

LA TRAGEDIA COMO ACTO POLÍTICO

Variación de los actores sociales en *Charles IX* y *Henri VIII* de Marie-Joseph Chénier

MIGUEL AGUIRRE-BERNAL
IEMYRHD – UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Abstract – The 18th century saw literature gradually become a battlefield for public opinion, while writers became judges of their nation and social role models. Consequently, when the French Revolution opened the doors of power to the Third Estate, men of letters were quick to make an appearance on the public stage, giving rise to a proliferation of writer-politicians. Among them, Marie-Joseph Chénier (1764-1811), the “poet of the Revolution”, stands out, mainly because his career was catapulted by the fact that the debut of his play, *Charles IX*, coincided with the events of 1789. A deputy in the Convention, the Council of Five Hundred and the Tribunate, Chénier set out to inaugurate a new era of the national tragedy, in which the theatre would become a tool to teach the people hatred of tyranny and love of liberty. In fact, the author converted his works into a political instrument, attacking enemy parties and promoting the world views of his coreligionists. Therefore, his plays should not only be read as literary works, but also as historically situated acts. This paper aims to offer a similar reading of Chénier’s first two tragedies of the revolutionary period, *Charles IX* (1789) and *Henri VIII* (1791), paying special attention to the social actors that appear in them, namely, the king and the court. In this way, it will be shown how the spectator ceased to be the noble patron in order to become the citizen, while analyzing the strategies that Chénier uses to desacralize the monarchy and destabilize the relationship between the sovereign and his entourage. In the end, while *Charles IX* tries to warn the king about the deceptions of the court, *Henri VIII* reminds the courtiers of the dangers hidden behind the whims of absolute power. However, since the audience has already changed, the effect of the attempt will be very different in each play.

Keywords: Marie-Joseph Chénier; tragedy; *Charles IX*; *Henri VIII*; French Revolution.

1. Introducción

Durante la Revolución francesa, la literatura alcanzó un grado de politización inédito. Al fin y al cabo, el siglo XVIII ya había visto a las letras adquirir un papel preponderante como escenario de reflexión filosófica y campo de batalla por la opinión pública, al tiempo que los escritores se habían ido perfilando como jueces y modelos de sus conciudadanos, en una especie de

sacerdocio laico¹. Por consiguiente, cuando los eventos del 89 abrieron las puertas del poder a todos los estamentos de la sociedad, la literatura no tardó en presentarse sobre la tribuna, entremezclándose con el naciente sistema democrático. En este proceso los influjos fueron mutuos: por un lado, las letras se vieron empleadas como medio propagandístico y arma ideológica, en una guerra de la pluma cada vez más enconada; por el otro lado, la política se vio inundada por imperativos y preceptos de cuño letrado e intentó poner en práctica un modelo social que hundía sus raíces en la República de las letras. Por ello, no es extraño que en esta época abundasen tantas figuras mixtas, a medio camino entre el hombre de letras y el hombre de Estado: Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), Jean-Paul Marat (1743-1783), Honoré-Gabriel Riqueti de Mirabeau (1749-1791), Jean-Marie Collot d'Herbois (1749-1796), Fabre d'Églantine (1750-1794), Nicolas François de Neufchâteau (1750-1828), Lazare Carnot (1753-1823), Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760-1797) y Camille Desmoulins (1760-1794) son solo unos pocos ejemplos de este fenómeno. Medio siglo después de los acontecimientos, Alexis de Tocqueville analizaría esta interpenetración de la literatura y la política durante la Revolución francesa, por lo que diría:

Cette circonstance, si nouvelle dans l'histoire, de toute l'éducation politique d'un grand peuple entièrement faite par des gens de lettres, fut ce qui contribua le plus peut-être à donner à la révolution française son génie propre et à faire sortir d'elle ce que nous voyons. (Tocqueville 1856, p. 224)

En consecuencia, al estudiar las obras literarias que vieron la luz durante el periodo revolucionario no se puede prescindir de su carácter político²: son, después de todo, actos históricamente situados que fueron concebidos con intenciones sociales precisas. Como bien señala Béatrice Didier: “On ne peut dissocier esthétique et politique à cette époque” (1988, p. 82).

¹ Sobre la transformación a la que estuvieron sujetos los hombres de letras durante el siglo XVIII ver: *Les morts illustres. Oraison funèbre, éloge académique, nécrologie* (Bonnet 1986), *La visite au grand écrivain* (Nora 1986), *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes* (Bonnet 1998), *Le culte des grands hommes en France au XVIII^e siècle ou la défaite de la monarchie* (Bonnet 2001).

² Sobre la politización de la literatura y las artes durante la Revolución francesa, ver: *La littérature de la Révolution française* (Didier 1988), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution* (dir. Bonnet 1988), *Littérature et engagement pendant la Révolution française* (dirs. Brouard-Arends, Loty 2007), *Entre terreur et vertu. Et la fiction se fit politique... (1789-1800)* (Krief 2010), *Débat et écritures sous la Révolution* (dirs. Krief, Pascal 2011).

Por su popularidad y su gran capacidad de difusión, el teatro fue uno de los géneros más afectados por este proceso de politización de las letras. A ojos del poder, el espectáculo debía funcionar como una escuela de y para el pueblo, que completase la educación de los ciudadanos inculcando ideas y sentimientos morales. Sin embargo, como estos nunca son neutros, lo que realmente se quería era emplearlo como un instrumento ideológico, que inclinase al público hacia una u otra corriente de pensamiento. Por esta razón, el escenario se convirtió prontamente en un terreno de lucha partidista, en el que la presentación, supresión o censura de las obras –tomadas como caballos de batalla– sirvió de base a numerosas polémicas y arrastró consigo el capital político de sus autores. Por si fuera poco, las dinámicas de comportamiento durante las funciones hicieron que las tablas se volviesen una especie de tribuna alternativa: era común que un espectador respondiese, contradijese o comentase algo a los actores durante la representación y se entablase una discusión dentro del público o entre el escenario y la platea. Del mismo modo, las pausas eran empleadas para exigir a la compañía que interpretase o dejase de interpretar determinadas piezas, derivando muchas veces en debates extraliterarios. Por último, se volvió común que los grupos políticos llenasen la audiencia con sus correligionarios cuando querían impulsar o sabotear alguna obra, al tiempo que el público se mostró cada vez más propenso a sumarse a los cantos populares que se entonasen durante las representaciones. Por consiguiente, los espectáculos teatrales dejaron de ser eventos exclusivamente literarios para convertirse, en mayor o menor medida, en acontecimientos políticos³.

Es en este contexto que se encuadra la mayor parte de la obra de Marie-Joseph Chénier (1764-1811), aquel que es considerado por muchos –e incluso por sí mismo– el “poeta de la Revolución” (Ambrus 2015, p. 92; Liéby 1901, p. 6; Labitte 1844, p. 241). Su caso es ejemplar. Tras haber fracasado de manera estrepitosa en su debut literario (1785), Chénier se vio catapultado a la fama gracias a los eventos del 89, cuando tenía solo

³ Sobre el funcionamiento del teatro durante la Revolución francesa, ver: *The Theatre of the French Revolution* (Carlson 1966), *Pas d'entracte pour la Révolution* (Frantz 1988), *Théâtre et Révolution* (dirs. Garbagnati, Gilli 1989), *Le théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et sono-critique 1789-1799* (Usandivaras 1995) *Le Théâtre de la Constitution ou l'École du peuple* (Tarin 1998), *Le théâtre au service de la Révolution : une rhétorique de l'éloge* (Négrel 2002), *La scène bâtarde. Entre Lumières et romantisme* (dirs. Bourdin, Loubinoux 2005), *Théâtre et engagement sur les scènes de l'an II* (Bianchi 2007), *Les Arts de la scène & La Révolution française* (dirs. Bourdin, Loubinoux 2011), *Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution* (Bourdin 2015), *Une théâtre pour la nation. L'histoire en scène (1765-1806)* (Julian 2022).

veinticinco años. Al fin y al cabo, su tragedia *Charles IX*—que versa sobre la masacre de Saint-Barthélemy— estaba lista para entonces y se encontraba envuelta en un escándalo de censura, que él mismo se esforzó en publicitar. Convertida prontamente en una causa política, la obra superó la interdicción y fue presentada por primera vez el 4 de noviembre de ese mismo año. A pesar de que Chénier sostuviese que la pieza no tenía intenciones polémicas, sino solo morales⁴, los espectadores no tuvieron problemas a la hora de establecer relaciones entre las cortes de Charles IX y Louis XVI, por lo que asistieron en masa a las funciones. Fue tal su repercusión, que Danton (1759-1794) llegó a afirmar que “si *Figaro* avait tué la noblesse, *Charles IX* tuerait la royauté”, mientras que Desmoulins dijo: “Cette pièce avance plus nos affaires que les journées d’octobre” (ctd. en Liéby 1901, p. 48). La tragedia siguió siendo objeto de numerosas controversias, que involucraron a personajes como Mirabeau, Collot d’Herbois, Palissot (1730-1814) y Talma (1763-1826), y sirvió para asegurar el renombre de su autor e impulsar su carrera política y literaria. En los próximos años, Chénier sería elegido diputado de la Convención (1792), sobreviviría al 9 de termidor y formaría parte del Consejo de los Quinientos (1795). En el proceso, haría representar otras cinco tragedias (*Henri VIII* [1791], *Jean Calas* [1791], *Caius Gracchus* [1792], *Fénelon* [1793] y *Timoléon* [1794]), todas íntimamente ligadas a los acontecimientos sociales de entonces, y compondría algunos de los himnos patrióticos más populares de la Revolución, como el *Hymne à la Victoire* y el *Chant du départ* (ambos de 1794). Sin embargo, el fin de su trayectoria política vendría acompañado por su ocaso literario: miembro del Tribunado desde 1799, fue destituido por Napoleón en 1802 a causa de su oposición a los tribunales especiales y, tras un intento fracasado de reconciliación (con su tragedia *Cyrus* [1804]), quedó excluido de la escena teatral desde 1805. El poeta moriría en 1811, con tal solo cuarenta y seis años de edad.

La vida de Marie-Joseph Chénier, por tanto, ilustra perfectamente la interrelación entre literatura y política que caracterizó a la Revolución. En ella, el éxito en las tablas era un camino hacia la tribuna, al tiempo que los reveses como diputado afectaban la labor dramática. Además, el mismo Chénier consideraba que el teatro debía tener una función social: las obras tenían que enseñar el odio a la tiranía, el respeto por las leyes y el amor por la libertad, para fundar así los cimientos de la república. En sus palabras, el

⁴ Ver los distintos anexos con que el autor acompañó la primera edición de la obra, entre los que aparecen varias declaraciones, discursos y cartas abiertas que hizo circular durante la polémica (Chénier 1998, pp. 1-38, 163-251).

objetivo último de toda tragedia es “inculquer aux hommes des vérités importantes, pour leur inspirer la haine de la tyrannie et de la superstition, l’horreur du crime, l’amour de la vertu et de la liberté, le respect pour les lois et pour la morale” (1789, p. 12). Al fin y al cabo, “les tragédies d’un peuple libre, d’un peuple éclairé, devraient toujours avoir un but moral et politique ; et les principes de la morale et de la politique ne sauraient changer” (1789, p. 196). Por si fuera poco, en la *Épître dédicatoire au citoyen Daunou de l’Institut National* que acompañó a *Fénélon*, Chénier hace explícito el carácter combativo de sus obras, señalando a los enemigos con que se enfrentaron:

Comment ces tartuffes maladroits n’ont il pas senti qu’il m’était doublement honorable d’avoir publié Charles IX sous la royauté, et Fénélon [sic] sous la tyrannie démagogique ? Comment n’ont-ils pas vu que les principes d’une faction cruelle étaient combattus dans Fénélon [sic], et la faction elle-même attaquée ouvertement dans le discours préliminaire ? Ne savent-ils pas qu’à cette occasion je fus dénoncé dans ses clubs et dans ses journaux ? Ne savent-ils pas que lorsqu’elle fut entièrement dominante, elle bannit du théâtre Fénélon [sic] et Calas comme fanatiques, Henri VIII et Charles IX comme royalistes, Caius Gracchus comme suspect d’aristocratie ? (1823, pp. 265-266)

Por estas razones, las piezas teatrales de Chénier imponen al intérprete contemporáneo una doble lectura: son, por un lado, obras literarias que se rigen por el encadenamiento interno de la acción, pero también se trata de dispositivos ideológicos que intentan persuadir, disuadir, educar y convencer a sus espectadores y que responden a la situación política que los vio nacer.

Ahora bien, la recepción crítica de Marie-Joseph Chénier suele venir acompañada de un adagio, según el cual su figura habría sido opacada por la enorme sombra de su hermano, André Chénier (1762-1794). Es verdad que, aparte de tener su aparición obligada en las historias del teatro que abordan su época –como lo son las de Étienne y Martainville (1802), Janin (1853-1858), Muret (1865) y Carlson (1966)–, los estudios particulares sobre su obra no menudearon durante los dos siglos que siguieron a su muerte⁵. Con todo, las últimas décadas han visto renacer el interés por la producción literaria del poeta de la Revolución, dando pie a numerosos artículos (Ambrus 2015, 2022, 2025; Deregnoncourt 2017; Biard 2007; Bourdin 2012; Burkhart, Farrell 1991-1992; Jacob 2002, 2003; Julian 2018, 2022; Krakovitch 2012;

⁵ Entre estos hay que destacar el ensayo de Charles Labitte (1844) y la excelente monografía de Adolphe Liéby (1901).

Mazouer 1990; Rios 1995; Roulin 2009; Tatin-Gourier 2015) y a una tesis doctoral (Ambrus 2018). Esta investigación se enmarca dentro de este nuevo entusiasmo y recoge, en particular, las reflexiones de G. Charles Walton en *Charles IX and the French Revolution: law, vengeance, and the revolutionary uses of history* (1997) y de Gauthier Ambrus en *Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph Chénier* (2010), en su intento por reconstruir las propuestas políticas de sus tragedias. A fin de cuentas, como dice Ambrus:

L'originalité de Chénier poète dramatique est d'abord d'avoir voulu s'inventer une voix politique à travers son théâtre, dans la tourmente que la France traverse à partir de 1789. Il a donné à toutes ses tragédies un objet civique précis, le plus souvent salué par le public. (2010, p. 1)

Este artículo en concreto centra su atención en los actores sociales que aparecen representados en las dos primeras tragedias de temática monárquica de Chénier, a saber, *Charles IX* y *Henri VIII*. En este sentido, se propone analizar las estrategias compositivas que utiliza el autor a la hora de retratar al rey y sus allegados, con el fin de determinar cuál es el trabajo ideológico que estas encubren. Para lograrlo, dedica un apartado a contextualizar las obras y mostrar la transformación que sufre el espectador objetivo. Los siguientes dos capítulos, en cambio, se concentran en el sistema de fuerzas que cada pieza despliega, detallando los distintos avatares que adoptan el rey y los cortesanos. Con ello, se espera iluminar el funcionamiento político de estas tragedias, mostrándolas como actos históricamente situados que intervinieron en los eventos de la Revolución.

2. *Charles IX, Henri VIII* y la monarquía representada

Escritas entre 1786 y 1789, las tragedias *Charles IX* y *Henri VIII* se vieron beneficiadas por la afortunada sincronía que las ligó a la historia de la Revolución. Dando muestras de una gran sensibilidad para las conmociones sociales, Chénier tenía sus dos obras listas para la representación cuando comenzaron a desencadenarse los acontecimientos del 89. Al mismo tiempo que los ánimos se agitaban con los titubeos de Louis XVI en su manejo de los Estados Generales y la Asamblea Nacional, el dramaturgo luchaba contra la censura a golpe de panfletos y cartas abiertas. De esta manera, si el 12 de julio Camille Desmoulins incitaría a las masas a tomarse la Bastilla bajo la amenaza de que se preparaba un nuevo Saint-Barthélemy (1886, p. 9), Chénier había firmado, el 15 de junio anterior, el manifiesto *De la liberté du théâtre en France*, con el fin de defender su derecho a interpretar dicha masacre sobre las tablas (1790, pp. 173-218). Del mismo modo, la prohibición que había sido dictada por los censores del rey sería levantada

por los comisarios de la Asamblea de la Comuna (Liéby 1901, pp. 40-43), dando cuenta del cambio de poder. Así, impulsadas –y permitidas– por el inicio de la Revolución, ambas obras quedarían vinculadas a su desarrollo y servirían de propaganda antimonárquica durante los siguientes diez años.

Con todo, las relaciones que unen a ambas piezas no son solamente circunstanciales. Una misma temática y un mismo objetivo hacen que se las pueda tratar como un díptico. Sus propios títulos las delatan: bautizadas con nombres de reyes, *Charles IX* y *Henri VIII* retratan la monarquía y denuncian sus peligros. Este hecho tiene una importancia capital, puesto que deja traslucir una transformación profunda en las prácticas de producción literaria y en el “espectador virtual” para el que se escribe, al tiempo que muestra aquellas imágenes que el Tercer Estado quería difundir sobre la Corona, con el fin de impulsar las pretensiones de la Asamblea y, posteriormente, de la Convención. Hay, además, una fuerte conexión entre esta metamorfosis en las dinámicas de creación y recepción de las obras y el potencial ideológico de las mismas, por lo que resulta necesario estudiar la transfiguración del público objetivo antes de analizar los actores sociales representados.

Así pues, que las tragedias de Chénier tematicen a la monarquía implica que esta ha dejado de ser la principal destinataria de la alta producción artística, para convertirse en la materia de la representación y, extensivamente, de la crítica. Si *Le Mariage de Figaro* (1778) aún era interpretado por primera vez en una sesión privada para la corte (1783) antes de ponerla en escena para todo el público (1784) y si las primeras obras del mismo Chénier habían debido debutar ante el pequeño auditorio de la nobleza, gracias a la intermediación de protectores (Liéby 1901, pp. 14-17), *Charles IX* y *Henri VIII* aparecieron por primera vez en el Théâtre de la Nation y en el Théâtre-Français, en sesiones abiertas a todo el pueblo. Consecuentemente, el primer espectador ya no era el noble, era el ciudadano⁶.

El cambio, no obstante, fue gradual. La primera edición de *Charles IX*, que data de 1790, conserva las huellas de esta indecisión, al presentar dos

⁶ En su artículo *La chaire, la tribune, le barreau*, Jean Starobinski explica cómo el teatro del Antiguo Régimen fue, a su manera, una manifestación de la elocuencia pública, al tener como principal destinatario al rey. Dice: “Dans cette formule qui peut paraître simplifiée, mais qui vise juste, Thibaudet fait du roi le destinataire ultime de la parole prononcée sur scène, comme du discours proféré du haut de la chaire. Pourquoi, en effet, ne pas inclure dans le territoire de l'éloquence - mais en tant que sa représentation fabulée - l'action théâtrale et les situations dramatiques qui donnent prétexte aux grandes tirades construites comme des discours ? Ce qui ne peut être dit dans la vie publique accède ainsi à l'expression indirecte ; les interdits sont partiellement tournés par le biais de la fiction ; on dénonce ostensiblement les mauvais conseillers, qui, en flattant les plaisirs des princes, les mènent à leur perte” (1986, p. 443).

dedicatorias alternativas, una para la nación y otra para el rey. Al segundo le ofrece un poema titulado *Au roi* (1790, pp. 39-44), en el que, a pesar de alabarlo y emplazarlo entre los buenos monarcas que ha tenido Francia, lo trata de manera condescendiente:

Monarque des Français, chef d'un peuple fidèle
 Qui va des nations devenir le modèle,
 Lorsqu'au sein de Paris, séjour de tes aïeux,
 Ton favorable aspect vient consoler nos yeux,
 Permits qu'une voix libre, à l'équité soumise,
 Au nom de tes sujets te parle avec franchise ;
 Prête à la vérité ton auguste soutien,
 Et, las de courtisans, écoute un citoyen. (1790, pp. 39-40)

A continuación, Chénier no duda en darle indicaciones a Louis XVI sobre cómo debe gobernar, cuáles son los modelos que debe seguir y cómo debe respetar a la “auguste Assemblée” (1790, p. 43) que se acaba de constituir, tomándose muy en serio el subtítulo de la tragedia (*L'école des rois*⁷). A la nación, en cambio, dedica el *Épître dédicatoire a la Nation Française*, en el que el tono es mucho más solemne. Comienza así:

Français mes concitoyens, acceptez l'hommage de cette tragédie patriotique.
 Je dédie l'ouvrage d'un homme libre à une Nation devenue libre. Sous le despotisme avilissant dont vous avez à peine secoué le joug, l'avarice et la flatterie dictaient les épîtres dédicatoires. (1790, pp. 1-2)

En el proceso, además, arriesga una auto-representación, ya no como poeta cortesano, sino como “auteur patriote” (1790, p. 6), “poète national” (p. 8), “poète citoyen” (p. 10) y, en últimas, como mero “citoyen” (p. 40). De esta manera, aunque aún no se ha declarado abiertamente hostil contra la monarquía, sí que deja claro hacia dónde se inclina su simpatía y delata la transformación que justo entonces se está operando en la escritura: de estar destinada a la corte, pasa a dirigirse a la nación; de depender de un patronazgo nobiliario, pasa a encomendarse al pueblo; de buscar la aprobación de algún potentado, pasa a seducir al público. Y si esta transición apenas está en proceso en *Charles IX*, cuya pintura de la Corona aún conserva un resquicio de ambigüedad, en *Henri VIII* aparecerá consumada, ofreciendo

⁷ Según Chénier, la obra, titulada originalmente *Charles IX, ou le Saint-Barthélemy* vendría a convertirse en *Charles IX, ou L'école des rois* cuando un espectador de la primera representación exclamó: “*Cette pièce devrait s'appeler L'ÉCOLE DES ROIS*” (1790, p. 259, cursiva en el original).

a la nación –a pesar de no contar con ninguna dedicatoria– un retrato absolutamente negativo de la monarquía. Por ello, resulta necesario analizar cuidadosamente el modo en que Chénier realiza estas dos representaciones.

3. *Charles IX* y la debilidad culpable

Aunque conectadas por un mismo impulso discursivo que se va radicalizando, *Charles IX* y *Henri VIII* usan dos estrategias distintas a la hora de escenificar a la monarquía, cuyo punto de divergencia se encuentra en *el origen de la corrupción en la relación rey-corte*. De esta manera, mientras que la primera identificará la causa del mal en el séquito real, impulsando el mito del *buen rey mal aconsejado*, la segunda presentará al monarca como principal foco de los vicios y promotor de todos los abusos de poder. El caso de *Charles IX* podría parecer, por tanto, contradictorio, al proponer una crítica de la Corona al tiempo que se salvaguarda la legitimidad del “buen soberano”. Esta contradicción es expresada por Ambrus, quien sostiene que el verdadero objetivo de la tragedia –desacralizar a la monarquía– se ve oculto por el mensaje aparente de la misma: “celui de l’opposition, plus traditionnelle, du bon et du mauvais roi, victime de ses ministres” (2010, p. 3). Se trata, sin embargo, de una falsa contradicción, puesto que el mito del buen rey es la herramienta con la que Chénier socava el poder regio, al enfrentar en un juego de espejos a Charles IX y a Louis XVI y poner en entredicho el carácter incuestionable de la Corona. Con ello, además, el dramaturgo se sumaba a la maniobra ideológica que impulsaron los primeros líderes de la Asamblea nacional –y en especial Mirabeau–, los cuales proponían la ficción de un rey mal aconsejado para poder desobedecerle sin dejar de ser monarquistas (Guibert-Sledziewski 1986, pp. 167-183). De esta manera, intentaban fracturar el bloque que componían el rey y la nobleza –proponiendo una alianza con el primero–, al tiempo que conservaban en pie un trono “vacío”, cuyas ordenes tenían mayor o menor legitimidad según quién las inspirase: la corte o el pueblo (1986, pp. 168-169).

En este orden de ideas, la corte que escenifica *Charles IX* es un agente de corrupción, que distorsiona la realidad para mantener al rey alejado de –y enemistado con– sus verdaderos aliados: el pueblo. La actitud del monarca, sin embargo, puede variar. Puede ser, por ejemplo, como el mismo Louis XVI, o al menos como el Louis XVI que retrata Chénier en sus dos dedicatorias: un rey justo, bondadoso y, sobre todo, ilustrado, que es capaz de rechazar las imposturas que le presenta su séquito de aduladores. Así, en la carta a la nación, el dramaturgo desliza una admonición a su monarca. Dice:

O Louis XVI ! roi plein de justice et de bonté, vous êtes digne d’être le chef des Français. Mais des méchants veulent toujours établir un mur de séparation

entre votre peuple et vous. Ils cherchent à vous persuader que vous n'êtes point aimé de ce peuple. (1790, p. 6)

Y en el poema *Au roi* el autor repite su sermón, señalando que la corte es, a un mismo tiempo, enemiga de rey y de Francia, calumniadora del pueblo y maestra en el arte de mentir:

Des esclaves puissans qui conseillent les crimes,
 Tu n'as pas adopté les sanglantes maximes.
 Le peuple, en tous les temps calomnié par eux,
 Trouve son défenseur dans un roi généreux :
 Des préjugés du trône écartant l'imposture,
 LOUIS sait respecter les droits de la nature.
 C'est au peuple, en effet que tu dois ta splendeur,
 Et sa grandeur peut seule affermir ta grandeur.
 En vain les ennemis du Prince et de la France,
 Etalant sans pudeur leur superbe ignorance,
 Vont d'un adroit sophisme accuser mes discours :
 Mentir avec adresse est le talent des cours. (1790, p. 40)

De este modo, Chénier presenta una imagen que, salvaguardando al rey, concentra la culpa en sus principales aliados. Pero esta excepción depende de la buena conducta del monarca, que debe rechazar cualquier proposición cuestionable que le haga la corte. Y esto no siempre sucede.

La obra de teatro, por consiguiente, presenta esta segunda posibilidad: la de un rey débil, manipulable y corrompido. Según Chénier, Charles IX es un soberano “assiégé, flatté, corrompu sans cesse et par sa mère et par les Guises”, el cual flota en una irresolución perpetua (1720, p. 27). “Il est très-faible”, añade el autor a continuación, “et par conséquent très-facile à émouvoir. On voit cependant que tous ses penchants sont vicieux. Il est jaloux de son frère le duc d'Anjou : le sang ne l'épouvante pas, le parjure encore moins” (p. 27). En conclusión, “[c]'est ne pas un roi faiblement vertueux ; c'est un méchant sans énergie” (p. 27). Y es este malvado sin energía el que da nombre a la tragedia y protagoniza los cinco actos de la misma. A lo largo de estos, se ve expuesto a los influjos de toda una serie de personajes, unos malos y unos buenos: por un lado, el cardenal de Lorraine⁸, el duque de Guise y Catherine de Médicis; por el otro, Coligni, Henri de Bourbon (futuro Henri IV) y el canciller de L'Hopital. Los tres primeros

⁸ Los personajes serán referidos usando la ortografía de Chénier. Así, Coligny será Coligni; L'Hospital, L'Hopital; Seymour, Seimour; y así consecutivamente.

sirven de representantes a las tres facetas de la corte: la iglesia (un cardenal), la nobleza (un duque) y el círculo familiar (la reina madre). Los tres segundos, en cambio, son ajenos a esta: L'Hopital es plebeyo y se enorgullece de serlo ("Mais je sais mépriser ces vains droits de noblesse, / Que la force autrefois conquiert sur la faiblesse" [1790, p. 90]), mientras que Coligni y Henri de Bourbon, a pesar de ser nobles, son hugonotes y por consiguiente se ven excluidos del séquito real. Tan es así, que el almirante es identificado como un enemigo de la corte (dice Catherine: "[Coligni] craint tous vos amis; votre cour l'importune", a lo que el Charles responde: "Oui, vous m'ouvrez les yeux; il déteste ma cour" [1790, p. 86]) y el rey de Navarra afirma que no puede soportar las costumbres del palacio ("En voyant leur plaisirs [les plaisirs des courtisans] et leur fausse alégresse / Et leurs vices polis voilés avec adresse, / J'ai regretté cent fois nos grossières vertus [celles des soldats]" [1790, p. 56]).

Envuelto en esta red de influencias, Charles IX se ve arrastrado hacia uno y otro lado de manera intermitente. En ocasiones es manipulado por la reina madre (1790, pp. 66-70, 109-111), por el cardenal (1790, pp. 71-75) o por todos los miembros de la corte (1790, pp. 97-101); en otros momentos es abordado por Coligni (1790, pp. 76-84) o por L'Hopital (1790, pp. 102-106), quienes le dirigen unos discursos que se acercan más al consejo que a las prédicas interesadas de sus contrapartes (el canciller llega incluso a decir: "J'ai tâché d'accomplir ou de montrer le bien, / D'être sujet, Monsieur, mais d'être citoyen, / De bien servir mon prince, et non pas de lui plaire" [1790, p. 96]). No por nada, el almirante y Henri expresan temor ante el poder corruptor de los cortesanos (1790, p. 55), mientras que Lorraine afirma que el verdadero detentador del poder es él y, extensivamente, la corte ("Le roi, dit-on, le roi veut retarder les coups: / Ce n'est pas lui qui règne, et la France est à nous" [1790, 59]). Por si fuera poco, el cardenal y el duque declaran varias veces el desprecio que sienten por el pueblo. Por ejemplo:

Laissons-là ce public, cette foule inconstante,
Echo tumultueux des fables qu'elle invente.
Qu'elle ose m'applaudir ou m'ose déprimer,
Je ne descendrai point jusqu'à m'en faire aimer.
[...]
Il est d'autres mortels à ramper destinés,
Automates flottantes entre des mains habiles,
Et dans l'obscurité traînant des jours stériles ;
Dévoués en naissant à l'oubli du trépas,
Faits pour baiser la terre où sont marqués nos pas. (1790 pp. 61-62)

Charles IX termina por ceder a las presiones de sus cortesanos y da su beneplácito a la masacre de Saint-Barthélemy. Al hacerlo, sin embargo, pone en entredicho la legitimidad de su poder, puesto que se hace culpable ante sus súbditos y ante el cielo (1790, p. 138).

Más allá de las acusaciones de rigor que le dirige Henri de Bourbon (1790, p. 138-140) o que él mismo se hace (1790, p. 142-144), en la obra se pronuncian dos sentencias de un peso incalculable. Por un lado, el futuro Henri IV le dice: “Roi d’un peuple vaillant, bon, généreux, sensible, / Vous vous rendez l’effroi de ce peuple indigné, / Et, sur le trône assis, vous n’avez point régné” (139). Por el otro lado, el mismo Charles IX afirma: “Je ne suis plus un roi; je suis un assassin” (142). El crimen, por consiguiente, hace ilegítimo el poder soberano; manchado por la sangre de sus súbditos, Charles IX ha perdido su estatuto de monarca y su derecho a reinar. De ahí que la tragedia termine con la siguiente confesión:

Des cruels ont instruit ma bouche à l’imposture ;
 Leur voix a, dans mon ame, étouffé la nature ;
 J’ai trahi la patrie, et l’honneur, et les lois :
 Le ciel, en me frappant, donne un exemple aux rois. (1790, p. 144)

La nación, en suma, ya no es la posesión privada del rey, sino un ente separado y autónomo, al que este puede traicionar si se deja seducir por las mentiras de la corte. Sujeto de esta manera a la patria, el honor y las leyes, el monarca puede hacerse perjuro y merecer la muerte.

Ahora bien, aunque Chénier presentara desde el inicio la dupla rey bueno (Louis XVI) y rey malo (Charles IX), la sombra del segundo no deja de pesar sobre el primero por la gran cantidad de relaciones que se podían hacer entre uno y otro. En palabras de Walton:

Despite Chénier’s denial that he had intended to make political allusions, audiences were quick to construe them. In the characters of Charles IX and Catherine de Médici they perceived seditious portrayals of Louis XVI and Marie-Antoinette. And in the Chancellor l’Hopital and Henry of Navarre, they saw the heroic representations of Necker and the Duke of Orléans. (1997, p. 140)

Considerando, por consiguiente, la percepción de debilidad que el pueblo francés tenía de su rey y las alusiones directas que se hacen a los eventos del 89 (1790, pp. 94-95), es posible leer algunas de los discursos de la obra como destinados a un personaje doble, compuesto por un Charles IX ficticio y un Louis XVI real. En este sentido, la pintura que Coligni hace de la relación entre el soberano francés y los protestantes puede ser aplicada a la relación de Louis XVI con el Tercer Estado:

Vos édits inconstans,
 Scellés presque toujours du sang des protestans,
 Ont annoncé chez vous un cœur faible et mobile,
 Dont pourrait abuser quelque imposteur habile.
 Evitez les malheurs des rois trop complaisans;
 Ne laissez point sans cesse, au gré des courtisans,

Errer de main en main l'autorité suprême :
Ne croyez que votre ame, et régniez par vous-même ;
Et si de vos sujets vous desirez l'amour,
Soyez roi de la France, et non de votre cour.
Elle opprime le peuple. Ah ! D'un œil équitable,
Voyez toujours en lui votre appui véritable. (1790, pp. 82-83)

Y Chénier estaría diciendo a su monarca lo mismo que el almirante a su soberano: “Le trône où vous régniez est entouré de pièges, / De guerriers corrupteurs, de prêtres sacrilèges” (1792, p. 122). Los enemigos, a fin de cuentas, eran entonces el Primer y el Segundo Estado, el clero y la nobleza. Por eso, Louis XVI debería –según el poeta– abrir los ojos al peligro:

Sur une cour perfide ouvrez enfin les yeux,
Et craignez, craignez tout de ce sang odieux
Voilà les ennemis du trône et de la France.
Si vous ne les chassez loin de votre présence,
Si vous ne les chargez de tout votre courroux,
Ces méchants, croyez-moi, perdront l'état et vous. (1792, p. 123).

De todos modos, como el destinatario de la obra ya no solo era el rey, sino también el pueblo, lo que eran amenazas para el primero se convierten en lecciones para el segundo. De esta manera, Chénier estaría educando a sus conciudadanos sobre los límites del poder soberano y las causas que lo pueden anular. Sin querer establecer una relación directa, resulta sobrecogedor leer en *L'Auditeur national* las razones que se emplearon para enviar a Louis XVI a la guillotina. Allí se leen expresiones como las siguientes: “trahison” (16/01/1793, p. 3), “conspiration contre la liberté de la nation et d'attentat contre la sûreté générale de l'état” (16/01/1793, p. 2), “Louis fait périr des milliers de citoyens” (18/01/1793, p. 3), “la liberté, dont Louis se montra l'ennemi constant, et dont il voulut effacer les droits dans le sang de leurs défenseurs” (22/01/1793) y “au nom de l'humanité, qui veut que l'assassin expie sur l'échafaud le sang dans lequel il s'est baigné” (22/01/1793, p. 6); expresiones, en suma, que Chénier habría podido usar –y que en ocasiones usó– para designar a su Charles IX.

4. *Henri VIII* y los caprichos soberanos

El caso de *Henri VIII*, visto a la luz de *Charles IX*, es en extremo interesante: por un lado, porque la tragedia sirve de contrapunto a su antecesora, al presentar un segundo retrato del poder regio; por otro lado, porque la crítica que Chénier hace de la monarquía es ahora mucho más directa, al hacer del rey un tirano que doblega la corte a sus caprichos y no un títere manejado por su séquito; finalmente, porque la obra, a pesar de todo, fue recibida con

frialdad por el mismo público que había celebrado *L'école des rois* (Lièby 1901, pp. 80-81). Para comprender cómo se conjugan estos factores es necesario analizar la tragedia con detenimiento.

La obra comienza presentando una situación muy parecida a la de *Charles IX*, al abrir con una descripción de la corte en la que se la muestra como un cortejo de mentirosos y aduladores (1793, pp. 1-2). En esta ocasión, sin embargo, el esquema de fuerzas que se va revelando al espectador es muy distinto al anterior: en vez de un soberano voluble sobre el que intentan incidir dos núcleos de poder, el público ve aparecer ante sí a un monarca fuerte y decidido, que busca imponer su voluntad sobre todos y ante el que solo hay dos actitudes posibles, la complicidad y la resistencia. En este sentido, los dos grupos que giran en torno a Henri VIII no son dos partidos enfrentados sobre un tema general, sino dos facciones de la misma corte, dividida por un capricho del rey. Al ser rechazada por su esposo y estar esperando una sentencia de muerte, basada en crímenes falsos, Anne de Boulen sirve de eje al conjunto de desafectos. Entre sus defensores se hallan miembros del clero (Crammer), de la nobleza (Norris) y de la familia real (ella misma, su hija Elisabeth y Jeanne Seimour, la futura esposa del rey). El bando contrario, en cambio, está compuesto por el duque de Norfolk (el tío de Anne de Boulen) y una serie de cortesanos y pajes sin nombre. Estos no le guardan animosidad a la reina, pero acceden a condenarla por puro servilismo. Consecuentemente, el asunto de la tragedia, más que político, es cortesano y centra su atención, no en los fueros nacionales, sino en la veleidad del favor regio.

Visto lo anterior, resulta evidente que la corte de *Henri VIII* ha dejado de ser el origen de la corrupción. No es ella la que incide sobre el rey para alcanzar sus objetivos personales, sino que es este el que se impone sobre ella. De esta manera, su pecado se asemeja más al de Charles IX que al de Lorraine o Catherine de Médicis: Norfolk y los demás cortesanos son culpables sí, pero por debilidad y complacencia, no por el ejercicio activo del poder. Ello, sin embargo, no les sirve de excusa. Se ve, por ejemplo, en el retrato que Seimour hace de ellos:

Tandis que sur ses traits composant leur visage,
 Ses Courtisans muets, rassemblés près de lui,
 Flattant par leur silence, imitent son ennui.
 Vous voyez tous ces Grands vendus à la puissance,
 Dont la bouche homicide égorge l'innocence,
 Et qui, se disputant la faveur d'un coup d'œil,
 A ramper sans pudeur ont placé leur orgueil. (1793, p. 6)

Al ceder a todos los caprichos del soberano, los cortesanos comparten sus crímenes. En un panorama semejante, la ley y la justicia ya no garantizan la seguridad de los inocentes, dado que estas, a pesar de revestirse de la

parafernalia de la magistratura, responden únicamente a la voluntad del tirano, tal como expresa Anne de Boulen:

Eh ! de quels Magistrats dépend ma destinée !
L'intérêt dans leur cœur m'a déjà condamnée.
C'est vous qui m'accusez, & je vois vos flatteurs,
Juges tout à la fois & calomnieurs ;
Je vois des courtisans vendus au rang suprême,
Choisis dans ce palais, & choisis par vous-même. (30)

La crítica, por consiguiente, es muy parecida a la de *Charles IX*, pero la raíz del problema aparece en un lugar distinto: en *L'école des rois* el rey oculta las maquinaciones de la corte; en *Henri VIII* la corte sirve para enmascarar los abusos del rey.

Ahora bien, el grupo de Anne de Boulen tampoco es completamente inocente. Es verdad que a esta se la representa como una reina bondadosa y caritativa, que socorre a los indigentes, protege a los desafortunados, gobierna como madre y combate la miseria (1793, p. 6), por lo que se ha ganado el favor del cielo y el amor del pueblo (1793, pp. 8-9), hasta el punto de que Crammer afirma:

De pitié, de respect vos sujets enflammés,
Regrettent ces beaux jours où vos mains fortunées
De ce puissant État réglaient les destinées.
Sous le poids de vos maux le Peuple est abattu :
Il exalte en pleurant votre auguste vertu.
Loin des Rois, il n'a point à flatter leur caprice,
Et jusque sur le Trône il blâme l'injustice. (1793, p. 24)

No obstante, ella y sus allegados son también parte de la corte y, si ahora se encuentran en condición de víctimas, antes han colaborado con el poder absoluto y han participado en sus crímenes. Uno de estos, en particular, los mancha a todos ellos, con el agravante de que es muy similar al que ahora están sufriendo: secundaron el rechazo, la separación y el exilio de Catherine d'Arragon, la anterior esposa del rey. En uno de sus discursos iniciales, Seimour declara:

Des Princes d'Arragon la fille infortunée,
Pour un nouvel hymen jadis abandonnée,
Vit par l'arrêt des Louis son hymen ourragé :
De cet Empire entier le culte fut changé ;
Et de l'heureux Volsi la disgrace éclatante
Marqua, vous le savez, cette époque importante.
C'est le jour de la Reine ; il devait arriver :
Elle éprouve un malheur qu'elle a fait éprouver. (1793, pp. 3-4)

Aunque ahora Anne de Boulen se arrepienta e incluso llegue a sostener que nunca deseó ni la Corona ni el Palacio (“La Couronne, un Palais, n’ont rien que je regrette : / Je n’ai point oublié que je naquis sujette” [1793, p. 32]), su participación –así como la de Crammer y la de Norris– en la destitución de su antecesora es indudable. De esta manera, el poder monárquico revela su verdadera naturaleza, en la que el favor de antaño puede convertirse de improviso en la caída en desgracia futura.

Este destino amenaza incluso a aquellos cortesanos que ahora apoyan la condena de la reina. Por ello, Anne de Boulen puede decirle a duque de Norfolk, que preside su juicio, lo siguiente:

Le Ciel prête aux mourans des accens prophétiques ;
 Et je connais du Roi les dégoûts despotiques.
 Tu gémiras un jour sous le poids des revers :
 Il sera mon vengeur ; tu porteras des fers :
 Sois sûr que ses décrets, une fois légitimes,
 Te placeront toi-même au rang de ses victimes.
 De Juges tels que toi, dans la Cour avilis,
 Dresseront de leur mains l’échafaud de ton fils
 Tu songeras alors à ta nièce mourante ;
 Tu la verras sans cesse à tes côtés errante ;
 Et, si tu ne meurs point sous le glaive des lois,
 Déchiré de remords, plus malheureux cent fois,
 Blanchi dans l’esclavage & dans l’ignominie,
 Sans fils, sans héritier, tu maudiras ta vie ;
 Tu traîneras des jours pleins de deuil & d’effroi ;
 Et le sang innocent retombera sur toi. (1793, pp. 57-58)

La profecía –basada en lo que realmente le sucederá al duque– acerca a los dos grupos de cortesanos: entre los cómplices y las víctimas hay solo un cambio de ánimo en la impenetrable voluntad regia. Por consiguiente, los defensores de la reina no son del todo impolutos, aunque algunos así lo pretendan, mientras que los victimarios pueden amanecer un día en la misma situación que sus enemigos.

En medio de todo esto se encuentra el rey, agente principal de la tragedia, cuya trama queda resumida en un único verso: “La Reine vit encor; mais le Roi veut sa perte” (1793, p. 1). A diferencia de Charles IX, que cede a influjos externos, Henri VIII es el origen y promotor de todas las injusticias que se cometen en la obra. El modo en que Chénier lo retrata no deja lugar a dudas: el monarca solo atiende a sus propios deseos (1793, p. 11, 18, 22, 79), compra testigos para calumniar a la reina (1793, p. 18), obliga a toda la nación a acomodarse a sus arrebatos (1793, p. 21), condena a muerte a inocentes (1793, pp. 51-52, 88-89) e ignora cualquier súplica, venga de donde venga –su esposa, su amor, su patria, su pueblo e incluso Dios mismo, en boca de Crammer– (1793, p. 81). Sin embargo, entre todos sus vicios, el autor

hace especial énfasis en su desprecio hacia el pueblo. Para Henri VIII, la mejor manera de gobernar es a través de la fuerza:

Les Rois faisaient la guerre à leurs propres sujets ;
Le poison, les bourreaux s'unissant à l'épée,
Ne faisaient qu'affermir la couronne usurpée ;
Et le Peuple, écrasé sous un joug oppresseur,
Adorait ses tyrans & vantait leur douceur. (1793, p. 21)

La prudencia y el engaño, por su parte, son dos complementos útiles para engañar al pueblo y “[e]terniser l’erreur qui fait sa dépendance” (1793, p. 22). De este modo, el rey, “Prince, Législateur et Pontife suprême, / Fameux par la science, & grand par les Ecrits” (1793, p. 11), puede doblegar la voluntad de sus súbditos (1793, p. 9) y encadenar sus espíritus (1793, p. 11). Todo con tal de no obedecer la voluntad pública (1793, p. 10), puesto que

Les sujets sont toujours ennemis de leur Roi.
Jusqu’à quand luttera leur insolent génie
Contre un pouvoir sacré qu’ils nomment tyrannie !
C’est de Dieu, de Dieu seul que je tiens ce pouvoir.
Commander est mon droit ; servir est leur devoir.
Quoi, résister sans cesse à la main qui les mène !
Ne sentir pour leur Roi que la crainte & la haine !
Des sujets ! (1793, pp. 53-54)

Henri VIII, por tanto, ejemplifica perfectamente la tiranía, poniendo a todo el Estado al servicio de sus impulsos (1793, p. 79) y menospreciando al pueblo como una masa insolente cuya única función es la de obedecer.

Los sentimientos que debería inspirar un soberano semejante son expresados por los distintos personajes de la tragedia. El modo en que estos son enunciados, sin embargo, da cabida a cierta ambigüedad. Al fin y al cabo, algunas de las afirmaciones son precisas y singulares, por lo que atañen únicamente al monarca inglés, mientras que otras parecen calificar a todos los reyes. De esta manera, hay diálogos como los siguientes: “Adieu donc, Roi coupable, & Reine infortunée, / A qui le Ciel devait de plus heureux destins : / Voilà comme un Tyran gouverne les humains” (1793, p. 53); “Vainement à mes yeux le Roi craint de s’offrir : / C’est un devoir pour moi de lui désobéir” (1793, p. 65), o “Ne vous préparez point des remords éternels : / Songez que Dieu punit les Princes criminels” (1793, p. 81). En ellos, el sujeto es claramente Henri VIII y, extensivamente, cualquier rey que se haga culpable de tiranía. Pero, al mismo tiempo, hay expresiones como esta: “Malheur à qui peut tout ! Il peut vouloir un crime” (1793, p. 45), y, sobre todo, esta:

les Rois sont sans pitié.
Ils ont reçu du Ciel un rang qui les dispense
De vertu, de tendresse & de reconnaissance.

Il valait mieux sans doute, au pied de nos Autels,
Recevoir les sermens du dernier des mortels. (1793, p. 64)

En ellas, la crítica se extiende a todos los soberanos, independientemente de su carácter moral o el modo en que gobiernen. El poder absoluto, en consecuencia, comienza a criminalizarse y se considera que el mero rango de monarca ya cancela cualquier virtud, ternura y reconocimiento posibles. Incluso podría decirse que en estos versos ya se prepara la famosa sentencia que Saint-Just incluirá en su *Discours concernant le jugement de Louis XVI*: “*On ne peut point régner innocemment* : la folie en est trop évidente. Tout roi est un rebelle et un usurpateur” (1908, p. 369). El crimen, entonces, se habrá hecho consustancial a la soberanía regia.

Con todo, siendo *Henri VIII* más radical que *Charles IX*, ¿por qué provocó menos impacto? En primer lugar, su misma radicalidad pudo perjudicar su capacidad persuasiva, ya que para la fecha de su estreno –27 de abril de 1791– la popularidad de Louis XVI todavía no había colapsado –aún faltaban dos meses para la huida de Varennes, que terminaría por desplomar su imagen–. El rey débil, manipulable e indeciso, que incluso había llegado a ponerse la “cocarde” verde de la Revolución (Desmoulins 1886, p. 175), se acoplaba más a la imagen de Charles IX que a la del impositivo Henri VIII. En comparación, Marie-Antoinette era víctima de una campaña de desprestigio, vehiculada en gran medida por panfletos pornográficos⁹, por lo que resultaba difícil conciliarla con la imagen de reina víctima que ofrecía Anne de Boulen. A pesar de ello, el principal problema de la pieza no se halla en la concepción de sus personajes, sino en la disposición de su trama. Después de todo, ambas tragedias –compuestas una detrás de la otra– se proponen el mismo objetivo ideológico: desacralizar a la monarquía y disolver el bloque que conforman el rey y la corte. Sin embargo, el modo en que lo intentan varía sustancialmente: mientras *Charles IX* advierte al rey sobre los engaños de la corte, *Henri VIII* recuerda a la corte la amenaza que supone el rey. Ahora bien, el verdadero destinatario de las obras ya no es ni el uno ni el otro, que han dejado de asistir al teatro¹⁰ y no están particularmente

⁹ Ver, a este respecto, el artículo de Chantal Thomas titulado *L’héroïne du crime : Marie-Antoinette dans les pamphlets* (1988).

¹⁰ Adolphe Liéby reporta que la representación de *Charles IX* provocó una avalancha de desabonos por parte de los nobles. Dice: “Si la tragédie de *Charles IX* leur avait procuré de belles recettes, elle avait provoqué, de la part des habitués des loges, un mouvement de désabonnement qu’il leur importait d’enrayer” (1901, p. 62). Al tiempo que la corte disminuyó la regularidad con la que iba al teatro, el pueblo se apropió de la escena.

dispuestos a dejarse persuadir por un dramaturgo revolucionario de veinticinco años. El verdadero destinatario es ahora el pueblo, aquel al que Chénier mismo interpela en su *Épître dédicatoire*. Y este nuevo público puede excitarse con el recuerdo de una masacre cometida por la Corona en la que él fue la víctima y, al mismo tiempo, mostrarse indiferente ante los vaivenes del favor regio en la corte. El destino de Anne de Boulen no lo interpela, por más que Chénier afirme que el pueblo inglés comparte el dolor de la reina; el destino de los ciudadanos franceses sí. Por esta razón, es posible afirmar que, aunque ambas obras tengan intenciones propagandísticas, la única tragedia propiamente política es *Charles IX*, mientras que *Henri VIII* es tan solo una tragedia cortesana. Y lo que la nación francesa entonces pedía eran tragedias políticas.

5. Conclusiones

Las tragedias de Marie-Joseph Chénier no pueden ser leídas únicamente como obras literarias, sino también como actos políticos. Al fin y al cabo, la Revolución francesa vio desencadenarse un proceso de politización de las letras que hizo de muchos escritores representantes del pueblo y convirtió al teatro en una tribuna alternativa, donde se alentaba o sabotaba las causas de los distintos partidos. Chénier participó activamente en esta transformación: por un lado, encarnó ejemplarmente la figura del político-escritor, siendo un dramaturgo de éxito y un diputado en la Convención, el Consejo de los Quinientos y el Tribunado; por el otro lado, reclamó para sí mismo los títulos de poeta nacional, poeta ciudadano y autor patriota y llevó a las tablas una serie de piezas teatrales que respondían abiertamente a las coyunturas políticas del momento, atacando, defendiendo o promoviendo a los distintos estamentos de la sociedad. En este sentido, sus obras pusieron el quehacer literario al servicio del empeño ideológico, dando cabida a una serie de asociaciones, impulsos e iniciativas que se comprenden mejor si se las analiza como acciones políticas.

Charles IX y *Henri VIII*, las dos primeras tragedias de su etapa revolucionaria, son una buena muestra de ello. Compuestas entre 1786 y 1789 y representadas por primera vez en 1789 y 1791, las piezas acompañaron el inicio de la Revolución y se enfrentaron a sus enemigos originales: el rey y la corte. Por ello, Chénier se propuso como objetivo la desacralización de la Corona y el debilitamiento del bloque monárquico, compuesto por el soberano, la nobleza y el clero. Para lograrlo, llevó a las tablas dos asuntos de temática cortesana, extraídos de la historia de Francia e Inglaterra, y subrayó en ellas los vicios, excesos y violencias de sus personajes. Con todo, la estrategia que empleó en cada una a la hora de

encadenar los acontecimientos y adjudicar las culpas fue distinta, por lo que el éxito de ambas piezas fue muy desigual.

La tragedia de mayor repercusión fue, sin lugar a dudas, *Charles IX*, la cual retrata la masacre de Saint-Barthélemy. En ella, Chénier dirigió sus ataques contra la corte, la cual es representada como un corrillo de ambiciosos que intenta manipular a su soberano. A estos se opone una serie de consejeros bienintencionados, extraídos del Tercer Estado y de la oposición hugonote, los cuales fracasan en sus esfuerzos correctivos. En medio de ellos, el autor ubica al monarca, el cual viene construido a través de un juego de espejos que enfrenta a un rey bueno, Louis XVI, y un rey malo, Charles IX. Mientras el primero es capaz de penetrar en los engaños que le tienden sus cortesanos, el segundo se deja manejar por ellos y da vía libre a la matanza. Con todo, la imagen de un monarca débil, manipulable y corrompido sirve de advertencia a Louis XVI y de instrucción al pueblo: de ahora en adelante, el rey no es dueño y señor de la nación; si la traiciona, siguiendo los consejos de la corte, pierde su legitimidad. Planteada de esta manera, la obra tuvo una muy buena acogida por parte del público, que vio delimitados los poderes del monarca sin verlo directamente atacado, al tiempo que se exaltaba con el recuerdo de un abuso de poder del que había sido víctima.

Henri VIII, por su parte, escenifica la condena a muerte de Anne de Boulen y arremete abiertamente contra el poder absoluto. En esta ocasión, es el monarca el origen de todas las injusticias que se cometen en la obra, mientras que el séquito real queda reducido a un papel reactivo: puede hacerse cómplice y apoyarlo en sus crímenes o puede resistirse y sufrir las consecuencias. Ahora bien, como las víctimas y victimarios hacen parte del mismo grupo de aristócratas, la dinámica de partidos de *Charles IX* se ve reducida a una oposición de cortesanos en gracia y cortesanos en desgracia. Por esta razón, la tragedia se configura más como una advertencia a la corte sobre las veleidades del poder absoluto que como una lección de derechos ciudadanos dirigida al pueblo. El tema es muy particular; el crimen, en extremo privado. Así, *Henri VIII* se acerca más a una tragedia cortesana que a una tragedia política y se ve incapaz de generar el mismo grado de entusiasmo que su predecesora. La nobleza, a fin de cuentas, había dejado de asistir a un teatro que se había cargado de tintes revolucionarios, mientras que el pueblo no llegaba a empatizar completamente con los infortunios de una reina.

Concluido este análisis sobre los actores sociales que aparecen en las tragedias “monárquicas” de Chénier, aún queda por hacer un estudio semejante que aborde el resto de su producción dramática. Después de todo, el “poeta de la Revolución” será muy receptivo a los vaivenes políticos de los siguientes años, por lo que convocará sobre las tablas a los jueces (*Jean Calas, Fénelon*), los representantes del pueblo (*Caius Gracchus, Timoléon*,

Tibère), las masas populares (*Jean Calas*, *Caius Gracchus*, *Timoléon*) y los usurpadores del poder (*Timoléon*, *Tibère*) –sin contar, además, una última aparición del monarca y su séquito en *Philippe II*–. Todas estas representaciones estarán motivadas por los acontecimientos sociales que les son contemporáneos e impulsarán visiones del mundo que favorecerán o perjudicarán a los distintos estamentos de la Francia revolucionaria. Por tanto, una investigación detallada sobre las estrategias compositivas que Marie-Joseph Chénier usa en sus producciones teatrales permitirá comprender mejor el modo en que la literatura puede convertirse en –y operar como– un acto político.

Bionota: Miguel Aguirre-Bernal es investigador predoctoral en el programa de Tradición Literaria, Cultura Escrita y Humanidades Digitales de la Universidad de Salamanca. Cuenta con un contrato FPU (Formación de Profesorado Universitario), conferido por el Ministerio de Universidades, y es miembro de Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) y del GIR Estudios de Literatura y Pensamiento (ELYP). Tiene un máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (premio extraordinario) de la misma universidad, el cual llevó a cabo gracias a una de las becas de movilidad destinadas a estudiantes latinoamericanos conferidas por la Universidad de Salamanca y el Banco Santander. Su principal campo de investigación es la relación entre literatura y política en la obra creativa de los hombres de Estado, tema que, centrado en los contextos francés y español entre los siglos XVIII y XIX, desarrolla en su tesis doctoral.

Dirección del autor: aguirrebernal@usal.es

Reconocimientos: Esta publicación cuenta con el apoyo del Ministerio de Universidades de España, gracias a la ayuda FPU22/01011, y es resultado del Proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

Bibliografía

- Ambrus G. 2010, *Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph Chénier*, en “Littératures” 62. <http://journals.openedition.org/litteratures/929> (25.05.2024).
- Ambrus G. 2015, *Une champagne d’opinion contre Marie-Joseph Chénier en floréal an III ou la culture révolutionnaire en procès*, en “Annales historiques de la Révolution française” 380 [2], pp. 77-100.
- Ambrus G. 2018, *Marie-Joseph Chénier, un poète en temps de révolution (1788-1795)*, Sorbonne université, Paris.
- Ambrus G. 2022, *Les Hymnes de Marie-Joseph Chénier*, en Decot J. y Siviter C. (eds.), *Un engagement en vers et contre tous. Servir les révolutions, rejouer leurs mémoires (1789-1848)*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 49-71.
- Ambrus G. *Translating revolution into poetry: the case of Marie-Joseph Chénier’s hymns*, en “History of European Ideas”.
- Beaumarchais P.-A.C. 1841, *Théâtre de Beaumarchais*, Firmin Didot frères, Paris.
- Bianchi S. 2007, *Théâtre et engagement sur les scènes de l’an II*, en Brouard-Arends I. y Loty L. (eds.), *Littérature et engagement pendant la Révolution française*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Biard M. 2007, *La bataille des rois de papier sur la scène théâtrale parisienne (1789-1790)*, en Mironneau P. y Lahouati G. (eds.), *Figures de l’histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (1760-1830)*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 117-132.
- Bonnet J.C. (ed.) 1988, *La Carmagnole des Muses. L’homme de lettres & l’artiste dans la Révolution*, Armand Colin Éditeur, Paris.
- Bonnet J.C. 1986, *Les morts illustres. Oraison funèbre éloge académique, nécrologie*, en Nora P. (ed.), *Les lieux de mémoire II. La nation*, Gallimard, Paris, pp. 217-241.
- Bonnet J.C. 1998, *Naissance du Panthéon, essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, Paris.
- Bonnet J.C. 2001, *Le culte des grands hommes en France au XVIII^e siècle ou la défaite de la monarchie*, en “MLN” 116 [4], pp. 689-704.
- Bourdin P. 2012, *Du théâtre historique au théâtre politique: la régénération en débat (1748-1791)*, en “Parlement[s], Revue d’histoire politique” 3 [HS 8], pp. 53-65.
- Bourdin P. 2015, *Du parterre à la scène: regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution*, en Martin J.-C. (ed.), *La Révolution à l’œuvre. Perspectives actuelles dans l’histoire de la Révolution française*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 269-292.
- Bourdin P. y Loubinoux G. (eds.) 2004, *La scène batarde entre Lumières et romantisme*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- Bourdin P. y Loubinoux G. (eds.) 2011, *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Presses Universitaires Blaise Pascal/Musée de la Révolution française, Clermont-Ferrand/Vizille.
- Brouard-Arends I. y Loty L. (eds.) 2007, *Littérature et engagement pendant la Révolution française*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Burkhart J.L. y Farrell E.R. 1991-1992, *Marie-Joseph Chénier and the Subversion of Myth and Tradition*, en “Nineteenth-Century French Studies” 20 [1/2], pp. 15-26.
- Carlson M. 1966, *The Theatre of the French Revolution*, Cornell University Press, Nueva York.
- Chénier M.J. 1790, *Charles IX, ou L’école des rois, tragédie*, Imprimerie de P. Fr. Didot

Jeune, Paris.

Chénier M.J. 1793, *Henri VIII, tragédie*, Chez Moutard, Libraire-Imprimeur, Paris.

Chénier M.J. 1823-1827, *Œuvres de M. J. de Chénier*, Imprimerie de Firmin Didot, Paris.

Deregnoncourt M. 2017, "*Charles IX ou L'école des rois*" de Marie-Joseph Chénier : le théâtre face au défi révolutionnaire, en "Studii si cercetari filologica: Seria limbi romanice = Etudes et recherches en philologie: Série langues romanes", Littérature et Politique 1 [21], pp. 45-58.

Desmoulins C. 1886, *Œuvres de Camilles Desmoulins, Tome I^{er}*, Librairie de la Bibliothèque Nationale, Paris.

Didier B. 1988, *La littérature de la Révolution française*, Presses Universitaires de France, Paris.

Étienne C.G. y Martainville B. 1802, *Histoire du Théâtre Français*, Barba, Paris.

Frantz P. 1988, *Pas d'entracte pour la Révolution*, en Bonnet J.-C. (ed.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres & l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin Éditeur, Paris, pp. 381-399.

Garbagnati L. y Gilli M. (eds.) 1989, *Théâtre et Révolution. Actes du Colloque International*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris.

Guibert-Sledziewski E. 1986, *Idéaux et conflits dans la Révolution française*, Méridiens Klincksieck, Paris.

Jacob F. 2003, *Delille et Marie-Joseph Chénier*, en "Cahiers Roucher-André Chénier" 22, pp. 69-78.

Jacob F. 2004, *Tragédies nationales : De Belloy et Marie-Joseph Chénier*, en Frantz P. y Jacob F. (eds.), *Tragédies tardives. Actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, Honoré Champion, Paris.

Janin J. 1853-1858, *Histoire de la littérature dramatique*, Michel Lévy Frères, Éditeurs, Paris.

Julian T. 2018, *L'ambivalence de la référence antique pour la tragédie nationale au XVIII^e siècle*, en Frantz P. et al. (eds.), *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, Garnier, Paris, pp. 39-51.

Julian T. 2022, *Entre Pindare et Archiloque : les frères Chénier, poètes de la Révolution*, en Decot J. y Siviter C. (eds.), *Un engagement en vers et contre tous. Servir les révolutions, rejouer leurs mémoires (1789-1848)*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 29-47.

Julian T. 2022, *Un théâtre pour la nation. L'histoire en scène (1764-1800)*, Honoré Champion, Paris.

Krakovitch O. 2012, *La peur d'un roi désacralisé: la censure des tragédies de Marie-Joseph Chénier sous la Restauration et la monarchie de Juillet*, en "Parlement[s], Revue d'histoire politique" 3 [HS 8], pp. 81-94.

Krief H. (2010), *Entre terreur et vertu. Et la fiction se fit politique... (1789-1800)*, Honoré Champion, Paris.

Krief H. y Pascal J.-N. (eds.) 2011, *Débat et écritures sous la Révolution*, Peeters, Leuven. *L'Auditeur National*, 1793, enero 16, Imprimerie du journal, Paris.

L'Auditeur National, 1793, enero 18, Imprimerie du journal, Paris.

L'Auditeur National, 1793, enero 22, Imprimerie du journal, Paris.

Labitte C. 1844, *Poètes modernes de la France. XLIX. Marie-Joseph Chénier*, en "Revue des Deux Mondes (1829-1971)" 5 [2], pp. 240-324.

Liéby A. 1901, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris.

Mazouer C. 1990, *Le peuple dans les tragédies de Marie-Joseph Chénier*, en "Revue française d'histoire du livre" 68-69, pp. 295-308.

- Muret T. 1865, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, Amyot, Éditeur, Paris.
- Négrel É. 2002, *Le théâtre au service de la Révolution: une rhétorique de l'éloge*, en Négrel É. y Sermain J.-P. (eds.), *Une expérience rhétorique: l'éloquence de la Révolution*, Voltaire Foundation, Oxford, pp. 147-164.
- Nora O. 1986, *La visite au grand écrivain*, en Nora P. (ed.), *Les lieux de mémoire II. La nation*, Gallimard, Paris, pp. 563-587.
- Rios J. 1995, *Marie-Joseph Chénier en España*, en Lafarga F. y Dengler R. (eds.), *Teatro y traducción*, Universitat Pompeu Fabrá, Barcelona, pp. 121-130.
- Roulin K.M. 2009, *Guerre de religion et Révolution : Charles IX de Marie-Joseph Chénier*, en Berchtold J. y Fragonard M.-M. (eds.), *La Mémoire des guerres de religion II, Enjeux historiques, enjeux politiques, 1760-1830*, Droz, Ginebra, pp. 181-196.
- Saint-Just L.A.L. 1908, *Œuvres complètes de Saint-Just*, Eugène Fasquelle, Éditeur, Paris.
- Starobinski J. 1986, *La chaire, la tribune, le barreau*, en Nora P. (ed.), *Les lieux de mémoire II. La nation*, Gallimard, Paris, pp. 425-516.
- Tarin R. 1998, *Le Théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Honoré Champion, Paris.
- Tatin-Gourier J.J. 2015, *Marie Joseph Chénier : de la pratique de la traduction à l'introduction d'œuvres traduites dans le canon littéraire*, en "Convergences francophones" 2 [1], pp. 18-27.
- Thomas C. 1988, *L'héroïne du crime : Marie-Antoinette dans les pamphlets*, en Bonnet J.-C. (ed.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres & l'artiste dans la Révolution*, Armand Colin Éditeur, Paris, pp. 245-260.
- Tocqueville A. 1856, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris.
- Usandivaras M. 1995, *Le théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et sono-critique 1789-1799*, ANRT, Lille.
- Walton G.C. 1997, *Charles IX and the French Revolution: law, vengeance, and the revolutionary uses of history*, en "European Review of History—Revue européenne d'Histoire" 4 [2], pp. 127-146.