panthéon junto a Voltaire, Rousseau y Zola. Maticemos: ese Estado, Rousseau y Zola lo soñaron popular, Voltaire lo vio aristocrático, y Hugo, ni lo uno ni lo otro. La historia dio razón a este último.

¹⁰ Comparación poco halagüeña tanto para el sutil Cocteau como para el portentoso Hugo.

CONCLUSIONES

Cuando, algunos años antes de su muerte, Victor Hugo dijo: "Este siglo está en el banquillo, yo soy su testigo" (*in Roy*: 7), no sospechaba que habría de sentarse en ese mismo banquillo. Alain, el "maître à penser" de la primera mitad del siglo XX, explicó en los siguientes términos algunas reacciones adversas a Victor Hugo: "La inteligencia ilumina al hombre hábil. Pero predecir lo que nadie espera, y lo que nadie quiere, va más allá de la inteligencia. De ahí proviene, para nuestro poeta, la gloria de ser abucheado que aún persiste" (*in Maurois*: 561).

Lagarde & Michard, en la introducción de su capítulo sobre V. Hugo, así se expresan: "En cierto momento del siglo XX, su gloria pareció cuestionada; se subrayaban sus defectos: filosofía somera, desmesura, retórica, orgullo, sin que nadie se percatara de que dichos defectos eran simplemente la contrapartida de una prodigiosa capacidad creadora. En cambio, en nuestros días, el genio de Hugo ya no es discutido: la crítica destaca la variedad de su inspiración, que va desde la fantasía más liviana hasta las más sombrías visiones" (L. & M.: 153).

Otro testimonio: "Los más lúcidos no negaban [antes de 1940] que el fenómeno Hugo hubiese iluminado su siglo. Pero su aprobación se revestía de cierto desdén. Como se le leía siempre —y mucho—, se juzgaba severamente esa popularidad de dudosa ley" (Dcaux: 1023).

Estos tres juicios, emitidos respectivamente en 1954, 1964 y 1984, dejan en claro que Hugo tuvo muchos y encarnizados enemigos. ¿Por qué ese encono en la primera mitad de nuestro siglo? Recordemos que, en torno al 900, dos grandes asuntos dividían en lo más hondo a los franceses: la célebre "affaire Dreyfus" y la separación de la Iglesia y el Estado. En ambas contiendas triunfaron las posiciones que Victor Hugo habría sustentado si hubiera vivido: por ser el más grande, se vio en él al remoto "instigador intelectual". Si bien la "unión sagrada", durante la Primera Guerra Mundial, puso fin a aquellos enfrentamientos, el rencor persistió hasta que, por los años 40, hubiese desaparecido la generación adulta de principios de siglo. La animosidad en contra de V. Hugo procede, a nuestro entender, de un sentir colectivo más amplio: el rechazo visceral de que fue objeto el siglo XIX, por parte de muchos franceses¹¹. Los agravios de éstos se encuentran reunidos en el ensayo de Léon Daudet¹²: *LE STUPIDE XIX^e SIÈCLE* (1922), subtítulo: "Exposición de las

¹¹ Curiosamente, el adjetivo español "decimonónico" toma, no pocas veces, una connotación peyorativa.

¹² Léon Daudet (1868-1942), periodista y escritor, pero más que todo mordaz polemista monárquico (de "Action Française"), escribió también un interesante ensayo biográfico, *La trágica existencia de Victor Hugo*, que sólo conocemos en su versión española (Proa, México, 1943). El tema es tratado con un desenfado no

sandeces criminales que se han abatido sobre Francia en los últimos 130 años, 1789-1919"; y cuyos cinco capítulos son: "I. Degradación del espíritu político; II. La aberración romántica; III. Decadencia de la filosofía y de su enseñanza; IV. Desquiciamiento progresivo de la familia, costumbres, academias y artes; V. Dogmas y manías científicos". Esta enumeración dispensa de todo comentario.

Al siglo XIX, como se ve, se le reprochaba todo: romanticismo y naturalismo, aristocracia y democracia, su forma de creer y de no creer, de gobernar y de no gobernar, de escribir y de pensar; aquella "falencia del siglo XIX" (expresión usual de entonces) fue particularmente sentida a raíz de esa "Grande Guerre", tan cruel, particularmente para franceses y alemanes. No se había conocido, en toda la historia de Francia, foso generacional más hondo que el cavado entre los "decimonónicos" caballeros de la Belle Epoque y sus hijos, los hirsutos infantes de las trincheras. Hasta Paul Valéry, uno de los hombres más lúcidos de su tiempo, escribió: "Vivimos la ilusión perdida de una cultura europea ¹³ [...], vemos la ciencia herida mortalmente en sus ambiciones morales ¹⁴ y deshonrada por la crueldad de sus aplicaciones ¹⁵ (VARIÉTÉ I: 1919).

Los jóvenes adultos de inicios del siglo XX —1914, para Europa—, renegando de su pasado inmediato, vivieron con la idea de rehacer el mundo. Sólo los hijos de éstos, nacidos entre los años 15 y 30, liberados de los fantasmas del pasado (¡con otros habrían de topar!), pudieron volverse sin prevención hacia el siglo XIX, y hacia Victor Hugo.

En nuestros días, la posición ¹⁶ de Hugo se mantiene incólume: él conserva, en manuales, diccionarios y enciclopedias, el mismo número de líneas o de páginas que hace cincuenta años; el centenario de su muerte está suscitando, no sólo en su país, decenas de libros, centenares de artículos, exposiciones, mesas redondas, festivales, etc. En Francia, el voluminoso VICTOR HUGO de Alain Decaux (1.040 págs.) figuró, durante 40 semanas de 1985, entre los diez ensayos más vendidos en Francia (revista L'EXPRESS).

xento de cierta admiración; resaltan los carices dramáticos, infaltables en una existencia tan dilatada y plena.

¹³ La Biblioteca Nacional de París "que algún día será la de los Estados Unidos de Europa" (cf. testamento de V. Hugo).

¹⁴ "Abrase una escuela y, con ello, se cerrará una cárcel", V. Hugo.

¹⁵ "La ciencia, clave del progreso filosófico, científico, social", leitmotiv del cientismo.

¹⁶ "Posición" y "presencia" (de un escritor) son términos usados por Thibaudet (I, 188); los podríamos definir respectivamente: "ubicación dentro de una cultura" e "influencia en la vida intelectual de los individuos"; la posición impresiona, la presencia conmueve. Ejemplos: 1985, posición de Victor Hugo: universidades, institutos culturales, suplementos dominicales de grandes diarios, conmemoran el centenario de su muerte; presencia de Molière: se dan tres de sus obras. Todo ello en Santiago.

Cuando alguien preguntara a André Gide: “¿Cuál es el más grande poeta francés?”, y éste contestara: “Victor Hugo, ¡por desgracia!”, muchos creyeron en una simple humorada. Alain Decaux (1.023), incluso, ve en ello un irónico ataque en contra del escritor; esto, por no haber leído a Thibaudet (I, 218), quien, al hablar de “la opinión matizada, justa y sincera de un gran escritor”, explica que Gide lamenta la ausencia, en su propia generación, de un talento comparable al de Hugo.

Pensamos más bien que Gide, junto con reconocer flaquezas en el arte de Hugo, lamenta que no haya, en la literatura francesa, otro poeta aún más *representativo*. Esta literatura, en verdad, se caracteriza por no tener “el” gran escritor que se destaca por sobre todos los demás, como ocurre, al menos, en las literaturas española, italiana, portuguesa, inglesa y alemana.

En nuestros días, junto con reconocer que la “posición” de Hugo es la más alta —entre los poetas (líricos y épicos) franceses—, es lícito preferirle, sin caer en contradicción, a otro más afín, que se elegiría, por ejemplo, entre Villon, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Péguy, Valéry o, ¿por qué no?, Marie Noël, “tan conmovedora por su gracia ingenua como por su fervor y su humildad” (Robert).

Victor Hugo, además de posición, tiene presencia, y sigue conmoviendo, no por cierto con su poesía satírica ya fuera de actualidad —ni con su teatro, hecho para demostrar que puede existir y, por ello, sólo tema de debate académico—, sino por sus poemas líricos y épicos, y sus novelas. Estas obras —en que dominan los sentimientos a la vez nobles, simples y generosos, expresados en un lenguaje directo, brillante, lleno de color y de vida— atraen especialmente a los lectores jóvenes, y a quienes, como ellos, se destacan por su receptividad, su sensibilidad y su buena fe. El lector maduro, más exigente, dispone de dos áreas, menos frecuentadas, menos conocidas que, por esto mismo, deparan grandes y buenas sorpresas; aludimos a los importantes escritos de Hugo publicados después de su muerte, y que corresponden a la poesía visionaria (*LA FIN DE SATAN Y DIEU*) y, sobre todo, a sus memorias (*CHOSSES VUES*). En estas últimas, Hugo no sólo aparece como testigo de su siglo, sino que también de sí mismo. *Choses vues* son simplemente apuntes tomados casi a diario, sobre el acontecer mundial, nacional y personal.

Como, en *CHOSSES VUES*, es Victor Hugo quien escribe (y no el conserje...), la prosa es bella; además, como escribe para sí, lo hace en la forma más directa, sencilla e inesperada¹⁷: con humor, ternura, inge-

¹⁷ Ejemplo: el 21 de marzo de 1847 fallece Mlle. Mars, la célebre actriz que encarnara a Doña Sol en *Hernani*. Este es el texto integral del apunte de ese día: *21 mars.*

Mlle Mars est morte, dans son mois.

nuidad (ésta, exquisita, sobre todo cuando quiere darse a sí mismo una buena opinión de sí).

Causa admiración ver cómo, recientemente, se abren camino estas memorias¹⁸ ignoradas y, tal vez, acalladas, en el pasado, por el fragor de los truenos del Olimpo y de las trompetas de Jericó, resonancias familiares del Hugo que todos conocen.

Hecho el balance y recordando el desafío del pequeño Victor: "Ser Chateaubriand o nada", ya no hay duda: la posición de Hugo, en su siglo y en el nuestro, es más alta que la de Chateaubriand, como más honda, también, será su presencia el día que CHOSSES VUES recuperen los 150 años de ventaja que aún le llevan las MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE.

A falta de pronóstico más preciso respecto a la "presencia" futura de Victor Hugo, formulamos el voto de que —en el curso de los diecisiete años que median entre el centenario de su muerte y el bicentenario de su nacimiento— surjan algunas tendencias, muy hugolianas, que contrarresten los defectos principales de nuestro siglo (escepticismo y materialismo) para facilitar a mentes más jóvenes, más abiertas y mejor dispuestas, un reencuentro con lo mejor de este gran poeta: su incommensurable optimismo, su fe absoluta en el destino del Hombre.

ABSTRACT *

A hundred years after the death of Victor Hugo, Prof. Charó places the great French writer in his own epoch as well as in relation to our own. His epic, lyrical and satirical poetry, his dramatic works and his novels, are commented upon and compared to the works of other authors.

On the other hand, Prof. Charó outlines Victor Hugo's philosophical and political ideas, together with the criticism of his adversaries. This study closes with brief remarks upon the French writer's memoirs.

¹⁸ Un testimonio sobre *Choses vues* y su autor: "Hasta hace un tiempo, a pesar de lecturas ocasionales, Victor Hugo era para mí un habitante de todos los Panteones de Hombres Ilustres, una estatua, un nombre de plaza o de avenida, una cita recurrente en labios de personajes del tiempo de mis abuelos. Ahora, gracias a la lectura de sus diarios, he comprobado que es un excéntrico actualísimo" (Jorge Edwards, *El Mercurio*, 5-07-1985, Santiago).

* Los abstracts han sido escritos en inglés por el profesor Rodolfo Rojo, del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación.

BIBLIOGRAFÍA

- AIMOND, Charles, *Histoire Contemporaine*, 2 tomos. Jean de Gigord, París, 1939.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*. Henri Béziat, París, 1936.
- CARTIER, Jacqueline, *et al.*, *Le petit Shakespeare*. Guy Authier éd., París, 1974.
- DAUDET, Léon, *Le stupide XIX^e siècle*. Nouvelle Librairie Nationale, París, 1922.
- DECAUX, Alain, *Victor Hugo*. Librairie Académique Perrin, París, 1984.
- DE VIGNY, Alfred, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, p. 336 de l'édition de la Pléiade (t. I), in Maurois, p. 167.
- KAHN, Jean-François, *L'extraordinaire métamorphose, ou 5 ans de la vie de Victor Hugo, 1847-1851*. Le Seuil, París, 1984.
- LAGARDE & MICHARD, *XIX^e Siècle*. Bordas, París, 1964.
- MAUROIS, André, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*. Nouvelles Editions Marabout Université, París, 1985 (Copyright Hachette 1954, París).
- ROY, Claude, *Victor Hugo, témoin de son siècle*. Ed. J'ai lu, París, 1981 (Copyright 1962).
- THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française (de 1789 à nos jours)*, 2 tomos. Améric-Edit, Rfo de Janiero, 1941 (Copyright Stock, 1936, París).