

EL FILOSOFO SIN SABERLO, DE M. J. SEDAINÉ

ENSAYO METODOLÓGICO DE INTERPRETACIÓN DE UN TEXTO LITERARIO

RODOLFO KAISER LENOIR

Presentamos aquí un tipo de explicación de texto literario que nos parece de utilidad para el estudio de una literatura extranjera cuyas obras no se ven como aptas para una dedicación especializada —a la manera del estudio de las letras propias, en nuestro caso las hispano-hablantes— sino como muestras literarias de ámbitos culturales más o menos estrechamente vinculados con el mundo de la civilización propia.

Hemos elegido esta obra francesa del siglo XVIII, porque es un texto tan sencillo que toda explicación detallada parece innecesaria para su adecuada valoración. Sin embargo, esta sencillez real es el fruto de una elaboración muy cuidadosa: el análisis de sus procedimientos y logros puede hacer advertir cualidades artísticas que no dejan de ser sólidas, valiosas. El método de interpretación está basado en el señalamiento de hechos necesarios para la ubicación epocal de la obra, de su técnica y de sus propósitos generales; luego, tras una primera toma de conocimiento del tema y del desarrollo de la obra misma, como parte culminante, en la intuición esclarecedora de todas las intenciones expresivas que la exploración estilística y estructural del propio texto revela al detalle.

Por consiguiente, después de una breve presentación de carácter histórico-literario, narraremos la trama de la obra, para analizar después los aspectos estéticamente interesantes del escrito. Como no podemos citar *in extenso* (ni hacer referencias precisas a una edición francesa o castellana crítica y numerada), hemos preferido relatar escena por escena (o grupos de escenas) para permitir así una aproximativa referencia del comentario al contexto. El comentario mismo se limitará a la interpretación textual formulada lo más concisamente posible.

A) EL TEATRO DE LA ÉPOCA

El siglo XVIII no podía comprender ya la estética del teatro clásico, aun cuando seguía aplicando sus normas externas. La concepción del hombre universal y permanente en su esencia sobre cuya psicología y cuyo destino se inclinaba la obra clásica, no podía continuar siendo el tema central ni despertar el interés común. Desde la *Querrela de los antiguos y los modernos*, en la cual el problema de fondo era la pregunta por lo absoluto o lo relativo histórico de los valores esenciales del hombre y de la belleza artística, el siglo nuevo se había decidido por lo relativo, y su atención debía dirigirse hacia lo circunstancial, el marco histórico de la variada existencia humana. La tragedia y aun la comedia clásica pierden su esencia temática y se desnaturalizan en manos de los mismos que aún la cultivan en el aspecto formal.

Los espíritus de más perspicacia artística, entre ellos Diderot, veían claramente la necesidad de una nueva forma teatral más acorde con la nueva orientación del espíritu. Sus ideas programáticas sobre el drama burgués o género serio —el único original y fecundo entre los posibles géneros diferentes que enumeran sus escritos estéticos (principalmente *Entretiens sur "Le Fils Naturel"* y *De la Poésie Dramatique*)— son de importancia fundamental para todo el teatro moderno y en particular para el de su siglo¹. Es verdad que sus ideas sobre el condicionamiento de los personajes por su respectiva situación social han sido rectificadas o completadas luego por Beaumarchais, que establece en su teoría dramática² un mejor equilibrio entre el peso de la influencia ambiental y los datos psíquicos del carácter. Pero típico de este género teatral es que refleja —a diferencia por ejemplo de las novelas de Voltaire— las dos tendencias aparentemente opuestas del siglo: el racionalismo de las Luces elimina o aleja todo interés por lo trascendente metafísico, con la sola excepción de lo ético, lo moral, la *vertu*, que, aún en su forma de hedonismo, de búsqueda de la felicidad para sí y para los demás (para la humanidad en el siglo de la *fraternité*, de la *phil-anthropia*), es irreductible a lo racional; se lo radica en impulsos afectivos, aunque naturales,

¹ La segunda obra anuncia más bien el venidero y tumultuoso teatro del "Sturm und Drang" alemán que el tierno y razonablemente emocionado drama burgués; Lessing, comentarista entusiasta en "Das Theater des Herrn Diderot", 1760, y en la *Hamburgische Dramaturgie* lo comprendió perfectamente.

² BEAUMARCHAIS: *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.

y se le asigna de veras el campo de acción, racionalmente delimitado, de la convivencia familiar y social. Pero esta única válvula de escape dejada a las inextinguibles aspiraciones trascendentes del alma recibe entonces la presión reforzada, excesiva, de todas las energías emocionales: las relaciones humanas se cargan con acentos y tensiones afectivos que les confieren el tan conocido aspecto y efecto de *sentimentalismo*, de sensiblería, fácilmente patética o lacrimosa, y que, junto con otros motivos de descarga emotiva puestos de moda (la naturaleza agreste, la inocencia pastoril, la poética nostalgia de la muerte, de la noche, etc.), constituyen el arsenal del prerromanticismo.

Diderot (y aun Beaumarchais) quiso crear obras donde aplicar su teoría dramática (o, inconscientemente, que representasen la mentalidad compleja, racional-sentimental, de su tiempo, el culto razonable-patético de la virtud); no lo logró. El siglo XVIII francés produjo quizás una sola obra que realiza en forma casi perfecta el ideal de un teatro nuevo, del *drama bourgeois* (aunque ella misma se llama todavía *comédie*; es *Le philosophe sans le savoir* (1765) de Michel-Jean Sedaine, entusiastamente apreciado por el propio Diderot³.

B), NARRACIÓN DEL TEMA Y DESARROLLO ARGUMENTAL DE LA OBRA

En una espaciosa habitación —I, *esc.* 1—⁴ (lugar único de toda la representación) que es algo así como el escritorio privado, el despacho de un comerciante de importancia bien instalado en una gran ciudad francesa. Antonio, a la vez mayordomo, secretario, viejo amigo personal del dueño de casa se entera gracias a su hija Victorina, de que, según sospecha, el hijo de la familia, joven militar que está muy cerca de su corazón (lo adivinamos por la preocupación de la niña, su hermana de leche), ha tenido esta tarde un altercado con otro joven, militar también, y según ello hay que temer un duelo entre ambos.

La conversación es interrumpida por un mensajero, *esc.* 2, 3, que trae una carta urgente dirigida al dueño de casa, de apellido Vanderk (el mensajero del desconocido remitente espera en el depósito contiguo su llegada). Al reanudarse el coloquio entre padre e hija, nos enteramos de que se está en vísperas del casamiento de la hija del comerciante, Sofía, la cual va mostrarse a su padre, en cuanto llegue,

³ Cf. L. GUNTHER: *L'oeuvre dramatique de Sedaine*, 1908.

⁴ En adelante se señalarán con cifras romanas los actos y con números arábigos las escenas.

en su rico atavío de novia, creyendo que él no la reconocerá; de paso, la inquietud creciente de Victorina por la tardanza del joven Vanderk, nos informa tanto de sus sentimientos como sobre la hora —anoche- cer del primer día —(en cada acto seremos informados de alguna ma- nera, sobre la hora).

Vanderk padre regresa, *esc.* 4, dispone asuntos de dinero y da a Antonio instrucciones para la fiesta del casamiento del día siguiente, *esc.* 5, 6. Sofía, su hija, anunciada como marquesa viajera, es intro- ducida y pretende hacer efectivo un documento fraguado, *esc.* 7, 8. Vanderk, simulando no reconocerla, lo paga todo, con risueña y afec- tuosa seriedad, *esc.* 9, 10, al entrar también la señora Vanderk y el futuro yerno, joven magistrado, *esc.* 11. El padre reemplaza la ben- dición que Sofía, arrodillándose, está a punto de pedirle al iniciar su nueva vida, por unas sencillas palabras de sentido moral.

Anunciado por Victorina, *esc.* 12, 13, Vanderk hijo regresa al fin, aparentemente sereno, y es saludado con reproches y ternura, *esc.* 14, por todos. A solas con el joven, Victorina le hace decir unas palabras que confirman sus temores por el incidente del cual ella había oído hablar, sin saber aún que le concernía a él. Con la expresión de su preocupación, termina el acto.

El mismo sitio —II, *esc.* 1—, tres horas más tarde, ya se ha ce- nado; Antonio, al entrar, se encuentra con el mensajero, *esc.* 2, 3, que se había quedado dormido en el depósito y ahora quiere entregar la carta a su destinatario. Mientras Antonio va en busca del mayor de los Vanderk, nos revela en pocas palabras su agitación por el inciden- te con un militar que se había expresado despectivamente sobre los comerciantes, en un café, cerca de él, dándose el joven Vanderk por aludido y ofendido.

Sus cavilaciones son interrumpidas por la entrada del mayor de los Vanderk, *esc.* 4, quien explica a su hijo el hecho sorprendente de haber firmado un poco antes el contrato de casamiento de Sofía con un apellido y título nobiliarios: adolescente, envuelto en un duelo sin sentirlo, tuvo que huir, fue ayudado generosamente por un comercian- te holandés⁵ y su empleado Antonio; se hizo también comerciante y —no pudiendo un noble ejercer tarea lucrativa— adoptó el nom- bre del holandés, cuando éste falleció. La reacción del joven, mezcla de sorpresa y desorientación, provoca las opiniones de su padre, sobre

⁵ Quizá recuerdo personal de Sedaine el que fue protegido así, en París, por el arquitecto Buren.

los prejuicios de casta, el duelo, y sobre la dignidad ética de la función social del comercio. Antonio los interrumpe, *esc.* 5, introduciendo al mensajero, que entrega una carta del Barón D'Esparville, militar retirado, a quien Vanderk cita entonces a su despacho, a las cuatro de la tarde. El joven, entre tanto, está sumido en sus pensamientos acerca del lance y su relación con las recientes revelaciones de su progenitor sobre la condición social de la familia, dual si se considera su origen y la realidad presente.

Retomando la conversación, *esc.* 6, Vanderk padre menciona la resistencia, llena de torpe prejuicio, de su propia hermana a admitir lo legítimo y meritorio de la actividad que él tiene, de cuyo fruto, sin embargo, ella vive y sostiene su boato de aristócrata; la parienta aludida está por llegar, para asistir a la boda. Ante la familia reunida, aparece en efecto esa dama, que con el estruendo de su entrada, *esc.* 9, hace sentir con más ímpetu que maldad su pretendida superioridad social. Fatigada por el viaje, se retira acompañada de los demás, benévolo y respetuosos, excepto por Vanderk hijo y Victorina. Habiendo entrado Victorina y, *esc.* 10, so pretexto de la gran batahola causada por los lacayos de la tía, le pide al joven le muestre un reloj que Sofía acaba de regalarle, para interrogarle así, hábilmente, sobre lo que hará dentro de algunas horas, al día siguiente. Eludiendo una respuesta directa, su interlocutor le confía el reloj, recomendándole con insistencia significativa que le devuelva tal prenda sólo a él. Victorina, *esc.* 11, 12, pensativa, es llamada a la realidad y enviada por su padre a sus quehaceres; y mientras Antonio cierra el local, *esc.* 13, 14, el mayor de los Vanderk lo llama a su cuarto para darle un encargo.

Al día siguiente de madrugada —III, *esc.* 1, 2— Vanderk hijo, vestido como para un viaje, entra sigilosamente, buscando las llaves del portón sin encontrarlas. Contrariado Vanderk al tener que dar explicaciones por su salida matinal insólita, se decide a llamar a Antonio, *esc.* 3, 13. En vez de éste —a quien el hijo de la familia ha mandado retirar las llaves del cuarto de su padre, que las había llevado consigo—, aparece su mismo padre; la explicación se avvicina: Vanderk padre había sido avisado de un peligro próximo, por Victorina. Sin embargo, no impedirá el duelo, comprendiendo las exigencias del tradicional código de honor en la carrera militar, aunque lo condena como no razonable. Pero apremiado a preguntas, el hijo pone en claro que el desconocido no había agraviado a los comerciantes y, por tanto, al joven Vanderk, a quien tampoco conocía;

éste, pues, ha obrado con precipitación, sin pesar su responsabilidad para con los suyos.

Muy afligido por el duelo inminente y lo injusto del motivo, el padre de familia despidе a su hijo, mas sin abrazarlo. Previene de la situación a Antonio, prohibiéndole toda intervención personal anunciándole una misión a cumplir.

Algo más tarde —IV, *esc.* 1— Victorina, muy inquieta busca al joven Vanderk. El padre le informa de su salida, sin darle más explicaciones. Domina la propia angustia cuando aparece su hermana quejándose de la ausencia del sobrino, que le ha caído en gracia por su gallardía, y para quien ya está proyectando el casamiento con una provinciana, noble y rica. Vanderk la escucha serenamente, y luego la acompaña al salón regresando después a fin de encontrarse con Antonio, quien, mientras tanto había hablado con Victorina, dejándola estremecida con sus palabras que anuncian alguna grave decisión, *esc.* 4, 9. A Vanderk le expresa luego que en vez de ejecutar sus órdenes (avisar a un médico, tener listo un coche), se propone impedir el lance, asaltando él mismo al adversario del joven, y tomando sobre sí todas las consecuencias de un posible asesinato. Aquél se lo prohíbe con energía; muy afligido, explica a Antonio que ni siquiera debe impedir el duelo, por injustificado que sea, porque éste rebajaría al hijo, militar, ante la opinión dominada por los prejuicios en cosas del honor. Manda a Antonio presenciar desde lejos el duelo, y traer en seguida noticias de su desenlace. Si muere el hijo, deberá dar tres golpes en la puerta.

En impresionante contraste, *esc.* 10, 11, 12, la señora de Vanderk, los novios y la tía se presentan, protestando por la demora en preparar la celebración de la boda; y recomiendan a Antonio, que está por correr al lugar del duelo, que se vista mejor para la ceremonia.

Victorina entra de prisa —V, *esc.* 1—, muy cohibida por la atención de la multitud congregada para presenciar el enlace, al tiempo que se pregunta angustiada, adónde habrá ido el novio. Llega el Barón D'Esparville que viene citado por Vanderk, *esc.* 2; mientras Victorina va en busca del dueño de casa, el Barón queda solo y se queja de los sinsabores que su propio hijo le causa, *esc.* 3, 4. Explica luego al anfitrión —como un gentilhombre de provincia, alejado de los negocios—, que había intentado cobrar un documento sobre el exterior, teniendo que afrontar la desconfianza a las desmedidas exigencias de los prestamistas a quienes se había dirigido; pero como ahora necesitaba del dinero con urgencia, ruega a Vanderk que acepte

el documento y le concederá todos los recaudos que pida. Aquél le adelanta el importe, pero sin aceptar ningún beneficio para sí. Impresionado D'Esparville por tanta corrección, le confía el motivo de su aprieto: tiene un hijo militar que está envuelto en un duelo con un joven aturdido que sin motivo valedero lo retó ayer, mientras refería las dificultades de su padre —el Barón— para hacerse de dinero. Este dinero servirá ahora para que D'Esparville hijo (quien con su puntería no ha de errar al adversario) pueda solventar su inevitable fuga.

Y mientras Vanderk se da cuenta de que su interlocutor es el padre del adversario de su propio hijo, el Barón le pide aún, como favor especial, el dinero en oro, más fácil de llevar y cambiar que moneda acuñada. Con la muerte en el alma pero sereno en apariencia, da las instrucciones correspondientes.

Se oyen tres golpes; Vanderk encamina rápidamente a D'Esparville hacia la salida, por la cual entran los músicos para la fiesta, *esc.* 5, 8. Son seguidos por Antonio, quien refiere con palabras entrecortadas, que acaba de ver, desde lejos, cómo ambos duelistas han caído de sus caballos; que el joven Vanderk ha recibido un tiro en la cabeza y ha de estar muerto. Victorina oye con espanto esta última palabra, *esc.* 9, pero recibe de inmediato del dueño de casa la orden de hacer servir a los invitados, y de disculparles a él y a Antonio ante su mujer, por tener que ausentarse de improviso. Antonio se precipita fuera para disponer el coche, cuando Victorina ve llegar al hijo de familia acompañado por el Barón D'Esparville y otro joven, *esc.* 10, 11. Éste cuenta muy conmovido aún, el duelo: después del primer cambio de disparos, Vanderk se adelantó hacia él expresando su pesar por todo ese malentendido, pero listo para un segundo cambio de disparos, que él por su parte dirigiría al aire; cediendo con alivio a la voz de la razón, el joven D'Esparville suspendió de inmediato el duelo; su padre, que ha llegado en ese instante, le hace comprender toda la grandeza de alma del mayor de los Vanderk, a quien ambos agradecen con sumo respeto.

Pero los ojos de Victorina, *esc.* 12 han descubierto el agujero de la bala que atravesó e hizo saltar el sombrero del joven Vanderk al primer lance (mal interpretado por Antonio como mortal), *esc.* 13; y mientras los D'Esparville no disimulan su admiración por Vanderk, éste, ante la mirada de su mujer, de su hijo y yerno que, impacientes, vienen a buscarle, seguidos por la tía que reconoce en D'Esparville a un viejo conocido, de sus círculos de la nobleza provinciana, conserva la suficiente presencia de ánimo como para invitar a todos

los presentes a pasar al salón, *esc.* 14, para no interrumpir la fiesta y alejar de su mujer toda emoción violenta. A Antonio, *esc.* 15, que entra apresurado, con el anuncio del coche listo, lo hace callar con una broma, y éste, antes de seguir a los demás, buen entendedor, feliz pero aún atónito ante la absurda desgracia evitada tan a punto, cierra con una breve reflexión el acto y la obra.

C) COMENTARIO INTERPRETATIVO.

Tras el relato del argumento podemos llegar a las siguientes conclusiones.

A pesar de llamarse *comédie*, se trata de una obra del género serio, de un típico drama burgués, tanto por su ambientación como por su tema que está, en sus peripecias externas condicionado por circunstancias sociales. Sin embargo se advierte también, que el condicionamiento ambiental no desplaza la elaboración suficiente para la trama dramática, del dibujo psicológico de cada uno de los caracteres y, como se verá, aun de los secundarios. En este sentido supera la realización de Sedaine la teoría de Diderot, e incorpora al drama burgués, meramente social, valores estéticos del teatro clásico, psicológico y humano intemporal.

Desde el punto de vista formal y estructural, el relato nos hace ver cómo este drama burgués realiza, con suma naturalidad, dos normas esenciales de la estética clásica: la concentración de la obra sobre una crisis, con superación de todo elemento meramente épico y episódico (adviértase la sobriedad de elementos indispensables para la exposición, terminada en los actos iniciales), el clima que sube hacia el punto culminante del conflicto en los actos centrales, hasta el penúltimo, y la *catástrofe*, después de unas tentativas insatisfactorias.

Esta densa estructura aristotélica, está perfectamente llevada a cabo, y la solución final (que justificó el apelativo de *comédie*, o sea el triunfo de lo razonable sobre lo absurdo), es, para el optimismo o al menos la voluntad optimista del siglo XVIII, la más lógica.

La otra norma estructural-formal cumplida es la de las tres unidades. La de acción, indiscutible. El casamiento de Sofía, la amistad amorosa entre Victorina y Vanderk hijo, la llegada y los proyectos de la tía son corolarios de la dramaticidad del acontecer central de la acción, o sea el lance de honor. La unidad de lugar resulta natural. El sitio, aunque localizado con morosa precisión, al estilo del

drama burgués, es tan adecuado al desarrollo de la acción, que la información sobre el dueño (que no vemos) no parece un artificioso relato clasicista de mensajero (un *récit de Thérèse*) sino la única forma posible para que el padre, retenido por motivos importantes en su despacho, pueda enterarse del mismo. Y la unidad de tiempo, aunque extendida hasta unas veinte horas, alberga sin ninguna inverosimilitud todo el acontecer, cumpliendo a la vez con su función clásica de suma condensación sobre una crisis, y con el interés más *realista* del siglo XVIII de mantener en cada momento la acción y el espectador bien situado en el tiempo preciso, mediante indicaciones claras, y dadas con toda naturalidad, respecto de las diferentes horas del día.

Conforme al concepto didáctico de la función del arte dramático, vigente en la época clásica y más aún en el militante siglo XVIII, el relato de la obra ha hecho ver la presencia de ciertas ideas cuya defensa *compromete* al autor; las más evidentes son la insensatez del duelo, y la dignidad del comercio, pero ambas, y otras más, están expuestas con discreción, sobre todo como partes integrantes, necesarias de la acción y no como temas de prédica teórica, tanto que la obra no pertenece al *teatro de tesis*. Luego, a pesar de lo condicionado de estas ideas a la época, el interés humano permanente de la obra queda incólume, gracias a sus cualidades psicológicas y estéticas. El análisis siguiente lo documentará.

D) ANÁLISIS ESTILÍSTICO ESTRUCTURAL.

ACTO I, *esc.* 1. Son típicas de la segunda mitad del siglo XVIII, las escenas iniciales y finales de esta obra que en casi todos los actos como anuncio y resumen de su atmósfera efectiva, están a cargo de las figuras más humildes, populares, sencillas, aquí Antonio y Victorina.

La caracterización de Victorina (papel favorito de grandes actrices, aun del siglo pasado) es somera: un personaje de Greuze, niña graciosa llena de bondad, sencillez, afectos vivos y por esto mismo perspicaces, dotada de cierta ingenuidad —el ideal femenino de la época de Rousseau y de esa sociedad artificiosa y frívola que anhela una realidad humana diferente de la propia—; algo así como la continuación, modernizada, burguesa, del suelo ideal de los humanistas del Renacimiento: la vuelta hacia la pureza pastoril. Sedaine hace notar esta ingenuidad en la pregunta *¿Bien parecido?*, con la cual Victorina intenta identificar en los relatos que oye de un altercado

entre jóvenes militares, al hijo de la casa; lo mismo en su precipitada defensa, ante la observación perspicaz de su padre: *¡Hay que amar mucho a alguien para alarmarse tanto!*, acumulando, en frases cortas, los motivos inocentes de su afecto por el joven Vanderk, invocando la casa, a la madre que lo crió, luego su condición de hermanos de leche. La perspicacia que da el cariño sincero al preocuparse por alguien, la acompaña siempre —en contraste con la opaca incompreensión de la tía y sus proyectos de cariño egoísta para con el sobrino—, y la capacita para adivinar antes que nadie los peligros, hacérselos decir al propio Vanderk hijo, descubrir la primera el trayecto casi fatal de la bala, y prevenir, la primera, al padre de Vanderk de la inminencia de algo insólito, III, *esc.* 8.

En la observación de Antonio, indulgente pero seria: *¡Sé razonable!*, que hace a su hija, de cuyo cariño por el joven militar se percata, está la advertencia de un posible conflicto, típico del drama burgués (la diferencia de fortuna, el casamiento desigual, probablemente imposible); sin embargo este motivo no llega a ser dramático en la obra. La suerte de este cariño mutuo, que reaparece en varias escenas, pero muy discretamente aludido, queda en suspenso (véase V, 12), quizá tema de otra obra, quizá agregando, con su parquedad de mención y eliminación de la solución final, una nota de melancolía, de silencioso renunciamiento muy siglo XVIII, ya que se puede presumir que los proyectos ambiciosos y realistas de la tía se impondrán en la familia, sobre todo a causa de la señora Vanderk que es muy consciente de su rango (II, 9), y para quien la pequeña Victorina es sólo la hija de un empleado (I, 12).

Datos para la ambientación típica del drama burgués: se menciona un café, jugadores de ajedrez, uniformes distintos según las armas, la dificultad de localizar en una gran ciudad; más adelante, la evocación de las otras partes del comercio, con su caja, su depósito, oficinas, postigos que se han de cerrar de noche, las llaves de la puerta principal, etc.

Esc. 2. Trae el *leitmotiv* del conflicto, en la persona del mensajero y de su carta urgente que reaparecerá, hasta el acto final, cada vez con mayor claridad y fuerza actuante.

Esc. 3. Rasgo estilístico: Victorina habla de la novia y, sin transición, del joven que está en su conciencia: —*Sin embargo, no suele volver tan tarde*—. *¿Quién?* —*Su hijo*. —*¡Si'gues pensando en ello!*

Esc. 4. Inmediata caracterización del padre de familia, a través de sus instrucciones sobre el trato que se ha de dar a la servidumbre:

que la mesa de los empleados esté servida como la mía, etc.; su espíritu de igualdad, es muy de la época. Al mismo tiempo, se advierte espíritu de tolerancia, de calmosa previsión, en sus órdenes sobre los lacayos de la tía por llegar, sobre la restricción del vino, el acopio de agua en vista del capricho de su hijo de hacer fuego de artificio, el cual, sin embargo, no prohíbe. Es un bosquejo de la *vertu* racionalista, cercana a la realidad pero con intención ética, hedonista en sentido amplio.

Esc. 8 y 11. La primera pinta un cuadro *tierno* de la vida familiar, cuyo sentimentalismo poético es un descubrimiento del mismo siglo (la pintura coetánea: Greuze, Chardin); tiene la influencia de motivos procedentes de Rousseau (culto de la sencillez natural) y de la novelística inglesa (glorificación de lo burgués, con fuerte acento religioso-patriarcal, puritano)⁶. Junto con la escena once, ilustra la intensidad de acento afectivo que se concentra, por alejamiento de todo otro fervor trascendente, sobre las relaciones humanas. En la escena once, Sedaine sin manifestar irreligiosidad, evita el efectismo fácil de una bendición (gesto sacramental, de rodillas), prefiriendo lo racional-laico, en actitud (de pie) y criterio (no efecto sacral de bendición sino resultado educativo del ejemplo vivido de conducta ética). Es el criterio pedagógico de Rousseau, la *leçon de choses* (cf. *esc. 9*); sin embargo, junto con el racionalismo, está la fuerte emotividad del siglo XVIII.

Esc. 9. Otro ejemplo de la intención didáctica, pero mediante *lección de cosas* y no *prédica*: el pago inmediato del documento fraguado, para no dar lugar, por exceso de confianza, al deseo de abusar de ella (sistema basado en la fe, en el fondo natural, bueno, del hombre). Y rasgo práctico de tal ética, que es al mismo tiempo retrato de Vanderk padre: que el dinero recibido sirva a Sofía para comprar regalos a los concurrentes a su boda (hedonismo ético: ser feliz, y contribuir a la felicidad ajena).

Esc. 10 (y precedentes). Voltaire, Nivelles de La Chaussée, Diderot, reclaman la supresión de la comicidad hilarante en el nuevo teatro, y la reemplazan por la leve sonrisa, ligeramente divertida tanto como emocionada. La seriedad comercial —fingida— del tono, como el de Vanderk padre tratando como marquesa desconocida a Sofía, el balbuceo de ésta *¿La señora no cuenta? Ah, querido mío...*

⁶ Cf. WEBER: *Escritos sobre capitalismo y protestantismo*.

no... Señor, Ud. es una persona tan honorable... que... (la reputación... la fama de la cual...), son recursos estilísticos adecuados para producir ese efecto de comicidad atenuada.

Esc. 12. Pintura breve pero precisa, aun de personajes secundarios, aquí de la señora Vanderk, que aparece en contadas escenas, por estar delicada de salud. Normalmente, la madre, dueña de casa, tendría que intervenir en muchas situaciones que están a cargo del padre. Sedaine da a entender por qué lo hace, pero además hay una razón social y psicológica: la señora, de origen noble como su marido, está mucho menos liberada de la conciencia de casta —esto es, de sus prejuicios— que su marido; es rasgo femenino (la mujer siempre más apoyada en lo tradicional, y en los factores externos del propio valor, rango, vestido, ostentación), particular de ella (condice con su físico menos robusto: realista). Es típica su observación cortante a Victorina, por entrar sin haber sido llamada, y por anunciar la llegada de Vanderk hijo con su exclamación ingenuamente reveladora de sus sentimientos, que sólo pueden parecer impertinentes a la señora: ¡Hélo aquí!, ¡hélo aquí! (para el retrato de la señora de Vanderk véase II, 9).

Típico matiz tiene también la observación de Sofía a Victorina: *De veras, mi buena amiga, Ud. está muy fuera de sí*; hay algo de superioridad, pero más bien de reproche a guisa de consejo de una joven a otra, porque descubre sus sentimientos ante personas de edad y rango superior. El acierto estilístico está en la réplica defensiva, explicativa pero ingenuamente torpe de Victorina: *Es que... ¡hélo aquí!*.

Esc. 15 y 16. El regalo de un reloj, de Sofía a su hermano, aporta otro elemento expositivo: la insistencia de la tardanza inquietante, desusada de él —introduce el *leitmotiv* poético del reloj, luego entregado como prenda simbólica a Victorina. Fin de acto con atmósfera en que se mezcla lo tiernamente poético (muy discreto dúo Victorina-Vanderk hijo) con el suspenso (Victorina ha logrado una velada confirmación de sus sospechas: *Ah, todo esto ¡cómo me preocupa!*). El escenario queda vacío, marca tradicional de fin de acto.

Acto II. *esc. 3.* Consta de un breve monólogo del joven Vanderk. La estética realista del siglo XVIII evita el monólogo estilizado, la naturalidad de éste se obtiene por el estilo entrecortado, sin nexos gramaticales, o frases cortas, cuya hilación es más asociativa que discursivo-racional. Un ejemplo de apreciación verbal: *reculer* = retardar (un día el duelo) le sugiere la idea de *reçuler* = retroceder (en defensa del honor de su padre); idea que después rechaza, aunque el estilo

del monólogo, lleno de elipsis y parataxis, sugiere duda sobre la justicia de su causa.

Esc. 4. Trae variados recursos estilísticos. Vanderk padre, cuando sorprende a su hijo hablando consigo mismo (esto subraya de modo realista lo anormal del monologar), le pregunta si no está por *representar mañana una obra de teatro ¿una tragedia?*, ya que el joven pretendía haber *declamado... hecho un papel de héroe*; ésto es ironía trágica, hacer decir en son de burla algo que el espectador sabe amenazadora realidad (luego, por asociación con el teatro, hacer un papel). Surge la cuestión del contrato de casamiento firmado hacía poco con un apellido de la nobleza, esto habría de parecerle al hijo la representación de un papel. Después, como novedad en la técnica de la exposición: el desvelamiento retrospectivo-progresivo, *racconto*, de la nobleza del origen, mediante el cual sólo ahora se completan los datos dramáticos. Pero no como mera información previa sino como elemento estimulador de la crisis de conciencia, ya abierta: lo absurdo y las consecuencias del antiguo duelo del padre inciden sobre la duda acabada de exponer en el monólogo, del hijo sobre el duelo propio. Recurso frecuente a partir del teatro de Ibsen.

El panegírico del poder civilizador del comercio entre los pueblos, y la estigmatización de los prejuicios de casta, por Vanderk padre, no resultan piezas retóricas de teatro de tesis, sino respuesta necesaria a los reproches, discretos pero reales, hechos por el hijo; y éstos pintan el carácter de éste: joven y como tal fácilmente accesible a las opiniones de sus camaradas, militares, generalmente de la nobleza, lo que en él —que se cree burgués, hijo de simple comerciante—, ha de provocar un complejo de inferioridad, el que con toda evidencia se ha manifestado en su susceptibilidad exagerada, injustificada y agresiva, frente al otro militar, un noble. En este sentido, él está más cerca de su madre que de su padre. Mas su carácter evoluciona sobre todo después de la entrevista segunda con el padre —III, 8—, en la cual ha comprendido lo injustificado pero inevitable del duelo: sabiéndose noble, acepta ya sin recelo el hecho de ser hijo de un comerciante burgués (no hemos asistido a su nueva reflexión, pero conocemos el resultado), y no tiene reparo en *reculer*, o sea, reconocer frente al adversario, su error. Para dar lugar a la voz de la razón, tenía que despojarse de su crispado sentimiento de inferioridad: esta liberación no la debe tanto al elogio de la nobleza del comercio hecho por su padre, como al saberse de rango noble, que podría reasumir si quisiera. No siente tal necesidad, por lo sostenido por su padre y, más

aún, por el honroso homenaje que los dos D'Esparville, ignorando todavía la verdadera condición social de Vanderk padre, rinden al comerciante burgués. Su carácter es, pues, el de un típico joven inmaduro, vacilante, capaz de evolucionar mas sujeto a la opinión ajena, aún no equilibrado y comprensivo en sus reacciones. Por ejemplo, Vanderk padre le refiere —III, 6— el prejuicio invencible de la tía; y el hijo, en su vehemencia de neófito de las opiniones sobre el comercio, dice: *Pero padre, yo, en su lugar, no le perdonaría nunca*. Desequilibrio puesto de manifiesto en contraste con la comprensión del padre, muy amante del principio de la tolerancia, rasgo esencial de la *virtu* ideal del siglo XVIII: —*Ella es así, hijo; es una debilidad en ella, es un honor mal entendido, pero es siempre una idea del honor*.

En las opiniones expresadas por el mayor de los Vanderk están las ideas de la época pre-revolucionaria, de la burguesía ya consciente de su poder y utilidad nacional, con sensible impaciencia frente a la nobleza de casta sin mérito propio (Cf. *Figaro: Usted se ha dado la pena de nacer...*) La conciencia de un ideal en el capitalismo, en su fase aún militante: los reyes, la política y demás causan la guerra; y el comercio internacional, el movimiento del capital crea unión, paz, fraternidad por sobre las fronteras nacionales, progreso. Es así una pieza importante, positiva, dentro de la ética hedonista-humanitaria. La personalidad moral del personaje integra tal convicción y no se la puede separar, como agregado retórico, de la estructura dramática de la obra; pero al mismo tiempo cumple con la función extraestética del arte (y de la Belleza, según madame de Staël, en *La littérature considérée dans ses rapports avec les conditions sociales*): ser testimonio auténtico del sentir de una época, todo esto tan diferente de lo clásico y anunciador de las ideas venideras.

También está presente ya el rasgo del futuro patriotismo nacional, el de la *levée en masse* revolucionaria y de los nacionalismos del siglo XIX. Vanderk padre atribuye el más alto mérito al magistrado —leyes— y al soldado defensor de la patria. En el monólogo (cf. II, 2) después de la partida del hijo para batirse, dice: *Si, al menos, su sangre corriese por su rey, ¡por su patria!, pero...*

Esc. 5. Reaparece el *leitmotiv* dramático de la carta y el mensajero, con variable intensidad: ahora ya están representados los contrincantes (D'Esparville padre como remitente, Vanderk hijo, que conoce el nombre de su adversario mas no lo oye, por estar absorto pensando en él). El espectador siente, en cada aparición del *leitmotiv*, el gradual acercamiento de los adversarios (hasta su conjunción física

en el desenlace definitivo, conciliador). Otro rasgo de ironía trágica: la hora de la cita de Vanderk con D'Esperville para ayudar a éste, es la misma en que sus hijos respectivos deben batirse a duelo.

El fin de la escena da una nota cómica. El mensajero parece querer entrar otra vez al depósito (donde antes se había quedado dormido) en vez de irse, lo cual contrasta con la seriedad de lo que sucede. Encontramos aquí la mezcla de tonos (trágico-grotesco o cómico), ya recomendada por Diderot y luego por los Románticos y el drama romántico.

Esc. 6. Pintura de la tía. Sostenida sólo por la conciencia de casta y de sus privilegios (cuyo sentido anti-racional y anti-social resalta, en la risible exigencia de verlos respetar en el tránsito caminero); plausiblemente unida a la escasa inteligencia manifiesta cuando habla, de modo aturdido; al egoísmo sin restricciones, pues sólo se ocupa de su persona, su comodidad, su fatiga, etc.; a cierta vileza moral: acepta y aprovecha el dinero cuyo dador y origen pretende desdeñar, y es incapaz de no sentir, en vez de agradecimiento, rencor para con su benefactor, manifestando en sarcasmos (cf. IV, 4): *Hay cerca de mi castillo —o más bien del suyo, y le doy gracias por ello— digo, hay cierta propiedad . . .* Tiene la sensualidad del ser primitivo; es cautivada en seguida por la gallardía juvenil de su sobrino, militar apuesto en uniforme, exige su atención personal, lo quiere cerca, siendo ella la protectora de su futura mujer que ella misma habrá elegido como una proyección de sí misma. Es cobarde ante la opinión ajena: no quiere aparecer como parienta, hermana de Vanderk padre; es artificiosa y preciosista en su lenguaje. Al decirle Vanderk que su hijo ha salido por un asunto urgente, ella lanza un: *¡Indispensable! ¡Indispensable! Su calma me mata. Hay que encontrármelo, muerto o vivo; es él quien me da la mano* (para conducirla a la mesa). Carece de tacto; ante la inquietud contenida de Vanderk por ser el día de la boda de su hija, le hace pedidos banales con pesada insistencia: no tiene sentido de la propia ridiculez (cf. IV, 5): *Veo que es una suerte, pero una suerte muy grande para mi sobrino que no haya venido aquí.* Más con todo, Sedaine no la pinta odiosa: *¡Ese niño, ese querido niño!; pero es que lo quiero con todo mi corazón* —exclama— olvidando sus proyectos. Y la indudable sinceridad de su afecto, aunque egoísta, le devuelve cierta indulgente simpatía; la ética del siglo XVIII es optimista respecto a la naturaleza humana, ésta es esencialmente perfectible y el mal es consecuencia, sobre todo, del error, del prejuicio ignorante o intolerante, que las luces pueden disipar.

Esc. 7 y 8. Recurso hábil para hacer aparecer la unidad de lugar como muy natural, realista; mientras Vanderk padre, tolerante con las intenciones de su hermana, va a recibirla a la puerta para hacerla entrar de su brazo, toda la familia queda reunida en el despacho, como en respetuosa espera de ser presentada a la dama.

Las indicaciones escénicas con detalles de caracterización, constituyen una práctica nueva frente a la parquedad o ausencia de didascalias en el teatro clásico (lacayo de la tía: vestido de chaqueta, cinturón de seda, calzando botas, fusta sobre el hombro, sosteniendo la cola del vestido de su dueña); se inicia así el realismo en decorado y atuendo, reclamado luego por los Schlegel, Víctor Hugo, etc. Su estilo adecuado al juego y movimiento escénicos, *llevando al actor, sugiriendo los gestos, entonaciones y desplazamientos (Ah, tengo los ojos encandilados —¡aparten esas luces!... Suelto el vestido ¡eh, Ud.!...)*.

Cuando el yerno, magistrado —no noble— es presentado a la tía, ésta lo contempla, exclamante: *¡Esto!*; cuando le ofrece conducirla a su habitación, exclama: *¡Ah, mi cama, mi cama y un caldo!*; como dándose vuelta desde la puerta, mirando al sobrino, en uniforme militar: *¡Ah, es encantador; lo retengo mañana para darme la mano. Buenas noches mi querido sobrino, buenas noches!*; y sale, sin saludar a los demás, dejando hasta al sobrino con el saludo en la boca.

Es un tema corriente en el siglo XVIII, señalar el hecho de casar a las niñas sin consultarlas y aún contra sus inclinaciones (cf. Moratín). Dice la tía: *En cuanto a mí, yo me hubiera preocupado muy poco de ese amor, y hubiese exigido que mi yerno tuviera un rango social antes de darle mi hija.*

Esc. 10. Contraste de tono: la tía, noble, con su cariño egoísta; Victorina, humilde, solamente preocupada por el bienestar de Vanderk. Sedaine la hace parlotear como un niño juguetero (dice, refiriéndose al reloj: *muéstremelo otra vez ¡ah!, ¡qué bonito! ¡diamantes! ¡toca la hora! Son las once y siete, ocho, nueve, diez minutos ¡las once y diez!* De paso, se nos precisa el momento de la acción). Sin embargo siente celos de mujer: *no acompaña a su querida tía*; y con astucia femenina (*mañana a la misma hora... ¿quiere que le diga lo que Ud. hará mañana?*) enumera en tono risueño las probables actividades del joven, sondeándole atentamente sobre sus intenciones futuras.

La escena finaliza, y continúa en la once el reflexivo monólogo de Victorina con motivo de la entrega del reloj, a ella, como símbolo

de vida o supervivencia, encomendada a la fuerza mágico-poética del cariño a la muchacha; el *leitmotiv* afectivo está en la repetición, hasta en la escena casi del final (V, 12): *¡qu'à moi!, ¡qu'à moi!* (sólo a mí, a mí, con vida, debes devolverlo), creando un clima casi patético.

Esc. 14. Hábil fin de acto, con suspenso motivado por el encargo que Antonio recibirá; escenario vacío (todos se han retirado a sus habitaciones), y significado caracterológico-social. Antonio, el de condición más humilde, cuida la seguridad de la casa, de hecho, al cerrar puertas, etc., en sentido figurado al ser encargado de algo que, adivinando, se relaciona con la protección del hijo de familia.

ACTO III, *esc.* 1 y 2. Todo es juego escénico, guiado por indicaciones didascálicas, y el diálogo: *¡Anda, abre los postigos! Y bueno, ¡las llaves! He buscado en todas partes, sobre la ventana, detrás de la puerta, etc.* Estilo sugestivo, en su parquedad, tanto de movimiento escénico como de contenido emocional: *todo el mundo duerme; sin embargo hay luz —¿Dónde?— En el tercer piso. —¿En el tercero?— Ah, bueno; es en la habitación de la señorita Victorina; es su lámpara.* (Diálogo entre el joven Vanderk y su sirviente).

Esc. 6 y 7. Una termina, la otra comienza con los mismos términos: *No tengo llaves.* Se inicia un breve diálogo, durante el cual el hijo, mirando a su alrededor, siente pena de tener que abandonar el ambiente familiar. Más que dejar constancia del hecho material, la localización y la repetición literal sin finalidad informativa, se cargan de sentido, como cuando uno se siente atrapado en una situación comprometida, sin ver la salida posible (que tiene escrúpulos sobre lo justificado de su reto, ya ha sido indicado).

Esc. 8. La duda se transforma en certidumbre; de este modo se plantea el verdadero problema de conciencia: *El examen de conciencia ha causado mi suplicio; debo tratar de matar a un hombre que puede estar en su derecho.* (El padre le ha hecho comprender que el otro militar no pudo haber querido insultarlo). Pero Sedaine agrega una lógica tentativa de auto-engaño: *Creo sin embargo que lo ha dicho* (lo insultante para los comerciantes), *porque yo estaba presente;* lo cual el padre desenmascara de inmediato: *Ud. desea crearlo* (sobre el sentido dramático de la escena cf. análisis II, 3).

Técnica de estructuración escénica de Sedaine; en cada caso —entrevistas, conversaciones algo extensas—, el autor intercala pequeñas escenas que, interrumpiendo la principal, la articulan y aligeran. Pero las pequeñas escenas producidas con motivaciones muy naturales, contribuyen también a crear más realismo y agregan algún otro elemento

a la situación de la escena principal. Ejemplos de esta técnica: escena principal entre padre e hijo, interrupción: el mensajero (I, 2, intercalada entre I, 1 y I, 3); escena principal entre padre e hijo, interrupción: Antonio con el mensajero (II, 5) intercalada entre (II, 4 y II, 6). Escena principal entre padre e hijo, interrupción: Antonio (III, 9-10 intercaladas entre 8 y III, 11). Efecto teatral: acción muy movida, aun cuando se desarrolla el mismo tema y hasta la exposición abstracta de ideas.

Esc. 10, y IV, 6-9. Se caracteriza mejor a Antonio. Le hemos visto leal, cumplidor, padre afectuoso, aunque muy consciente de su rango inferior y respetuoso de las diferencias de casta. Nada tiene de un Fígaro rebelde, sin embargo, es pueblo auténtico: su espontánea y tenaz reacción frente al duelo, en el cual se ve sólo el peligro del muchacho; sin interés por las cuestiones de honor, de opinión, de código social —amotinar el barrio, llamar a los vecinos en defensa del hijo de familia, y como solución por cuenta propia, asesinar al adversario—. Su única norma ética es el apego a algunas personas, su vía de actuar espontánea es la acción directa, física. Sedaine ya lo había señalado (II, 4), al mencionar Vanderk padre, en su *racconto*, que conoció a Antonio al ser atacado el barco de su protector holandés (por piratas tal vez), observando entonces la lealtad de Antonio en defensa de su patrón. Sedaine recuerda la breve observación de Antonio (II, 4 y IV, 3), cuando pide las pistolas a Vanderk para su proyectado asalto: *Ud. me vio, Ud. me vio en aquel barco, hace mucho*; nótese la estricta economía estructural de la obra, en la cual no hay un solo elemento superfluo, prescindible en el conjunto unitario de la trama dramática: es la mejor tradición estética clásica, conservada hasta por Lessing y el nuevo teatro alemán.

De la autoridad paterna de Vanderk, Antonio solamente espera que prohíba a su hijo batirse: *...Cómo, Ud. lo ha dejado marchar?* (IV, 9), lo que marca la diferencia de nivel con el padre de familia, quien, contra lo que esperaba su propio hijo, le hace ver la obligación social y moral de realizar el duelo, una vez proyectado; y a Antonio le hace ver la misma necesidad, pero, comprendiendo la diferente mentalidad de su interlocutor, mediante el argumento de la inoportunidad de esquivar el lance concertado: *¡Arreglar el asunto! Si mi hijo... se hubiese ablandado... no habría valiente a medias, sin clase, que dejara de palparlo; necesitaría diez lances victoriosos para hacer olvidar éste.* De paso, Sedaine hace ver el tino de Vanderk padre y su ética muy cercana a la *praxis*, a la realidad tal cual es.

Antonio, leal y humilde, no es servil: Sedaine le da un lenguaje franco: *¿Que voulez-vous?* —pregunta a Vanderk—, al oírse llamar; y simplemente se niega a ejecutar sus órdenes (IV, 9), llamar al médico, etc. pues quiere realizar su propio proyecto.

Esc. 12. Quizá el único monólogo de tono retórico: Vanderk, después de la partida del joven, declama contra el abuso insensato del pundonor y los prejuicios. Su aflicción sería atendible, pero el tono es abstracto; aquí habla el autor por boca del personaje. Es el único momento de *obra de tesis*.

Acto IV, *esc. 1.* Iniciación de acto, una vez a cargo de Victorina. Como la escena primera del acto siguiente, su breve monólogo de dicción incoherente es reflejo de sus sentimientos angustiados; marca la atmósfera, cada vez más tensa. Siendo ella el personaje más espontáneo y sensitivo, sus expresiones son las más aptas para graduar el clímax. Menciona, mezclados, los dos *leitmotivs* dramático-poéticos: el reloj con su *sólo a mí* votivo, y el mensajero con la cara misteriosa.

Esc. 2. Nótase el cuidadoso trabajo de estilo: Victorina, ante Vanderk padre, refiere preguntas de terceras personas, para ocultar su propia inquietud que —siente ella— sería indiscreta, audaz (*On est bien inquiet. Madame la Marquise dit...*), pero se olvida de especificar por quién preguntan los demás. Sólo dice *él*; hasta el padre pregunta de quién está hablando. Victorina no atiende una orden de Vanderk: le contesta con una pregunta referente al motivo de su preocupación. Luego queda absorta, y aquél debe repetir la orden, en forma insistente aunque suave, a lo cual Victorina, como despertándose, contesta: *voy corriendo*. El estilo de las réplicas sugiere el movimiento escénico.

Esc. 3. Otro monólogo del jefe de familia, pero éste con palabras casi sueltas, para contrarrestar el efecto convencional del parlamento dramático mediante un estilo realista, ya introducido abusivamente en la *Comédie larmoyante* de Nivelles de La Chaussée. Aquí está justificando el procedimiento por la situación crítica.

Esc. 4. Produce con la entrada de la tía y la comicidad involuntaria de su carácter, un agudo contraste con la atmósfera cargada de tensión lógica. Lleva a la práctica el programa, la mezcla realista de los tonos opuestos en el drama nuevo, causando a la vez el efecto de ironía trágica (así, hace proyectos de casamiento para el sobrino, en momentos en que éste corre un peligro mortal). Para valorar la escena, véase nuestro análisis del acto segundo, escena seis.

Esc. 9. Vale como retrato de Antonio, y de algunos rasgos del mayor de los Vanderk (cf. III, 10). Adviértase el logro estilístico de la incoherencia gramatical, pero la coherencia asociativa en una de las réplicas de Antonio: *¡Señor!, ah, ¡mi querido patrón! —un joven tan promisorio; —mi hija me lo había dicho—; y la turbación de hoy, —y la boda—, y toda esta gente; —ahora mismo voy a... ¡Las llaves del depósito!, me las iba a llevar* (entrega las llaves a Vanderk). *Ah, me voy a volver loco, ¡Dios mío!*. Refiere impresiones de fuerte acento afectivo, de instantes del drama: el casi llevarse las llaves a él confiadas remata su desesperación, porque fallar él, o faltar a sus obligaciones le resulta calamitoso.

El encargo que le da Vanderk —observar el duelo y traer la noticia de su desenlace—, quita toda posible inverosimilitud y pretensión de *golpe teatral* a la equivocación posterior de Antonio en su mensaje funesto. Le recomienda con insistencia: *Mantente lo más lejos posible... no te hagas reconocer, si es posible, de ningún modo... vendrás corriendo...*; todo perfectamente lógico en sí, y además explicación del error de apreciación de Antonio, quien, desde lejos, verá volar el sombrero del joven y caer a éste.

El motivo del anuncio previo de la muerte del hijo, mediante tres golpes en la puerta, es antiguo (las velas negras del barco, desde Teseo a Tristán e Iseo, etc.) y empleado, parece, sólo para efectos teatrales. Sin embargo, el estilo que Sedaine utiliza para formular el pedido de Vanderk (en cuanto se imagina la muerte de su hijo, se siente débil, viejo e incapaz de resistir el anuncio verbal, directo, y sus palabras toman un giro implorante), otorga al motivo tradicional nueva autenticidad humana, y además servirá para llegar al punto culminante de la tensión trágica. En efecto, los tres golpes en la puerta coinciden con el momento de la entrevista entre Vanderk y D'Esparville, y su juego de equívocos.

Esc. 11 y 12. Llegamos al final del acto, de intenso efecto por la ironía involuntaria y la yuxtaposición de palabras de la madre (*ah, amigo mío, felicítame: hace más de dos años que no me he sentido tan bien...*), y los acentos angustiosos, por ella no advertidos, en la respuesta serena en apariencia de su marido; se nos presenta aquí un desdoblamiento, casi romántico, del dolor velado por la sonrisa. Con perfecta naturalidad, el escenario queda vacío.

Acto V. En su conjunto, es de una estructura magistral en la movida densidad de sus situaciones dramáticas, todas dentro de una irreprochable verosimilitud psicológica.

Esc. 1. Victorina aparece como creando el clima. Tenemos por un lado la agitación enloquecedora de la casa, llena de visitantes en momentos de la ceremonia, en contraste con el drama, oculto a casi todos, que está culminando al mismo tiempo y del cual la muchacha sólo sabe por la ausencia del hijo de familia; sus palabras entrecortadas reflejan los tres aspectos: *Nunca ha habido tanta gente aquí, y nunca... ¿eh?, bueno, ¡que llamen! Esta ceremonia que pensaba sería tan alegre, ¡qué triste es! Pero Él, ¡no estar en la boda de su hermana!...*

Esc. 3 y 4. Monólogo de D'Esparville, esperando incómodo a otro más de tantos comerciantes como ha visitado. En esta escena y las siguientes, Sedaine hace una acabada caracterización del personaje. Impaciente, por la costumbre de mandar y ser servido, del noble tradicional. Emplea frases cortas, con numerosas repeticiones, lo cual denota un espíritu de escasa formación, de corto aliento, quizá esto último debido a la edad. Parece aturdido, inadaptado a la realidad actual. Siente, sordamente tal vez, su torpeza: *Eso ocurre adrede; sí, eso me ocurre adrede. Todas esas cosas sólo me ocurren a mí.* Son exclamaciones de un temperamento inestable, que maldice de los hijos en general, manifestando el deseo de eludir responsabilidades (*¡qué la peste sea de los hijos! Ya no quiero saber nada de nada. Me voy a retirar a mi provincia... pero, hijo mío, sal de mi vista*). Luego se evidencia su incapacidad de amoldarse al mundo actual; es fácil presa de usureros, porque no entiende de términos comerciales y a menudo los confunde: *Sé que hay derechos —hace falta la cuarta parte, ¿hace falta...? Necesito dinero— ¡Retenga el descuento, el a cuenta, el...!*

Todo esto es como un signo de la aristocracia, todavía con cierta despreocupación de buen tono por el dinero, pero fuera de época ya, arcaica e insegura por tanto de sí misma, con la estampa del vencido de mañana. Hay en cada elemento estilístico una pintura de carácter psicosocial. Es notable el contraste con la calma y el dominio en el modo de expresión de Vanderk, el burgués y comerciante; no obstante, ante el desamparo del viejo noble (*yo no entiendo nada de todo esto; tienen unos usos, unas usanzas, unos términos...*), Sedaine tiene el buen gusto de no obligar a Vanderk a hacer un papel de teatral generosidad. Así, él examina la letra de cambio y sólo al ver que el lugar de emisión le conviene, la hace pagar. Por el estilo, el autor evita los fáciles recursos del melodrama que nace en la misma época, como aplaudida derivación popular del drama burgués.

Causa un efecto de intensa ironía trágica el complacido elogio de

D'Esparville —quien, con su conferencia quiere demostrar gratitud a Vanderk—, de la habilidad de su hijo como tirador; como su observación al oírse los tres golpes: *No es nada, están golpeando la puerta.*

La entereza moral de Vanderk, incapaz de venganza cuando D'Esparville le confirma, involuntariamente, que su hijo se batirá con el suyo, es subrayada por la expresión de agradecimiento, trágicamente irónica, del noble al recibir el oro para la fuga del probable ganador del duelo: *Ah, ¡qué hombre de honor! Señor, ¡mi sangre está a vuestro servicio!*

Esc. 6. Efecto contrastante, que por su violencia podría convertirse en gran guiñol si no fuera traído con perfecta naturalidad y lógica. Ante Vanderk, solo, desplomado en un sillón, aparecen los músicos. Con extrema sobriedad, Sedaine les hace decir unas palabras modestas, a modo de explicación por su entrada (quieren guardar sus instrumentos allí). Mas Antonio los echa, con palabras rudas que corresponden a su carácter de hombre de pueblo, y a su desesperación manifiesta (sobre su *récit de Thérémène*, véase la parte C de este trabajo).

Esc. 10 y 11. Victorina, a quien ha asustado la voz del presunto difunto, es tratada con dureza mucho mayor por su padre que por Vanderk. Hay una perfecta cohesión ahora de todos los complejos motivos que confluyen (ambos padres han adivinado el cariño de la muchacha por el hijo de familia, y lo juzgan con diferente criterio (cf I, 1).

Esc. 10 y 11. Aparición de ambos contrincantes juntos y reconciliados, cuando el desenlace trágico parecía seguro. Pero el reproche de Anouilh, en *Antígona*, contra el drama y el elogio de la tragedia (*en la Tragedia, uno está tranquilo, seguro, no hay salvación*), no se justificaría, como efectismo barato y anti-lógico, en este caso. Para Sedaine, la lógica, la necesidad intrínseca, la superación de lo absurdo y de lo fortuito está en el triunfo de la razón sobre lo anti-racional de los prejuicios, de las cegueras del pundonor. El lance se resuelve, no en una muerte sino en explicación y conciliación gracias a la victoria de la ética racional-sentimental sobre la vana obstinación, y sobre el orgullo de rehusarse admitir el propio error. Y tal victoria es lógica, en vista de la evolución psicológica del joven Vanderk (véase la fundamentación expresada en II, 4-6, y III, 8-11).

Esc. 12. El retrato de D'Esparville hijo está apenas esbozado. Por su deseo de atribuir a su ex adversario todo el mérito de la reconciliación, en su relato (que con tal motivo deja de ser una mera

referencia abstracta a sucesos que la unidad de lugar impidió ver) lo intuimos generoso y en este sentido, heredero del rasgo más positivo de su padre, es decir de su casta. Y, siendo joven, parece más accesible a la voz de la razón y la tolerancia, y a la superación de los prejuicios sociales de la generación vieja (la tía, D'Esparville padre, la señora de Vanderk); el gesto de besar la mano del mayor de los Vanderk, en quien solamente puede ver a un burgués y comerciante, permite intuir en él su capacidad para una ética racional-sentimental (confianza optimista, confirmada por la renuncia voluntaria a los privilegios por parte de la nobleza, principio de la Revolución).

El personaje más desdibujado es el yerno. Esto se advierte en las réplicas (II, 9), corteses pero firmes, que revelan su conciencia de la dignidad de la función administrativa, burguesa, frente a las altaneras impertinencias ingenuas, de la tía: *Señor, hay en la Justicia personas que están relacionadas con lo mejor. —Y que lo son, ¡señora!*; al final, aunque presente en el grupo social formado por la señora, Sofía, él y la tía, el yerno no habla; su posición en la familia, sentimentalmente unida, todavía no es firme. Así en la escena de la bendición (I, 10) se le ruega salir, sin más explicaciones Sofía rechaza su brazo y le indica que se lo ofrezca a su madre (I, 14). Sedaine prescribe: *Dándose cuenta el yerno de su equivocación* (de conducta protocolar). ¿Habría querido el autor, marcar un dejo de diferencia, aunque sólo sea en los modales, entre el burgués nato y por lo menos las mujeres de esta familia, de fondo noble? En lo poco que dice Sofía, parece asemejarse más a su madre que a su padre. Riñe, aun cuando menos que su madre, a Victorina (cf. I, 12), e insiste en sus reproches, de estilo preciosista por la llegada tardía de su hermano: *Que él guarde el reloj que le entrega, como un reproche eterno por haberse hecho esperar* —I, 12. Como estilista Sedaine es muy cuidadoso en diferenciar el habla de cada personaje, y sólo presta a Sofía tales fórmulas. Un último ejemplo de esta conciencia es la formulación sobria y densa de lo que se dicen Victorina y Vanderk hijo, cuando regresa éste. Dice Victorina: *Sólo a mí, sólo a mí... ah, ¡cruel!*. Replica Vanderk: *Qué contento estoy de volver a verte, mi querida Victorina*. (Véase el análisis del acto primero, escena primera).

Esc. 15. La aparición de Antonio con el aviso del coche, ya listo, cuando todos van a la mesa, por lo inadecuado, a pesar de su patetismo, señala una fácil desviación hacia lo cómico; mejor aún, hacia la risueña indulgencia que crea la atmósfera apropiada para fin de comedia.

La discreta moraleja, indispensable todavía en el siglo XVIII, didáctico y militante, está puesta a propósito en boca del personaje más humilde y más de pueblo, como en casi todos los comienzos y fines de acto. La biografía del mismo Sedaine hace muy comprensible tal preferencia.

RODOLFO KAISER-LENOIR

Universidad Nacional de Cuyo