

PONSARD

Pocas veces la crítica literaria ha tenido menos trabajo para fijar la situación de un autor de talento, que al tratar de definir a François Ponsard. Ello se debe, sin duda, a la sencillez helénica de su estilo, es decir, de su personalidad total. Pues basta un ligero esfuerzo para adivinar en él al artista no atormentado por preocupaciones de escuela, que las más de las veces esterilizan en el autor una parte preciosa de su acervo espiritual. Como no se planteó el problema de una elección forzosa entre los sistemas que con tanto fragor se disputaban la escena mientras su talento crecía y se afirmaban sus gustos, vióse libre del frenesí romántico, pero no pretendió emprender contra él cruzada reaccionaria y, lo que es más admirable, tampoco quiso ser un ecléctico a la manera de Delavigne. Estudiante aprovechado de cuanto en la literatura universal puede haber de más inmarcesible y proficuo, la comprensión honda y sincera de Homero, de Horacio, de Corneille, llegó con felicidad a fundir en su alma un poco de la arrebatadora sencillez del primero, del gusto exquisito y equilibrado del lírico venusino, y de la proverbial energía corneliana. Y quiso dar la expresión auténtica de aquellos ideales que hacían fermentar su pensamiento, con la firme espontaneidad del que ignora las alternativas del combate de prefacios y manifiestos. No cultivó la tragedia clásica para abatir al drama romántico, como pretendieron los adictos de Hugo, o como hubieran deseado los que se empeñaron en hacerlo jefe de escuela a pesar suyo. Era, ante todo y sobre todo, una fuerte vocación la que solicitaba a su espíritu hacia las figuras históricas que habían sido su admiración de adolescente y sus idea-

les de patriota republicano. Y reconozcamos que la tragedia es el marco más ajustado a semejantes evocaciones. Por otra parte. . . "Je ne sais qu'une distinction rationnelle: on doit distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux, ce qui est naturel de ce qui est affecté, ce qui est humain de ce qui est accidentel; l'un est bon, qu'il s'appelle tragédie ou drame: l'autre est mauvais, qu'il s'appelle drame ou tragédie" (1). Así dice Ponsard, trece años después del sonado triunfo de su *Lucrèce*, cuando *La Bourse* le valió la consagración de la Academia, que lo eligió para ocupar el sillón que dejara vacante M. Baour Lormian. Aun entonces, sus censuras al drama romántico son ponderadas y razonables, y rechaza la calificación de reaccionario con estas palabras que definen su falta de *parti pris* contra las innovaciones: "On m'accusera peut-être de réaction; mais j'ai dit sincèrement ma pensée, et, si je suis dans le vrai, je suis avec ceux qui marchent, et non avec ceux qui rétrogradent" (2).

Así, pues, si nos empeñamos en ver en François Ponsard un escritor *que reacciona* contra el romanticismo, no tendremos mejor éxito, en nuestro esfuerzo por comprender, que el que alcanzaron sus comeditos partidarios, cuando le instaban a que escribiera un prefacio que fuera la antítesis del de *Cromwell*. La reacción se produjo en el público, no en Ponsard.

En efecto, si el romanticismo hubiera sido exactamente el liberalismo en la literatura, como nos dice el prólogo a *Marrion de Lorme*, cabría afirmar, a riesgo de ser paradójal, que Ponsard fué más romántico que Hugo. Pues su noción depurada y justa del liberalismo, que tuvo oportunidad de manifestarse en sus actividades políticas — cierto que no muy trascendentes —, le hacía amar aquella libertad restringida, equilibrio de tolerancia volteriana y de enérgicas virtudes cívicas, más bien que aquella libertad quimérica y contradictoria con que la inmensa sugestión napoleónica había enloquecido la fantasía de los nerviosos cerebros que iban a actuar en el año 30. Así como aquel engendro político había sometido a Francia y a Europa al más intenso despotismo, para propagar las ideas libertadoras

(1) *Discours de réception à l'Académie Française. Oeuvres complètes de Ponsard*, Michel Lévy, Paris, 1865, 22.

(2) Obra citada.

de la Revolución, estos engendros literarios impusieron también la dictadura de una moda, para que el hombre se sintiera libre de la tiranía de los códigos y de los sistemas.

Pero el fracaso del 7 de marzo de 1843 marcó el fin de aquel dominio. Víctor Hugo se muestra grande hasta en su derrota. Cuando, dos meses más tarde, el tono sombrío de *Les Burgraves* parece el fondo más propicio para hacer resaltar la diáfana blancura de *Lucrece*, algunos fanáticos hugólatras, indignados contra Ponsard en cuya obra ven un atentado de mala fe contra Shakespeare (!), reclaman de su jefe nuevos alegatos por su causa. Hugo se niega, como Ponsard. Una vez más hace como Bonaparte, que había contestado a alguno que solicitaba su "influencia" ante el Directorio: "Là où je suis, ou je commande, ou je me tais".

El romanticismo, sin embargo, no había pasado en vano por la escena. Si no logró interrumpir la tradición clásica, porque era imposible barrer en diez años lo que durante siglos había estado sedimentando en el espíritu francés — el gusto por la claridad y la elegancia, el sentido de la medida, el amor a lo verdadero —, consiguió por lo menos dar a los autores cierta holgura para usar de cuantos recursos de expresión necesitaran. Sólo que, hasta Ponsard, nadie había usado de esa libertad para autolimitarse. La obra fecunda del romanticismo estaba en la proscripción de la obligatoriedad de las convenciones, pero ello no significa que fuera imposible cumplir las que se reputara eficaces o básicas para el arte.

Esto último nos está avisando bastante claramente que la tragedia no había muerto del todo. En efecto, ¿qué era lo que en ella había disgustado al público? ¿El "palacio a voluntad"? No era necesario, como iba a probarlo *Charlotte Corday*. ¿El ambiente vacío y abstracto? Ciertamente, en la tragedia pseudo-clásica, cuando la acción era igualmente abstracta. Pero no en la de Racine, en la cual la elegancia divina del lenguaje, la violencia de las pasiones, el desarrollo intenso y continuo de la acción, la profunda realidad humana de los héroes, concentraban toda la atención del espectador sobre el personaje, y hacían olvidar el resto.

¿O había matado a la tragedia el fastidio del público por las enojosas tiradas que "caen pomposamente — como dice

Lanson — de la boca de personajes que, a pesar de sus nombres no son de ninguna época ni de ningún país"? Examinemos con atención este punto: veremos que la tirada se hizo fatigosa cuando los autores empezaron a sustituirse en ellas a los personajes. No culpemos de ello al romanticismo. La afición tuvo origen a fines del siglo XVIII. En esta época, la escena se convierte en tribuna que el poeta — llamémosle así — elige para perorar por sus ideas político-sociales. Aquí la tirada es insostenible. En cuanto al teatro romántico, es un enorme esfuerzo del género lírico para imponer su dominio al género dramático. Entonces la tirada se hace más interesante, en manos de Hugo o de un Vigny, claro está, pero se siente, de todos modos, como que estuviera fuera de lugar. En materia de tiradas, pues, pseudoclasicismo y romanticismo se diferencian en cuanto aquél es pedantesco y éste es poético; se parecen en cuanto, en uno y en otro, es el autor el que habla y no el personaje.

Por lo que hace a Ponsard, había terminado, como Corneille, sus estudios de abogacía, y había nacido en Vienne, en el Delfinado. Es fama que esta región ha visto nacer a los más célebres abogados de Francia. "Los delfineses, que los provenzales llaman Franciaux, escribe Charles Chassé (1), son personas de espíritu claro y ponderado, que, aun cuando la pasión los domina, son capaces de observarse desde afuera con imparcialidad. Fue el caso de ese maravilloso analista Stendhal, que llevó un meticuloso inventario de los desbordes de su alma... La calma de Barnave ponía fuera de sí a Mirabeau, que declaraba: "No hay divinidad en él"; porque, para Mirabeau, la fogosidad era la esencia misma del arte oratoria. Mirabeau no hubiera apreciado más la ruda elocuencia de negocios de Casimiro Périer, otro delfinés. Aquí, la poesía se vigila, y le cuesta trabajo dejar la tierra. Ponsard no recibió de la inspiración sino cortas visitas, y Augier, que escribe tan fácilmente en prosa, maneja el verso con dificultad".

Pero si es verdad que el vuelo lírico de Ponsard no alcanza gran altura, él sabe hacer que sus personajes aboguen por sus propias causas, las hagan simpáticas, las ganen ante el público juez. Es verdad que lo hace. Pero más a fuerza de razonamien-

(1) *Styles et Physiologie*. Paris, 1928. 214.

tos que de poesía. Salvando las distancias, diríamos que ha hecho en el verso de su teatro lo que Tito Livio en la prosa de su historia: ha puesto en boca de sus héroes alegatos vibrantes, de una elocuencia más consistente que retórica. Vuelvo a la paradoja. Aunque no creo que Vigny acierte al afirmar (1) que la obra de Ponsard ha triunfado más por lo que tiene de romántica que por clásica, y que *Lucrèce* proviene de Shakespeare por *Julio César* y *Coriolano*, creo, eso sí, que Ponsard se pareció a Shakespeare más que los románticos, en este detalle, revelado ya por la crítica: no ha habido poeta más *im-personal* que Shakespeare, nadie ha sabido elevarse como él sobre sus propias creaciones, y por eso él es el autor dramático por excelencia. En el teatro, más que en género alguno, hay que tener presente aquello de "le moi est haïssable", que dijera Pascal.

Tal vez resulte pueril preguntarse cuál es la obra maestra de Ponsard. De mirarlo como a un reaccionario, nos parecería que *Lucrèce* es su obra más significativa en este sentido. Pero nos habíamos propuesto ver en él una personalidad más simple por lo que tiene de espontánea, y más compleja por las resistencias que opone a los ficheros (2). En efecto, de haber rechazado sistemáticamente la influencia del ambiente que encontró, nunca hubiera ido más allá de *Lucrèce*. Pero fue más allá, al tratar los temas modernos. No quiero decir que no le bastara para ello el ejemplo de los clásicos: Bayaceto era contemporáneo de Racine. Pero ir, con *Agnès de Méranie* (1846) a buscar inspiración en la Edad Media, que había sido tan rico y característico venero de sugerencias para el romanticismo, y darle al drama ese aspecto de intimidad doméstica que cobra tan grande trascendencia política, y algunas señaladas concesiones al color local, eran algo más de lo que podía esperarse. Sin embargo, Ponsard ha tratado su asunto con digna sobriedad, ha evitado las oportunidades que se le ofrecían de presentar escenas impresionantes o truculentas — él mismo lo dice —, ha demostrado cómo se puede hacer una tragedia interesante, sin

(1) *Journal d'un poète*. Michel Lévy, Paris, 1867.

(2) Su escuela no se llamó neoclásica en su tiempo, sino "Ecole du bon sens".

que las unidades hagan otra cosa que concentrar vigorosamente su interés. Por otra parte, un drama romántico, *Chatterton*, se ha encargado de la misma demostración. Todo esto hace que me atreva a decir que *Agnès de Méranie* es una pieza con todos los elementos románticos, salvo el lirismo y el mal gusto, los cuales, sobre todo el último, no son necesarios en el teatro.

Las piezas que más acabadamente reúnen los caracteres que he atribuído a Ponsard, son, seguramente, *Charlotte Corday* (1850) entre las tragedias; *Le Lion Amoureux* (1866), entre las comedias. Antes de hablar con detenimiento de estas piezas, demos un vistazo al resto de su obra.

Horace et Lydie (1850) es un delicioso diálogo en dos escenas, en que Ponsard demuestra a cada paso, sin el menor asomo de pedantería, saberse de memoria las *Odae* y las *Satirae*. Parece que aquellos versos inmortales ocuparan todos los planos de su conciencia, tal es la oportunidad con que los recuerda. Sólo así se explica el éxito de la difícil empresa, a saber, hacer hablar a un hombre tan genialmente caprichoso como fue aquel príncipe de los líricos latinos. La personalidad fuerte de una figura histórica se presenta al que la evoca, sobre todo cuando se trata de un poeta como Ponsard, tan inferior a Horacio, como un enemigo difícil de vencer. Pero Ponsard lo combate quitándole sus armas, es decir, quitándole sus versos:

"Carpe diem, quam minimum credula postero" (1),
dice Horacio en las *Odas*. Y en este diálogo,

"Cueillons, quand il est temps, cette fleur passagère",

"Quid sit futurum cras fuge quaerere"

recomienda el latino. Y nuestro poeta traduce:

"Quel lendemain suivra le jour qui va finir?"

Nul ne sait; y songer est un souci frivole".

Y sigue parafraseando otros muchísimos pensamientos, que sería prolijo consignar.

Creemos que *Le Lion Amoureux* es la mejor de sus comedias, porque tiene un valor escénico superior, y porque Pon-

(1) I, 11, 8. Cfr. Góngora, traduciendo la misma oda:

"Coge la flor que hoy nace alegre, ufana.

¡Quién sabe si otra nacerá mañana!"

sard luce en ella su capacidad para hacer revivir a los grandes hombres. Pero, si hemos de juzgar una comedia según el ideal de Molière o de Le Sage, no hay duda de que *L'Honneur et L'Argent* se llevará la palma. No porque haya en esta comedia pintura de caracteres muy humanos. Sus personajes no viven intensamente, y son más bien encarnaciones de tal o cual idea simplista; por eso, aunque no podamos olvidar qué actitud tomaron en tal o cual caso, la imagen de ellos mismos no se graba muy vivamente en nuestra memoria. En suma, están bien esbozados, pero les falta complejidad psicológica. Ponsard casi no pinta, aunque dibuja con nitidez. Así, George es un joven muy virtuoso, amante y amable, pero cuya virtud, amor y amabilidad empiezan a flaquear en cuanto sus asuntos marchan mal. Rodolphe es una bien fusionada mezcla de Alceste y de Philinte. M. Mercier es el padre inflexible, interesado y groseramente materialista, pero al fin, bastante buen hombre cuando no se trata de su bolsillo; y, en el fondo, de una estupidez admirablemente ingenua. Cuando el banquero, con quien había forzado a Laura a desposarse, los precipita a todos en la quiebra, M. Mercier prorrumpe:

... les plus fins auraient été dupés.
 L'hypocrite qu'il est nous a tous attrapés.
 Il possédait si bien la langue des affaires,
 Était si positif, riait tant des chimères,
 Traitait la poésie avec tant de mépris,
 Que j'ai cru qu'il serait le meilleur des maris".

Laura es una jovencita enamorada, tímida y obediente; no sabe campear por sus fueros, pero sabe sacrificarse con una modestia que en ciertos momentos se hace discretamente emocionante; su bondad resignada contrasta con la de su hermana, que, de tan buen corazón como ella, tiene siempre el genio alegre, el espíritu despierto, el gesto pronto, la palabra decidida.

Pero si los caracteres, aisladamente considerados, no son creaciones artísticas de entidad relevante, tiene gran mérito, en cambio, la impresión de una atmósfera social característica que la comedia nos da.

Doble es su enseñanza. Por una parte, censúrase en ella la excesiva preocupación por el oro, que lleva a despreciar el ho-

nor. Por otra, nos dice que cuando no se carece de nada, cuando se está rodeado por la afabilidad de los amigos y por las solitudes de la sociedad, no queda más remedio que ser virtuoso: que la virtud verdaderamente admirable es la que se conserva en la adversidad. Pero como esta austeridad es tan rara, guardémonos de ser demasiado severos para las faltas ajenas. Es probable que Ponsard encontrara en su experiencia personal motivos de inspiración para esta comedia, como asimismo para *La Bourse*, que pasa por ser la menos feliz. En efecto, él también sufrió durante un tiempo la obsesión del juego, cuyo desastre evocó con tal fuerza, y cuyos orígenes y consecuencias investigó con tanta sutileza y puso de manifiesto con tan rara habilidad. Pero parecía mirar con cierto desdén, a pesar de ser muy burgués en el fondo, la opinión del común de las gentes. "Le tort que j'ai eu, escribe a un amigo (1), c'a été de perdre mon argent. Voilà le crime. Car, l'argent représentant toutes les vertus possibles, celui qui perd son argent perd toutes ses vertus. . . On m'en voudrait moins si j'avais gagné; on me pardonnait de m'avoir enrichi *per fas et nefas*. On n'examinerait si j'ai bien gagné mon argent, et si j'ai refusé ce que d'autres auraient accepté". Todas estas son ideas desarrolladas en *L'Honneur et L'argent*, y en *La Bourse*.

Vimos que el talento de Ponsard ganaba al usar discretamente de ciertas libertades; al volver a las épocas modernas; al poner en escena personajes que aboguen por la causa de una república liberal pero culta; que, siendo un poeta bastante impersonal, logra un éxito muy teatral al contraponer caracteres, opiniones y actitudes violentamente contrarios, haciendo igualmente simpáticos a los unos y a los otros. *Charlotte Corday* es la tragedia que ofrece de una vez todos estos aspectos, y tal es el motivo que me desvía un poco de la dirección marcada por los críticos, que, como quien se fija más en la historia de las reacciones del gusto que en la obra personal del artista, se ocupan de *Luçèce* con preferencia excesiva.

Las libertades a que me he referido son las infracciones a las unidades de tiempo y de lugar. El primer acto ocurre el 22

(1) Daniel Etern. *Ponsard, Esquisse de sa vie et de son oeuvre*. Paris, Michel Lévy, 1867.

de septiembre de 1792; el segundo, en junio del 93; el tercero, el 11 de julio; el cuarto, el 13; el quinto, el 17. Ciertamente que la unidad de tiempo no fue en el teatro clásico imposición absoluta, sino un ideal que cifraba el máximo de verdad y de concentración del drama (drama en el sentido etimológico: acción). No podemos creer que todos los acontecimientos que nos presenta *Le Cid* se cumplan en el espacio de una revolución solar. Se ha observado con toda exactitud, que mientras las unidades oprimen un poco las obras de Corneille, a Racine no le molestan absolutamente; ello se debe a que el objeto que este último enfoca, es siempre la pasión que se precipita en rápida catástrofe; al paso que en el primero se trata fundamentalmente de los esfuerzos heroicos de una voluntad, y esta voluntad se manifiesta sobre todo por una constancia que no puede mostrarse en un momento solo. Como dice Sófocles, en *Edipo Rey*:

“Sólo el tiempo revela al hombre justo.

Para mostrarse malo basta un día.”

Y *Charlotte Corday* sigue la estela de Corneille más bien que la de Racine. Las invocaciones que hace Carlota de su glorioso antepasado (recordemos que era bisnieta de Corneille), y de las mujeres creadas por él (Emilia sobre todo), son a la vez de ella y de Ponsard. Se nos ocurre que, como si sintiera a veces que su heroína fuese más grande que su genio, tiene necesidad de llamar en su ayuda la sombra del formidable maestro, para que aquel recuerdo venga a agregar a su cuadro un trazo de acentuada severidad.

Lo que nos sugiere la idea de este parentesco literario, no es que veamos una lucha entre pasión y deber, como en la tragedia corneliana. Ciertamente que ella existe, pero no es lo principal. En cambio, puede decirse que es *la pasión por el deber* lo que guía la acción. La obsesión del asesinato libertador es lo que consume las agitadas vigiliadas de Carlota. Mientras tanto, el amor trabaja por someterla; pero ella sacrifica su felicidad a su pasión por la gran idea girondina. Y si este sacrificio se hace conmovedor, es precisamente porque Ponsard ha tenido el buen tino de no ponerlo en el primer plano. Sólo un poco antes de consumar la obra que la enviará a la muerte, y cuando

la suponemos más ajena a toda debilidad de mujer, ella deja caer estas angustiosas palabras:

“J'aurais pu cependant être entourée aussi,
De jolis anges blonds pareils à celui-ci.
Il faut que je renonce à tout ce qu'on envie.
Je vais mourir avant d'avoir connu la vie.
Si quelqu'un doit pourtant la regretter, c'est moi.
De beaux jours m'attendaient: J'étais aimée. O toi!
Nom chéri, que ma lèvre incessamment murmure! (1)
Toi que j'ai craint d'aimer d'une amour sans mesure!
Ah! Tu ne savais pas, quand ton doux plaidoyer
Me conviait naguère au bonheur du foyer,
Que mon coeur combattait pour toi contre moi-même,
Et que j'allais céder sans un effort suprême!” (2)

Tampoco está observada la unidad de lugar. Diré de ella lo que de la anterior. No era norma estricta: la unidad de decoración era el ideal, pero la tragedia era aceptable si todas sus escenas ocurrían en la misma ciudad. En la tragedia que nos ocupa, ni eso siquiera se concede a las reglas. Decía Désiré Nisard en su respuesta al discurso de Ponsard ante la Academia Francesa: “En un entreacto de vuestra *Charlotte Corday*, hago con mucho gusto el viaje de París a Caen, a despecho de las unidades de tiempo y de lugar, para hallarme entre los invitados de Mme. de Bretteville, en el salón donde hablan de las noticias de París, que el miedo ya no puede agrandar más; para oír a la abuela hacer en versos encantadores el elogio de su nieta; para ver, en fin, a la misma Carlota, entrando a pasos modestos, en medio de estas suaves palabras, y como al murmullo de su buena reputación. Con más razón, me dejo conducir sin resistencia de Caen a París, siguiendo a la joven resuelta y resignada, a la casa de Marat, hacia donde nos empuja un terror de nueva especie, que nos hace temblar, no por la víctima, sino por el asesino”.

(1) Ignoramos qué nombre es éste: Ponsard no hace mención alguna del guardia de Corps Doulet de Portécoulant, ni del joven Franquelin. De juzgar según los datos estrictamente ofrecidos por la tragedia, debemos sospechar que el elegido era Barbaroux.

(2) Acto IV, esc. IV.

Esto por lo que hace a las evasiones del marco clásico riguroso. En cuanto a los ideales cívicos de la tragedia, Mme. Roland, Barbaroux, Vergniaud, la misma Carlota, los expresan cabalmente. La primera parece querer infundir a la incipiente y caótica república el espíritu de las antiguas civilizaciones. En las conversaciones de salón con los girondinos, ella tiene un papel brillante por su inteligencia y su cultura. Está enteramente despegada de la realidad gravísima de su momento; pero su lenguaje lleno de aticismo hace respirar

“Un peu du grand zéphyr qui souffle à Salamine”.

Barbaroux, impetuoso, intransigente, de poco sentido político, pero de grande generosidad, es el idealista que no sabe si cuenta con el pueblo, o con la Convención, o con alguna posibilidad de ayuda positiva, pero que quiere entrar en liza porque tiene de su parte la equidad y las leyes. Es derrotado, por consiguiente.

Vergniaud aparece grande, profundo, reflexivo, pensando si los acontecimientos que lamentan no se deberán a alguna fatalidad histórica más fuerte que la voluntad de un hombre, y nos hace presentir con tristeza la esterilidad del sacrificio de Carlota:

“Il (1) a tué César; mais Auguste a regné.”

Sabe que no ha de triunfar; pero siente que su deber es dar a la posteridad un alto ejemplo de virtud y de idealismo:

“Barbaroux, si j'en crois mes sentiments secrets,

N'effleurons pas la rose, effleurons le cyprès;

N'importe! De mon sang la coupe serait pleine,

Que je boirais a toi, France républicaine;

Et ton avènement sonnerait notre mort,

Que ceux qui vont mourir te salûraient encor” (2).

Y frente a estas figuras que cautivan por lo que tienen de eternamente bellas, surge la otra, la que se impone por lo que tiene de momentáneamente necesaria: Dantón, irresistible como una fuerza de la naturaleza, como un gigante concebido en la entraña de la Revolución. Y las dos tendencias adversarias al-

(1) Bruto.

(2) Acto I, esc. I.

canzan posiciones fuertes. Mme. Roland había dicho esta verdad indiscutible:

“Nous n'aurions fait que perdre au change de tyrans,
S'il fallait qu'on subit le joug des ignorants”.

Por su parte, Dantón observa:

“Vous ne pardonnez rien au peuple.

(Se retournant vers Mme. Roland)

Je le blâme

De ne pas écouter les conseils d'une dame.

Mais quoi! les insurgés hantent peu les salons”. (1)

Antes de concluir me referiré, porque no es posible pasarla por alto, a la famosa escena en que reunidos Marat, Robespierre y Dantón, deliberan lo que harán de la república caída entre sus manos. No voy a hacer su análisis, porque ha sido harto comentada y harto aplaudida; pero haré notar qué atrevimiento se precisaba para trazar esta escena; Ponsard no retrocede ante la perspectiva de caracterizar a los triunviros, no con uno que otro rasgo más o menos certero, sino con largos y enérgicos discursos que son todo el compendio del drama personal y de la acción política de cada uno. Al leerla, “on pense aux maîtres, et aux plus grands”, dice Nisard.

En *Le Lion Amoureux* (1866), sólo interesan esencialmente los dos personajes centrales: Humbert y la Marquesa de Maupas.

Mme. Tallien y Hoche están levemente ligados a la trama, y el general Bonaparte hace una aparición brevisima.

Petimetres, emigrados, nobles caídos, hombres del pueblo, cada cual hablando a su manera el lenguaje clásico que entraba en boga a la sazón, sirven para decorar el cuadro y reconstruir el ambiente de la época.

La Marquesa demuestra cuánto había de verdadera nobleza en el “ancien régime”: don de gentes, distinción intelectual, tierna caridad cristiana, claro discernimiento, sujeción absoluta a la voluntad paterna. Humbert encarna toda la grandeza de la nueva idea democrática: honestísimo, sincero y rudo, incapaz

(1) Acto I. esc. II.

de la menor concesión a la galantería, pero capaz de hacer al amor el sacrificio de todo, menos de su recta virtud.

Esta manera de mirar, cuánto más comprensiva, más liberal y hasta más francesa que la de Hugo, que acumula todas las bajezas en la aristocracia, que nos muestra en María Tudor, en Lucrecia Borgia, en Francisco I, en Luis XIII, criaturas de una vulgaridad moral desoladora y que niega y empequeñece a Richelieu para elevar sobre él a un Didier desconocido, bastardo, ignorante y mediocre!

Ponsard, con fácil habilidad teatral, consigue que en el desenlace (recordemos que no se trata aquí de una tragedia, sino de una comedia histórica) se logre la felicidad de los amantes sin que él deje de ser ejemplar ciudadano, ni ella de ser buena hija. Esta feliz unión es casi un símbolo. De otras semejantes nacerá la nueva nación francesa, democrática por sus instituciones, aristocrática por su sensibilidad y por sus gustos. Humbert y la Marquesa.

... "Acostumbrados

Uno a arrollar, el otro a no ceder",

están frente a frente. Pero aquí el choque se transforma en honda y mutua influencia. Cuando la Marquesa de Maupas refiere que ha debido servir en un hotel para no morir de hambre, Hubert habla como un aristócrata:

"Vous, servante! O barbare hôtelier! Ame vile!
Osais-tu bien meurtrir, dans une oeuvre servile,
Ces délicates mains faites pour commander,
Et que de tout affront leur blancheur doit garder,
Bourreau!"

La Marquesa, entre el antiguo régimen en que se había educado, y el sacudimiento que derribaba su raza patricia, alza su figura sintetizando las tendencias adversarias. Y cuando su padre la increpa por haber comprometido su fe al ciudadano Humbert, ella trata de explicarse:

"J'ai compris clairement qu'entre un monde fini
Que d'impuissants regrets n'auraient pas rajeuni,
Et l'invincible essor d'un monde qui commence,
Et prend possession de l'avenir immense.

Si l'on sent quelque chose en soi d'un peu vivant,
Il faut aller vers ceux qui marchent en avant."

Es la misma posición de Ponsard, entre el clasicismo que había nutrido su espíritu, y la ola renovadora del romanticismo.

He tratado de destacar lo que puede haber de intrínsecamente valioso en la obra de Ponsard, y he insistido, sin duda demasiado, sobre su significación social, pues me ha parecido que en este autor, ese aspecto tiene interés especialísimo. Diré ahora por qué el año 43 era el más a propósito para que *Les Burgraves* fracasara y para que el éxito de *Lucrèce* fuera seguro. Aparte la fatiga producida por las desordenadas emociones propias de la escuela romántica, desde el año 1838 la magia increíble de una jovencita de 18 años, Mlle. Rachel, se llevaba multitudes a la Comedia Francesa, a admirar de nuevo a Camila, a Hermione, a Roxana, a Esther, a Atalia. "Era la tragedia que resucitaba, pero la verdadera tragedia, la viva, la humana, la de Corneille y, sobre todo, la de Racine. Bastó que Rachel mostrara en toda la violencia de sus pasiones a las "razonables" heroínas del teatro clásico, para abatir la extravagante excentricidad del drama romántico". ¿Qué se puede agregar a este juicio de Lanson?

Si Ponsard no ha llegado a la altura de los grandes maestros, ha encontrado muy bien el camino que ellos marcaron, a pesar del tiempo que parecía haberlo borrado. Su obra ha sido apreciada más como tendencia que como realización.

El momento de su aparición hizo, es verdad, que se le aclamara más de lo que merecía, y exageraba mucho el espectador que gritó: "C'est du Corneille"!, pero es evidente, en cambio, que hoy se le estima menos de lo justo.

Se reconoce que Francia no ha tenido nunca un teatro histórico genuinamente nacional, y que, por eso mismo, cada vez que el público ha vislumbrado el advenimiento de un poeta inspirado en su historia patria, le ha dispensado una acogida benévola, como matizada de esperanza. Pero ¿cuáles habían sido esos poetas? ¿Se puede ver dramas nacionales en *Charles IX* de J. M. Chénier, en *Marion de Lorme*, de V. Hugo, en

Henri III et sa cour, de Dumas? Allí están, en cambio, entre las obras del poeta del buen sentido, *Agnès de Méranie*, *Charlotte Corday*, *Le Lion Amoureux*.

CARLOS M. HERRÁN.