

Morellet, dont l'esprit trop souvent se repose,
Enfant de soixante ans qui promet quelque chose (1).

Pero contra quien se desató su vena fué principalmente contra LAHARPE, muerto en 1803. En la sátira *Los nuevos santos*, pone en su boca estos versos:

Pour mes contemporains sans user d'artifice
J'ai dit du mal de tous, car j'aime la justice.
L'indulgence est un crime et je suis sans remords;
Avant Dieu j'ai jugé les vivants et les morts (2).

Toma el poeta después la palabra:

Il vous en adviendra quelque mésaventure,
O grand Perrin-Dandin, de la littérature, etc. (3).

La sátira *Los nuevos santos* es sin duda una de las obras en verso más picantes de la lengua francesa. Y, sin embargo, el mismo poeta tradujo *El cementerio campestre*, de Gray, y compuso *El despido*, *Himno al Ser Supremo*, *Elegía á la muerte de Hoche*, y principalmente la *Epístola á la calumnia*, que por su elocuencia é inspiración supera á la mayoría de las composiciones de su época.

El nombre de José Chénier nos lleva á hablar del teatro. No encontró este autor durante el Imperio los felices éxitos de sus comienzos; su obra *Ciro* (1804) sólo alcanzó un corto número de representaciones. Sus obras posteriores no se representaron; en ellas sobresale la loable tendencia de trasladar á la literatura francesa las bellezas de los teatros extranjeros, y desde este punto de vista, José Chénier, defensor del clasicismo y adversario que despreciaba á Chateaubriand, se aproxima á la nueva escuela. Después de Alfieri compuso un *Felipe II*, escribió un *Edipo en Colona* y un *Edipo rey*, en los que conservó el coro, é imitó al *Nathán el prudente*, de Lessing. Su obra maestra es *Tiberio*, tragedia severa y fría, poco á propósito para sos-

(1) «Morellet, cuyo genio dormita con frecuencia, — niño de sesenta años que promete algo.»

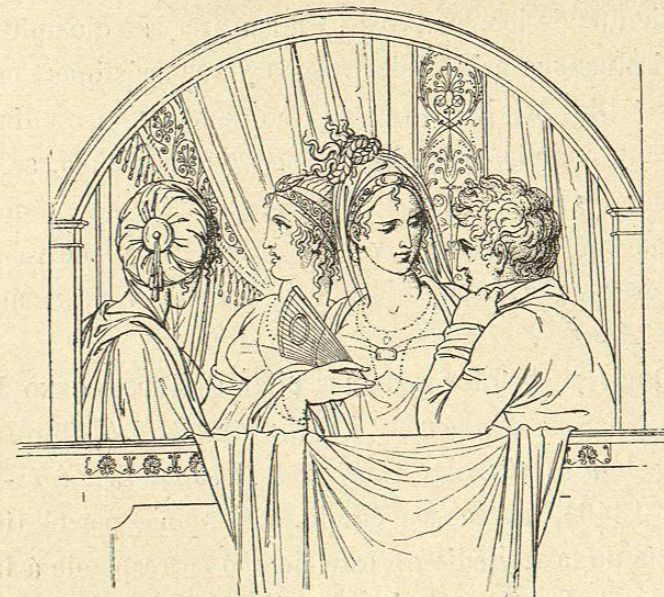
(2) «Respecto á mis contemporáneos, sin andar con ambages — he hablado mal de todos, porque soy amante de la justicia. — La indulgencia es un crimen y yo estoy libre de remordimientos; — ante Dios he juzgado á los vivos y á los muertos.»

(3) «Sufriréis alguna desgracia, — ¡oh gran Perrin-Dandin, de la literatura!, etc.»

tenerse en el teatro, pero que merece pasar á la posteridad por su elocuente y enérgico estilo.

Sin embargo, Chénier no ocupa el primer puesto entre los poetas trágicos de su tiempo; éste pertenece á Ducis,

Qui de l'Eschyle anglais évoquait la grande ombre
Et sut tremper de pleurs son vers tragique et sombre (1).



Un palco en el teatro

Ducis (1733-1816) trajo al teatro francés algunas imitaciones de Shakespeare, sobrado tímidas á nuestro parecer, pero que eran muy atrevidas para sus contemporáneos. Entre 1800 y 1815 no hizo representar ninguna obra dramática nueva, pero publicó en 1814 epístolas y poesías varias. Se negó á entrar en el Senado y continuó llevando una vida retirada y modesta, haciéndose estimar de todos por

L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère (2).

Vése uno precisado á compartir los sentimientos de sus contemporáneos al leer sus cartas, publicadas después de su muerte por Cam-

(1) «Quien del Esquilo inglés evocó la gran sombra — y supo empapar en llanto su verso trágico y sombrío.»

(2) «La armonía de un gran talento y de un bello carácter.»

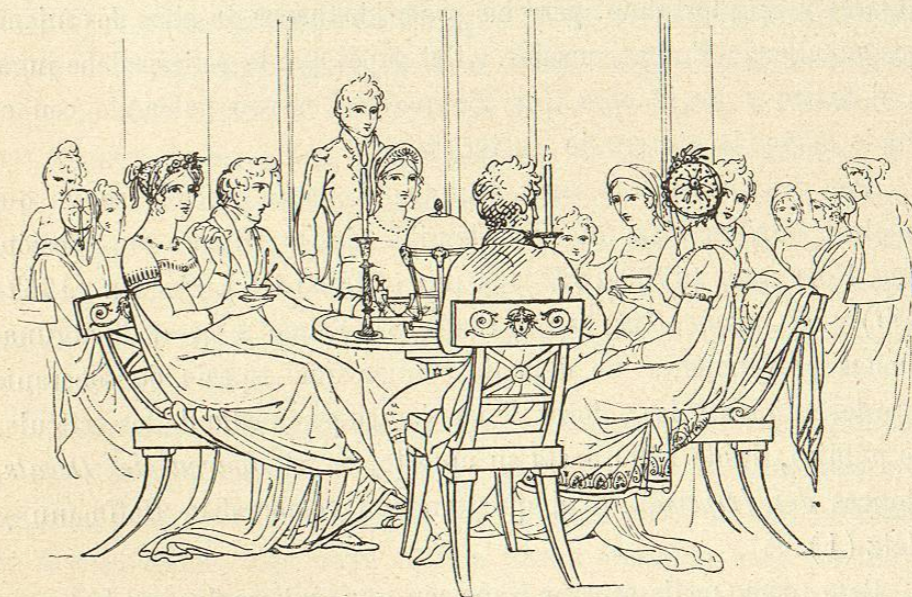
penon, aunque este poco avisado amigo creyese desgraciadamente que debía suavizar algunos pasajes que le parecieron demasiado ingenuos ó descuidados. «La soledad,—se lee en ellas,—es para mi alma lo que los cabellos de Sansón eran para su fuerza corporal. Sí, amigo, me desposé con el desierto como el Dux de Venecia se desposaba con el Adriático; he arrojado mi anillo en medio de los bosques.» Dice en otra parte: «Mi padre era un hombre algo raro y digno de haber vivido en tiempo de los patriarcas. Su sangre y su ejemplo han transmitido á mi alma sus principales rasgos y sus pristinas formas. Así, doy gracias á Dios por haberme dado tal padre. No pasa día que yo no piense en él, y cuando estoy descontento de mí mismo, se me ocurre preguntarme:—¿Estás contento, padre?—Páreceme entonces que me responde con un signo de su venerable cabeza y me recompensa.» Semejantes frases ¿acaso no valen tanto como los versos más hermosos del autor de *Abufar*?

Tras Ducis y Chénier podemos citar á NEPOMUCENO LEMERCIER (1771-1840) por su *Agamenón* (1797); ARNAULT (1766-1834), por su *Blanca y Montcassin ó los Venecianos* (1795). El *Tippu-Sahib*, de JOUY (1769-1846), merece ser citado, á lo menos por el título. Pero la supremacía de la tragedia en este tiempo corresponde á RAYNOUARD (1761-1836) por *Los Templarios* (1805) (1).

Napoleón deseaba que durante su reinado se hubiesen compuesto tragedias notables. «La alta tragedia,—decía un día en Saint-Cloud,—es la escuela de los grandes hombres. Los monarcas tienen el deber de alentarla y de divulgarla. La tragedia enardece el espíritu, ensancha el corazón, puede y debe crear héroes. Desde este punto de vista, Francia debe tal vez á Corneille una parte de sus grandes hechos. Así, señores, si hubiese vivido en mi tiempo le habría hecho príncipe.» Pero el genio no surge por decretos. No sólo en la triste inacción de Santa Elena, sino en su reinado, le gustaba hablar del teatro, discutir la obra, su estilo y el papel de los actores. En la conversación que tuvo con Goethe en Weimar, le dijo: «Me admira que á

(1) La última escena de *Los Templarios* sirvió de modelo á Scribe en el último acto de *Los Hugonotes*, del que Meyerbeer hizo una de sus creaciones más dramáticas. Debe consignarse que en la misma ópera se imitó la célebre escena de la bendición de los puñales del *Carlos IX*, de Chénier.

un hombre como vos le gusten los géneros compuestos.» No obstante, confesaba encontrar un gran vacío en la tragedia francesa. «Realmente,—decía,—la tragedia en nuestro teatro se ha conservado griega ó romana. ¿De qué nace esto? De la carencia completa de una idea superior á la acción dramática, ó, si os parece mejor, de un oculto resorte que todo lo mueve. Los antiguos tenían la fatalidad; entre nosotros, por el contrario, existe una separación completa entre la religión y el teatro. Es preciso, pues, buscarlo en otra parte: á falta



El te

de la religión hay que recurrir á la política. Sí, en el drama moderno la política debe reemplazar á la fatalidad.»

Aplicaba de un modo sumamente curioso esta estética teatral á las obras que criticaba. Su juicio sobre *Los Templarios* es un ejemplo característico que vamos á resumir. «Esta obra,—decía,—me ha parecido sumamente fría, porque nada sale en ella del corazón ni va á él. Olvidando el autor que el verdadero objeto de la tragedia es conmover, se ha preocupado demasiado de emitir una opinión sobre un hecho que siempre quedará envuelto en las tinieblas. Tanto la inocencia como la culpabilidad absolutas de los Templarios son igualmente increíbles. El carácter de Felipe *el Hermoso*, príncipe inso-

lente, de arrebatadas pasiones, absoluto en sus mandatos, implacable en sus resentimientos y celoso hasta lo imposible de su autoridad, podía realmente ser teatral y estar conforme con la historia. M. Raynouard, autor de gran talento, en vez de esto nos le presenta como un hombre frío, impasible, amante de la justicia, que no tiene motivo alguno para apreciar ni odiar á los Templarios y que tiembla ante un inquisidor.» Después, al examinar los demás personajes de la obra, añade: «La historia proporcionaba al autor colores bastante marcados para dar una fisonomía enérgica y pronunciada á dos ministros como Nogaret y Enguerrando, pero ha preferido hacer de ellos dos miembros subalternos de los consejos.» Del papel que la política debe jugar en el teatro y de la obra *Los Templarios*, estuvo hablando con su Estado mayor la víspera de Austerlitz.

Por discutibles que sean algunos de estos juicios, se ve que Napoleón hubiera sido un rival temible de los críticos de profesión, como HOFFMANN (1760-1828), SUARD (1732-1817), FÉLETZ (1767-1850) y el mismo GEOFFROY (1743-1814), que á pesar de algunas injustas prevenciones, no dejó de ejercer una especie de soberanía sobre los autores y los actores de su tiempo por medio de los artículos que publicó, desde 1799 hasta su muerte, en el *Journal des Débats*, entonces *del Imperio*, en el que también colaboraban Hoffmann y Féletz (1).

Pero ¿cómo podía esperar Napoleón que pudiese florecer la tragedia política bajo su mando, cuando cualquier pasaje daba pábulo á una alusión, en la que el mismo autor no pensaba siquiera, y esto bastaba para prohibir la obra? Un hecho demostrará hasta qué extremo, no ya la policía imperial, sino Napoleón en persona, llevaba su suscep-

(1) Ya hemos citado antes las dos obras de Madama Staël: *La literatura en sus relaciones con las instituciones sociales*, y *La Alemania*, dos monumentos de la historia de la crítica moderna. Madama Staël comprendía en la crítica, la historia, la filosofía moral y social, las pasiones y el entusiasmo. En otra clase de obras menos elocuentes, pero más concretas, sobresale la *Historia de la literatura italiana*, de GINGUENÉ (1748-1816), que goza aún de autoridad y que no tenía precedencia en su idioma. A la par de la crítica literaria puede estudiarse la elocuencia académica. VICTORIANO FABRE (1748-1831) obtuvo, por sus elogios de Boileau, Corneille, La Bruyère y Montaigne, ruidosos éxitos que la posteridad no ha confirmado. Un profesor de 22 años, cuya fama debía ser imperecedera, VILLEMMAIN, inauguró en 1812 sus triunfos académicos al obtener el premio de la Academia Francesa por su elogio de Montaigne.

tibilidad en este punto. Después de haber mandado representar en el teatro de palacio la tragedia *Los Estados de Blois*, de Raynouard, que le había parecido inofensiva al leerla, prohibió su representación en París, doliéndose, al par que de los elogios prodigados a los Borbones, de las diatribas contra los revolucionarios. «Raynouard se ha propuesto hacer del jefe de los Diez y seis el capuchino Chabot de la Convención. Hay materia en esta obra para todos los partidos y para todas las pasiones; si la dejase representar en París, sería fácil que me anunciase que se habían degollado cincuenta personas en la platea. Además, el autor ha hecho de Enrique IV un verdadero Filinto y del duque de Guisa un Figaro, lo cual resulta algo chocante desde el punto de vista histórico. El duque de Guisa era uno de los personajes más ilustres de su época, con cualidades y talento relevantes, y á quien sólo faltó atrevimiento para comenzar con él la cuarta dinastía. Además, es *un pariente de la Emperatriz*, un príncipe de la casa de Austria, de la que somos amigos, y cuyo embajador asistía á la representación. El autor, cosa rara, ha olvidado con frecuencia todas las conveniencias» (1).

Mientras que la tragedia clásica, á pesar de la protección oficial, se sostenía con trabajo, la comedia lacrimosa de La Chaussée y la tragedia burguesa de Diderot se convirtieron en el drama, y después en el melodrama, bajo cuya última forma obtenían cada día mayor éxito en el público. GILBERTO DE PIXÉRECOURT (1773-1844) desplegó en sus trescientas obras un poder y una fecundidad de imaginación, y tal habilidad escénica, que bastarían para dar fama á un autor extranjero (2). Pero esto es más difícil en Francia, y tales cualidades no han logrado se le perdone su falta de gusto, la débil pintura de los caracteres, la declamación muchas veces vulgar y la incorrección de su estilo. No mereció siquiera el apodo de *Corneille ó Shakespeare*

(1) Sabido es que la casa de Guisa era una rama segunda de la casa de Lorena, cuya rama primogénita había alcanzado la soberanía en los Estados de Austria por el matrimonio de Francisco de Lorena con María Teresa, en 1736. El escrúpulo estaba algo cogido por los cabellos y es muy dudoso que el embajador de Austria hubiese sido también tan susceptible.

(2) Los mismos títulos son sugestivos: *Celina ó el hijo del misterio* (1800); *El peregrino blanco* (1801), *Las ruinas de Polonia* (1802), *Teheli* (1803), *Las ruinas de Babilonia* (1810), *El perro de la Montaña* (1814).