

## ARISTÓTELES EN LOS PREFACIOS DE RACINE

MARÍA CELIA DARRÉ  
GUILLERMO BIBILONI

Cuando llegan a Italia los primeros textos aristotélicos se inicia una activa labor de traducción y comentarios. Desde Jorge Valla, en 1498, a F. Patrizzi, en 1586, los nombres de Vida, Scalígero, Robortello, Piccolómini, Minturno, Castelvetro, se suceden. Ellos elaborarán las teorías que heredan los franceses del siglo XVII.<sup>1</sup>

No hay que pensar, sin embargo, que Chapelain, La Mesnardière, los jesuitas, en fin, todos aquéllos que contribuyeron a la formación de la doctrina clásica, tomaron servilmente la obra de sus predecesores. El Culto de la Razón, del buen sentido, hicieron que ellos seleccionaran de ese material lo que estaba acorde con su genio y con la época.

Cuando Racine aparece en escena, la doctrina clásica ya ha sido formada por la generación de Richelieu. He ahí la seguridad que alienta en sus prefacios. Tienen, en sí, todo el valor de una poética. Recorrerlos es encontrar, a cada paso, no los preceptos, pero sí los fundamentos de lo que él concibió como obra trágica.

---

1 El Prof. Bernard Weinberg, de la Universidad de Chicago, tiene sobre este tema una serie de estudios muy valiosos reunidos en su libro *Critics and criticism: Ancient and Modern* (The University of Chicago Press, Chicago, 1954). En el Instituto de Literaturas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras existen traducciones, realizadas por Fanny Torres de algunos de ellos (*Robortello y la Poética; La Poética de Castelvetro*).

No hay aspecto de ella que no haya enfocado. En su contra puede argüirse que la mayoría de los prefacios nació en la necesidad de una defensa, de una evidente justificación frente a sus adversarios. Pero señalemos a su favor, que la suya es una defensa que trae de la mano el testimonio de Aristóteles sobre todo, y el de Horacio luego, en una cabal interpretación; cabal y no servil. El tomó y a partir de ahí creó; y fue fiel a ambos, a la fuente que le brindaron los antiguos —en temas y en teoría— y al momento cultural para el que compuso, unido plenamente a su tiempo y a su espacio. De ahí que junto a todo lo prestado de su obra se erige también el tono personal, en una acabada simbiosis.

Otro mérito singular tienen sus prefacios. Alienta en ellos la vivencia de quien los compuso. No es la obra a partir del precepto, sino a la inversa. Es el precepto —la palabra no es demasiado dura en el siglo XVIII— que se impone, sencillamente; que, incluso, se lo siente ya necesario, porque se gestó con la obra misma. De ahí su peso; incluso, su calor, porque es norma previamente vivida. No es forzoso imponerla; tiene, en sí, su propio valor; el de la obra. Por eso la preceptiva no traba y no se la siente *desde afuera*. Aflora, natural y espontáneamente, en el curso mismo de la obra.

### *Verdad, verosimilitud y decoro*

La lectura de los prefacios de Racine nos revela una minuciosa insistencia en consignar las fuentes de sus tragedias:

“Virgilio en el tercer libro de la Eneida, habla Eneas: “Litoraque...”. He aquí en pocas versos todo el tema de esta tragedia”... “En realidad mis personajes son tan famosos en la antigüedad, que por poco que se la conozca se verá con claridad que los he hecho tales como los antiguos poetas nos los han dado” (*Andromaque*).<sup>2</sup>

2 Las citas de prefacios pertenecen a la traducción completa de los prefacios de Racine, realizada por los autores de este trabajo.

“Cuando leí *Las Avispas* de Aristófanes, ni soñaba que pudiera escribir *Los Litigantes*” (*Les Plaideurs*).

“Había copiado mis personajes del más grande pintor de la antigüedad, es decir, Tácito. Y en ese momento estaba tan saturado de este excelente historiador que casi no hay un solo rasgo brillante en mi tragedia que no me haya sido inspirado por él”. (Segundo prefacio de *Britannicus*).

“Nada hay más célebre entre los poetas que el sacrificio de Ifigenia” (*Iphigénie*).

“Titus reginam Berenice...” (Suetonio) (*Bérénice*).

“He aquí la tragedia cuyo asunto está tomado de Eurípides” ... “Aunque no le debiera más que la idea del carácter de Fedra podría decirse que le debo lo más razonable que quizás he puesto en el teatro” ... “Aricia no es un personaje de mi invención. Virgilio dice que Hipólito la desposó”... (*Phèdre*).

En *Bayaceto*, tragedia de actualidad, cuida de avalar sus derechos para utilizar ese argumento por la existencia de documentos escritos y relatos de personas dignas de fe:

“Aunque el tema de esta tragedia no esté todavía en ninguna historia impresa es, sin embargo, muy verdadero” ... “El señor conde de Cézzy era entonces embajador en Constantinopla. Conoció todas las particularidades de la muerte de Bayaceto” ... “Mi principal cuidado fue no confiar nada en los hábitos y en la costumbre de la nación y he puesto atención en no adelantar nada que no estuviera de acuerdo con la historia de los turcos y con el nuevo *Relato sobre el Imperio Otomano*, que han traducido del inglés”. (*Bajazet*).

En *Esther* y *Atalía* las fuentes son tan obvias que no las menciona concretamente. Por otra parte, las circunstancias tan especiales en que fueron concebidas nos permiten considerarlas fuera del bloque de las obras de Racine en el aspecto que estudiamos.

Al observar la lista de autores mencionados: Virgilio, Eurípides, Séneca, Sófocles, en *Andrómaca*; Aristófanes, en *Los Litigantes*; Tácito, en *Británico*; Suetonio, en *Berenice*; Esquilo, Sófocles, Lucrecio, Horacio y muchos otros, en *Ifigenia*, vemos que se trata siempre, excepto en el caso de *Bayaceto*, *Esther* y *Atalía*, de autores clásicos, de preferencia griegos. No se trata, pues, pensamos, de un prurito de veracidad, porque en ese caso serían mencionados especialmente los historiadores y notaríamos una tendencia a tratar temas de actualidad, más fáciles de controlar. Se trata, más bien, de

un deseo de invocar un antecedente ilustre que le brinde a la obra un prestigio. La imitación de la antigüedad no tenía ya, en la época de Racine, la autoridad indiscutida que tuvo en el Renacimiento; pero la razón reconocía todavía sus magistrales aciertos. Habrá que llegar a fines del siglo para que un cambio de interés en la enseñanza de los clásicos haga tambalear su trono. Racine justifica sus imitaciones con la frase siguiente, mencionada en el prefacio de *Ifigenia*: *He reconocido con placer, por el efecto que han producido en nuestro teatro todo lo que he imitado de Homero y Eurípides, que el buen sentido y la razón eran los mismos en todos los siglos.*

No olvidemos que para la concepción clásica la historia y la literatura eran terrenos afines y aun coincidentes. Cuando se apoya en la historia, el héroe no es un personaje de primera magnitud, Nerón por ejemplo, sino uno de segundo orden: Británico, Junia; y que, cuando un personaje de capital importancia es mencionado no lo toma en la época más característica de su vida sino en su juventud, cuando aún era un *monstruo naciente* del que muy poco se sabe.

Este cuidado por invocar un antecedente ilustre se ve limitado por una reserva: la libertad de modificar en parte la fábula imitada:

“La única libertad que me he tomado ha sido suavizar un poco la ferocidad de Pirro”. (Primer prefacio de *Andromaque*).

“Es verdad que me he visto obligado a hacer vivir a Astyanax un poco más de lo que ha vivido”. (Segundo prefacio de *Andromaque*).

“Hay quienes llegaron a tomar la defensa de Nerón; contra mí, dijeron que lo hacía demasiado cruel”. . . . “Otros, demasiado bueno”, . . . “Si presento (a Junia) más recatada de lo que fue no he oído decir que nos haya sido prohibido rectificar las costumbres de un personaje, sobre todo cuando no es conocido”.

“Narciso y él (Británico) viven dos años más de lo que en realidad vivieron”. . . . “he hecho entrar a Junia en las Vestales, donde, según Aulio Gelio, no se recibía a nadie de menos de seis años ni de más de diez”. (Primero y segundo prefacio de *Britannicus*).

“He procurado también mostrarla menos odiosa de lo que aparece en las tragedias de los antiguos donde ella acusa personalmente a Hipólito”. (*Phèdre*).

Notamos en estos fragmentos un cierto tono justificador de disculpa, que muy bien pudiera ser retórico, pero que, como vemos, tiene su sentido, aparte de que siempre se trata de modificaciones de detalles: la edad de un personaje, los pormenores de un carácter que se mantiene en líneas generales, la elección, entre varios ejemplos antiguos, de uno de ellos. Racine mismo nos lo dice: *Hay mucha diferencia entre destruir el principal fundamento de una fábula y alterar en ella algunos incidentes que cambian en casi todas las manos que lo tratan (Andromaque)*. Y a propósito de su Ifigenia habla de *esta otra Ifigenia que he podido representar a mi gusto*.

¿Cuál es el motivo de estas modificaciones y el criterio con que se las introduce? ¿Es un prurito de originalidad? Veamos como lo explica el mismo Racine:

“He creído en esto acomodarse a la idea que ahora tenemos de esta princesa. La mayoría de los que han oído hablar de Andrómaca no la conocen más que como la viuda de Héctor, la madre de Astyanax” . . . “Dudo que las lágrimas de Andrómaca hubieran hecho sobre el espíritu de mis espectadores la impresión que han hecho si hubiera corrido por otro hijo que por el que ella tenía de Héctor”. (Andromaque).

“¿Cómo hubiera podido verosímelmente manchar la escena horrible de una persona virtuosa . . . ? Y hubiera podido, además, provocar el desenlace de mi tragedia con el auxilio de una diosa o de una máquina o por una metamorfosis, que podría resultar convincente en tiempos de Eurípides, pero que sería demasiado absurda, demasiado increíble entre nosotros” (Iphigénie).

“Otros se escandalizaron porque hubiera elegido un hombre tan joven como Británico para héroe de una tragedia.” “...Me ha parecido capaz de excitar la compasión y no quiero otra cosa” (Britannicus).

Es decir, que el criterio que se impone para introducir las modificaciones es adecuar la fábula a lo que un espectador de París o de Versalles del siglo XVII puede considerar verosímil. Esta verosimilitud en lo que se refiere a los personajes, y es en el tratamiento de los personajes donde ha introducido más modificaciones; es lo que se conoce con el nombre de *decoro*, externo o interno; según sus conocimientos, sus costumbres, el público espera que un personaje actúe de una manera que a él le parezca propia, es decir, en

general, en una época en que el sentido histórico no se ha desarrollado, como un rey, una princesa, un hombre o una mujer del siglo XVII o de la literatura del siglo XVII. (Recordemos, sin embargo: *Pirro no había leído nuestras novelas. Era de natural violento. Y todos los héroes no están hechos para ser Celadones*). (*Andromaque*)

Según el prefacio de *Británico* y de *Fedra* esta adaptación al gusto de la época tiene por fin: *excitar las pasiones*, es decir, un fin moral. Aunque sabemos que el prefacio de *Fedra* está dirigido, en realidad, a un solo hombre, M. Nicole de Port-Royal, con quien quería reconciliarse, no deja de ser una verdad general, que encontramos insinuada en otros prefacios, la que allí aparece: *el vicio está pintado, sobre todo con los colores que hacen reconocer y odiar su deformidad. Este es, propiamente, el fin que todo hombre que trabaja para el público debe proponerse*.

Consultemos ahora la *Poética* de Aristóteles y examinemos, en especial el cap. IX en el que filósofo se manifiesta acerca de este tema:

“...no es obra del poeta relatar hechos que sucedieron sino lo que puede suceder, esto es lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad.”

“El historiador y el poeta ... difieren en que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder ... la poesía refiere más bien lo universal. Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar de tal o cual manera, según lo verosímil o necesario; a ello aspira la poesía, aunque imponga normas personales”.

“La tragedia... se atiene a los hombres tradicionales. La razón es que lo posible es convincente. Las cosas que no sucedieron no las consideramos aún posibles, en cambio es evidente que las que sucedieron lo son, pues no habrían sucedido si fueran imposibles...”

“El poeta debe ser el creador de fábulas más que de versos, por cuanto es poeta de acuerdo con la imitación e imita acciones y aun cuando por accidente haga poesía acerca de hechos sucedidos, no es por ello menos poeta, pues nada impide que algunos de estos sucesos sean según lo verosímil y posible; por tal motivo, pues, puede ser poeta de tales sucesos”.

En el cap. IX de la *Poética*, Aristóteles preconiza entonces que la obra poética y en especial la tragedia tiene por base lo verdadero, siempre que esta verdad sea posible y verosímil. Más adelante agrega: *En lo que se refiere a la poesía lo verosímil posible vale más que lo inverosímil posible*. Al excluir lo posible quiere dar a entender que una verdad que no sea creída por su público no puede conmoverlo porque le parecerá falsa. De lo cual se desprende que la base de esta verosimilitud se encuentra en la opinión, en los conocimientos del público medio.

Vemos que la coincidencia entre ambos autores es mucha.

Notamos, en primer lugar, que Racine nunca aprovecha la libertad que le brinda Aristóteles de crear íntegramente sus fábulas; pero que, en cambio aprovecha abundantemente la libertad de transformar las tradicionales.

Ambos coinciden en el criterio de verosimilitud tanto en el aprovechamiento de argumentos dados como en su modificación y también indican, como motivo de este anhelo de verosimilitud, la necesidad de conmover al público y están de acuerdo en que el criterio de verosimilitud es la opinión del público.

Racine ha aprovechado poco las indicaciones de algunos comentaristas italianos de la *Poética*, como Vida y Robortello que pretendían colocar lo verdadero por encima de lo verosímil para la elección del tema de la obra. Tampoco coincide con el alemán Heinsius, para quien el tema histórico es admisible en la tragedia porque lo verdadero es siempre verosímil.

La opinión de los críticos franceses del siglo XVII se divide en dos grupos. Uno, el más numeroso, integrado por los grandes doctrinarios de la época: Chapelain, La Mesnardière, el abate D'Aubignac, adopta el criterio de Vauquelin y sostiene los derechos indiscutidos de la verosimilitud que reduce a los límites más estrechos. Oigamos al autor de la *Pratique du Théâtre*, que resume lo dicho por sus predecesores: *Lo verdadero no es tema para el teatro, porque hay muchas cosas verdaderas que no deben ser vistas en él... Lo posible tampoco lo será pues muchas cosas se pueden hacer... que resultarían ridículas y poco creíbles si fueran expresadas. Sólo*

*lo razonable pues puede fundar, sostener y terminar razonablemente un poema dramático: esto no quiere decir que las cosas verdaderas y posibles sean proscriptas del teatro, pero sólo son recibidas en tanto son verosímiles. Y sólo es verosímil aquello que puede suceder habitualmente.*<sup>3</sup>

La otra corriente, cuyo principal representante es Corneille, sostiene, siguiendo a Vida, Robortello y Heinsius los derechos de lo verdadero y lo histórico.

La tragedia de Racine, es, pues, la ilustración de la teoría de Chapelain y D'Aubignac.

*Il n'y a que le vraisemblable qui tuche dans la tragedie. —*  
(*Berenice*).

Y al fundar la verosimilitud en el criterio del público, las leyes del decoro debían fatalmente imponerse en esa sociedad en la que el sentido histórico no estaba desarrollado; basta pensar en el *Discours sur l'Histoire universelle*, de Bossuet.

Quedaría por explicar la preocupación por justificar las fuentes que con tanta insistencia hemos señalado. Aparte de ser una tradición en la temática de los prefacios desde la *Sophonisba* de Mairet, estaría también justificada por la admiración y el respeto por los antiguos, de quienes se pensaba que habían hecho una selección tan eficaz de los temas de la poesía que todavía tenía vigencia y difícilmente podría ser superada.

### *El héroe trágico.*

La concepción nacional del siglo de Luis XIV tenía que influir en la visión de los héroes. No fue, sin embargo, un cambio de perspectiva sino una nueva modelación del repertorio tradicional heroico. Quizás mejor, los héroes de la tradición tenían aún la suficiente plasticidad para adecuarse a los nuevos tiempos y expresarlos con elocuencia. Esta versión heroica goza, además, ventaja nada desde-

<sup>3</sup> RENÉ BRAY: *Formation de la doctrine classique*. A. C. Nizet. París, 1963, pág. 200.

ñable, de apropiarse con vistas a ideales modernos del prestigio milenario de una galería de personajes que dominaban todas las memorias.

El héroe fue una de las preocupaciones centrales de la primera mitad del XVII. Las poderosas individualidades del Renacimiento adquieren ahora una clara vocación ejemplarizante. Al héroe justificado en su virtud se lo sustituye por el héroe que proyecta su norma en la comunidad. Se trata, en suma, de una valoración *política* en el más hondo sentido del término. Piénsese, por ejemplo, en el sentido de *el héroe* memorablemente trazado por Gracián y que tanto influyó en su época.

La comunidad debe verse reflejada de algún modo en el héroe. Su destino toca la suerte de todos los hombres. Por esa, la idea de *compasión* se vuelve fundamental: constituye uno de los nexos educadores que tendrán siempre presentes los tratadistas y dramaturgos del XVII. Su fundamento teórico es el texto ilustre de Aristóteles:

“...la compasión tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia; el temor tiene por objeto al hombre que es igual a nosotros”. “Es el caso del hombre que, sin ser eminentemente virtuoso ni justo, viene a caer en la desgracia, no en razón de su maldad y perversidad, sino como consecuencia de uno u otro error que ha cometido, el cual pertenece —el héroe— a los que están situados en alto grado de honra y prosperidad, como por ejemplo Edipo, Tyeste y los miembros famosos de las familias semejantes. Es, pues, necesario que la fábula para estar bien, sea simple, mas no doble como quieren algunos y debe haber en ella cambio no de la desdicha a la felicidad, sino al contrario, de la fortuna a la desgracia, cambio que ocurre no por causa de la perversidad, sino por razón de un error grave de un héroe del tipo que acabo de decir o mejor antes que peor que el dicho”. (*Poética*, XIII).

En última instancia, los seres a los cuales se refiere Aristóteles son seres tales cuales somos nosotros. De lo contrario, sin un mínimo de identificación con el ser que padece ante nuestros ojos, la finalidad moral que Aristóteles quiso restituir a la poesía no se cumpliría.

Y esa identificación con el dolor se hace más intensa ante la contemplación de que el héroe trágico no tiene posibilidad de evitar

su destino; esta inmerso ahí, como si hubiera adquirido una forma definitiva y sólo le restará conservarse igual o sucumbir.

En manos de un comentarista como S. A. Butcher la interpretación del texto quedaría así<sup>4</sup>: La idea de catharsis implica la expulsión de un doloroso e inquietante elemento: *ta lypunta*. Ahora bien, la lástima y el temor en su relación con la vida son reconocidos por Aristóteles entre los *ta lypunta*: lo inquietante, lo afligente, lo molesto. Cada uno de ellos es una forma de dolor, de acuerdo con la definición que da en la *Retórica*. Aristóteles define al temor como una especie de dolorosa perturbación que surge de la impresión de una amenazante mal, que es destructivo o penoso en su naturaleza. Más aún, el mal es cercano, no remoto y las personas amenazadas somos nosotros mismos. Del mismo modo, la lástima es una clase de misericordia ante un mal evidente, de un tipo destructivo o angustioso, en el caso de alguien que no lo merece; ese mal es algo que debemos esperar que nos pase a nosotros mismos o a alguno de nuestros amigos, todo ello en un momento que parece que está al alcance de nuestra mano.

La lástima, a su vez, se vuelve temor, asombro, donde el objeto está tan cercanamente relacionado con nosotros que el sufrimiento parece ser el nuestro propio. Así, lástima y temor, en Aristóteles, son sentimientos estrechamente relacionados: compadecemos a otros en aquellos casos en que, bajo las mismas circunstancias nos compadeceríamos nosotros. De ahí que aquéllos que son incapaces de temor, son también incapaces de lástima.

El temor es la primera emoción de la cual deriva el significado de la lástima. Su base es el propio aprecio; brota del sentimiento o del sentir que un sufrimiento similar nos puede tocar a nosotros. Tiene, en sí, un latente y potencial miedo. La idea aristotélica es que, simplemente, temeríamos por nosotros mismos, si estuviéramos en la posición del que es objeto de nuestra lástima.

---

4 Hemos seguido fielmente el pensamiento de Butcher en *Aristotle's theory of poetry and fine art*. Translated and with critical notes by S. A. Butcher. Dover Publications Inc., U. S. A., 1951, págs 255 y sigs.

La piedad tiene por objeto la desdicha de uno que no la merece; dicha frase, interpretada por Aristóteles, significa que se refiere no a una víctima totalmente inocente, sino, más bien, a un hombre que se enfrenta con sufrimientos superiores a los que merece.

La emoción del temor es profundamente alterada cuando es transferida del mundo real al de la imaginación; no es ya la directa aprehensión de una desgracia inminente sobre nuestra vida. No es causada por un acercamiento real del peligro. Es el misericordioso estremecimiento que sentimos por un héroe cuyo carácter, en su parte esencial, parece ser el nuestro.

La semblanza sobre la que Aristóteles insiste es la de carácter moral. Su héroe no es un hombre de perfección entera, sin tacha; no es tampoco un hombre de consumada villanía; sin embargo, no debemos entender que tiene sólo cualidades mediocres, de persona ordinaria o propias de un término medio. Lo importante es que él se eleva, por cierto, sobre el nivel común y lo hace en elevación moral y dignidad; pero no está libre de imperfecciones, quebrantos y debilidades. Debe ser rico y pleno de humanidad, compuesto de elementos que otros hombres posean, pero combinados más armoniosamente o con una calidad más potente. Tanta naturaleza humana debe poseer —termina Butcher— para que podamos nosotros, en algún sentido, identificarnos con él y hacer de su infortunio el nuestro propio.

Los comentaristas están de acuerdo con el hecho de que Racine fue fiel a esta ortodoxia, ya que no aceptó héroes perfectos. Pero no fue esa, en todas sus partes, la postura que lo precedió. Entre los italianos, Scalígero y Castelvetro criticaron el razonamiento de Aristóteles. Insisten en que el fin de la tragedia se consigue o mediante la representación de la maldad castigada y de la virtud premiada o por medio de los preceptos morales expresos en el desarrollo de la obra, y de ahí las calidades del héroe trágico que Corneille presentará luego en tragedias de un tono evidentemente ejemplarizador.

Por su parte, los críticos franceses, con Chapelain a la cabeza, se contentaron con repetir la teoría o, simplemente, la conclusión

de Aristóteles. Bray señala que, pese a ello, Vossius y Le Bosu hicieron notar que el precepto no era imperativo<sup>5</sup>: no se aplica más que a las fábulas complicadas, sin incluir absolutamente de los temas trágicos un héroe virtuoso como Ulises o vicioso como Ixión y Medea. La Mesnardière admitía también los Edipo, Orestes, Alceón, Medea y Tieste. Pero él aconsejaba al poeta que introdujera raramente a estos criminales detestables y que no se sirviera de una licencia perjudicial, cuyo uso era más dañino que ventajoso. Toleraba a estos héroes porque, a falta de piedad, ellos elevan al temor, pero desaconsejaba su uso porque la piedad es una pasión más bella que el temor y el poeta debe más bien provocar aquélla que ésta.

Corneille aquí se aleja de Aristóteles y se acerca — como se dijo— a los italianos. Apoyándose en Minturno y en el éxito de *Polyeucte*, estima que se puede colocar en el teatro a un inocente que cae en el infortunio, con la única condición de hacer de tal manera que el acontecimiento excite más piedad hacia el inocente que indignación contra su perseguidor. Igualmente se puede colocar en escena a los malos desdichados, porque la expiación de un gran crimen puede corregir en nosotros cualquier imperfección que tenga relación con él. De ese modo la tragedia, y en ella, el héroe trágico, serviría de ejemplo aleccionador.

Racine, cargado de humanidad en virtudes y defectos; de humanidad, en la contradicción; de humanidad, en la angustia que deja cada caída y en la esperanza de un empezar de nuevo, ama al héroe trágico que concibió Aristóteles: un hombre ni totalmente bueno ni totalmente malo; un hombre capaz de virtud y capaz de debilidad. En 1668, a quienes exigen que los héroes sean perfectos, les reconoce una buena intención, pero les pide que:

“...recuerden que no me corresponde a mí cambiar las reglas del teatro. Horacio nos recomienda que pintemos a Aquiles feroz, inexorable, violento, tal como era y tal como se pinta a su hijo. Y Aristóteles, lejos de pedimos héroes perfectos quiere, por el contrario, que los personajes trágicos, es decir, aquéllos cuya

5 RENÉ BRAY: ob. cit., págs. 315-316.

desgracia constituye la catástrofe de la tragedia, no sean ni totalmente buenos ni totalmente malos. No quiere que sean extremadamente buenos, porque el castigo de un hombre de bien excitaría la indignación antes que la piedad del espectador; ni que sean malos en exceso, porque no se tiene piedad de un perverso. Es necesario, pues, que tengan una bondad media, es decir, una virtud capaz de debilidad y que caigan en la desgracia por alguna falta que los haga compadecer, sin hacerlos detestar". (*Andromaque*).

Compara el Hipólito de Eurípides con el suyo y hace notar Racine que aquél tiene el inconveniente de ser un joven filósofo sin imperfecciones; de ahí que la muerte de un joven príncipe indigna más que lo que entristece. Con respecto a su creación de Hipólito expresa:

"He creído deber darle alguna debilidad que lo volviera un poco culpable para su padre, sin restarle, por otra parte, esa grandeza de alma con la cual resguarda el honor de Fedra y se deja oprimir sin acusarla. Llamo debilidad a la pasión que él siente a pesar suyo por Aricia, que es la hija y hermana de los enemigos mortales de su padre". (*Phèdre*).

Racine se ha sentido obligado a dotarlo de cierta debilidad.

Abiertamente muestra satisfacción por el carácter de su Ifigenia, acorde con lo que él pedía de sus héroes:

"Puedo decir que he tenido mucha suerte al encontrar en los antiguos esta otra Ifigenia, que he podido representar a mi gusto y que, al caer en la desgracia en la que esta amante celosa quería precipitar a su rival, merece, en cierto modo, ser castigada, sin ser, sin embargo, indigna de compasión". (*Iphigénie*).

A quienes le preguntan por qué eligió como héroe de una tragedia a un hombre tan joven como Británico, les responde que:

"...un joven príncipe de 17 años, que tiene mucho corazón, mucho amor, mucha franqueza y mucha credulidad, cualidades ordinarias de un joven, me ha parecido capaz de excitar la compasión y no quiero otra cosa". (*Britannicus*).

Así, Fedra es el modelo de héroe trágico, porque tiene todas las características que Aristóteles señala:

"Fedra no es del todo culpable ni del todo inocente. Ella está comprometida con su destino, y por la cólera de los dioses, en

pasión ilegítima, por la cual siente, antes que nadie, horror. Ella hace todo lo posible por superarla. Desea más dejarse morir que mostrarla a nadie. Y cuando es forzada a descubrirla, habla con una confusión que hace ver bien que su crimen es más un castigo de los dioses que un impulso de su voluntad. He procurado mostrarla menos odiosa que lo que aparece en las tragedias de los antiguos donde ella acusa personalmente a Hipólito. He creído que la calumnia era una cosa demasiado baja y negra para ponerla en boca de una princesa que tiene, por otra parte, sentimientos tan nobles y tan virtuosos". "...el rumor de la muerte de Teseo, fundado sobre ese viaje fabuloso, da lugar a Fedra a hacer una declaración de amor que será una de las principales causas de su desgracia y que no hubiera osado jamás hacer si hubiera creído que su marido estaba vivo" (*Phèdre*).

Fedra, así, está presa de sus deseos y, a la par, de sus remordimientos. Y porque su amor no pierde conciencia de lo ilegítimo y de lo pecaminoso, ella es más víctima que culpable. Está lo impuro, lo celoso, lo terrible, más aún, lo enfermo, pero en una dramática conciencia de su estado.

Comparando los héroes de Racine y de Corneille, Battistessa señala:

"...el voluntarismo de Corneille (culto del honor, brío patriótico, ánimo heroico) es ajeno a la visión primordialmente pasional —y pasiva— de casi todos los héroes del autor de Fedra. En las piezas de este último no faltan nobles perfiles y actitudes generales, pero ante todo Racine está con los espontáneos, con los sensuales, con los impulsivos, con los alocados".<sup>6</sup>

Los personajes de Corneille —sigue el comentarista señalado— nos amaestran desde la admonitora lejanía de los arquetipos. Racine, en cambio, discurre casi siempre a nuestra vera y, como si ambulara por la vida diaria, sus criaturas participan de cuanto en nuestro ser supone instinto, sinrazón, caprichoso. Por eso el interés de Racine se detiene en los imperfectos, en los que sufren, por su culpa o no, en los ambiciosos, en los angustiados, en los celosos, en los que se debaten entre el amor y el odio; en una palabra, en las quebradizas naturalezas humanas.

6 JEAN RACINE: *Tres tragedias (Británico, Berenice, Bayaceto)*. Traducción de Rosa Chacel. Estudio preliminar de Angel Battistessa. Sudamericana. Buenos Aires, 1958, pág. 26.

Racine no abre juicio sobre cuál es la mejor de sus tragedias. Deja a los lectores y al tiempo decidir sobre su verdadero valor. Pero sí deja firmemente aclarado:

“Las menores faltas aquí son penadas. El solo pensamiento del crimen es mirado con tanto horror como el crimen mismo. Las debilidades del amor pasan allí por verdaderas debilidades; las pasiones son presentadas a los ojos nada más que para mostrar el desorden del cual son causa. El vicio está pintado ahí sobre todo con los colores que lo hacen reconocer y odiar su deformidad. Este es, propiamente, el fin que todo hombre que trabaja para el público debe proponerse y esto es lo que los primeros poetas trágicos tuvieron en cuenta sobre toda otra cosa”. (*Phèdre*).

### *La sencillez de la acción*

El padre René Rapin, en 1674, en sus *Reflexion sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* sintetizó una opinión trascendental de los críticos de su época:

“No son las intrigas admirables, los acontecimientos sorprendentes y maravillosos, los incidentes extraordinarios los que hacen la belleza de una tragedia; son los discursos, cuando son naturales y apasionados”.<sup>7</sup>

El suyo es un testimonio en el que convergen italianos, franceses y otros críticos al enfrentar el problema de la concepción de la acción trágica. Vayamos por partes. En el cap. X de la *Poética*, Aristóteles distingue dos clases de acciones trágicas: la acción simple y la compleja. Es simple

“...cuando es, en el sentido definido, coherente y unitaria y el cambio de fortuna se verifica en ella sin peripecia ni reconocimiento, y compleja, cuando el cambio de fortuna deriva de ella por medio de un reconocimiento o con peripecia o con las dos cosas a un tiempo” ...“Peripecia es un giro de la acción en un sentido contrario al que venía siguiendo, según lo que se ha dicho ya antes, y esto, una vez más, según la verosimilitud o la necesidad” ...“El reconocimiento o anagnórosis, como ya el mis-

7 Citado por RENÉ BRAY: ob. cit. pág. 314.

mo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento, llevando consigo un paso del odio a la amistad o de la amistad al odio en los personajes destinados a la felicidad o al infortunio”.

Para entender cabalmente el pensamiento de Racine, que luego veremos en los prefacios de *Británico* y *Berenice* debemos aclarar el sentido cabal de la *acción simple*. Ya Aristóteles precisó que la tragedia por excelencia debe ser compleja y no simple y de ese modo recibió la teoría y creó tragedias el siglo XVII. En otras palabras, la tragedia simple, sin peripecia ni reconocimiento es desconocida en el siglo. No hubo, pues, discusiones ni enfrentamientos. Otra es la connotación de la acción simple que nos interesa: la simplicidad —como señala Bray<sup>8</sup>— no en el sentido de ausencia de peripecia y reconocimiento, sino la simplicidad con un sentido más ordinario: opuesto a la abundancia y a la complicación. Indudablemente que esto está relacionado con la longitud de la tragedia y en el cap. VII de la *Poética* Aristóteles llama la atención sobre ello... *para las fábulas se requiere una determinada extensión, tal con todo que la memoria las pueda fácilmente retener*. Heinsius, cuya opinión trae Bray a colación, piensa que eso debe aplicarse sobre todo al poema dramático, en el que el espectador no tiene tiempo para demorarse. La doctrina de Horacio está acá también presente: al hablar de los méritos de Homero destaca cómo el poeta no se mete en devaneos ni en compromisos de los cuales no podrá salir... *ni hace derivar la guerra de Troya de los gemelos nacidos de un solo huevo, sino que se apresura hacia el desenlace e introduce al oyente en el meollo del asunto como si le fuera conocido...*<sup>9</sup>

Jean de la Taille, Voissius y Scaligero siguen en la misma línea y en 1630, Chapelain dice con respecto a la teoría de la simplicidad de la acción:

“...los antiguos han reservado con gran criterio el teatro solamente a la catástrofe, por ser la que contenía virtualmente toda la fuerza de las cosas que le precedían” ...“El poema dramático

8 RENÉ BRAY: ob. cit. pág. 312 y sigs.

9 HORACIO: *Arte Poética*. Introduzione e commento di Augusto Rostagni. Loescher Editore. Torino, 1964. vv. 147 - 149.

no debe contener más que una acción y aún de moderada longitud" . . . "De otra forma, entorpecería la escena y haría recargar demasiado la memoria",<sup>10</sup>

Como bien señala Bray, convergen en el texto los preceptos de Aristóteles y de Horacio y está presente, en el mismo sentido, la regla de la unidad de la acción. De ahí la crítica de Scudéry y Chapelain cuando reprochan a Corneille el abarcar excesiva materia.

D'Aubignac corrobora a sus contemporáneos al afirmar que el poeta debe tomar siempre su acción lo más simple posible y destaca cómo los pequeños temas, en las manos de un hombre de ingenio y que sabe hablar, no podrán dejar de tener éxito. Así, un tema sin complicaciones de intriga, en el que la intriga sólo sirva para hacer nacer las pasiones y que, para darle más lugar, no comience sino en el instante de terminar, se convierte en el ideal de este crítico y en uno de los caracteres fundamentales de la tragedia clásica, con excepción, en parte, de la tragedia cornelliana a la que D'Aubignac reprocha la *polimfitia* <sup>11</sup>.

Todas las tragedias de Racine presentan poca materia y sin complicaciones. Del contenido del prefacio de *Berenice* queda evidente que la verdadera tragedia está en el alma de los protagonistas. Pero ya en el prefacio de *Alejandro*, en 1666, había expresado: *¿De qué se quejan mis críticos si con pocos incidentes y poco material he sido suficientemente feliz como para hacer una pieza que los ha interesado, tal vez a pesar de ellos, desde el comienzo hasta el fin?*

En el de *Británico*, en 1670, expresa en forma más extensa y categórica:

"¿Qué podría hacerse para contentar a jueces tan exigentes? Sería fácil si se quisiera traicionar el buen sentido. Bastaría con apartarse de lo natural para arrojarse en lo extraordinario. En lugar de una acción simple, cargada de poca materia, tal como debe ser una acción, que pase en un solo día y que, avanzando gradualmente hacia el fin, sólo es sostenida por los intereses, los sentimientos y las pasiones de los personajes. Habría que llenar esta misma acción con cantidad de incidentes que no podrían

10 Citado por RENÉ BRAY: ob. cit., pág. 312.

11 RENÉ BRAY: ob. cit., pág. 313.

pasar más que en un mes, con un gran número de juegos teatrales, tanto más sorprendentes cuanto más inverosímiles, con una infinidad de declamaciones en las que se haría decir a los actores todo lo contrario de lo que deben decir...”

Mucho se ha hablado y mucho se ha escrito sobre la intensidad trágica que late en cada instante de la separación de Dido y Eneas. El poeta tomó de acá el motivo para Berenice. La acción le interesó —expresa en el prefacio— por su simplicidad: *Hacía mucho tiempo que yo quería intentar si podría hacer una tragedia con esta simplicidad de acción que fue tan gustada por los antiguos*. Sencillez cautivante en la que, de nuevo con poca materia, Racine logra la mayor intensidad dramática. Como Fedra, Tito y Berenice, en la plenitud de su renunciamiento y en el asumir plenamente las dimensiones de su sacrificio, se convierten en víctimas. No hay complicaciones, no hay truculencias, no hay catástrofe exterior. La tragedia se desencadena —y quizás más intensamente— en el interior de los protagonistas. En silencio, respetuoso uno del dolor del otro, se separan y en la separación el corazón del espectador se conmueve, más que por una muerte, por una vida a la que será muy difícil volver a dotarla de sentido. Nada más, pero tampoco nada menos; lejos, sí, de lo inaudito. Los caracteres estaban logrados; después vendría la concepción de los temas.

Con la misma pasión que Racine puso en su obra, se lanzó contra sus detractores en lo que Bray llama el apogeo de su sistema dramático:

“Hay quienes piensan que esta simplicidad es una manera de poca inventiva. No imaginan, al contrario, que toda la invención consiste en hacer algo de la nada y que todo este gran número de incidentes ha sido refugio de los poetas que no sentían en su genio ni suficiente abundancia ni suficiente fuerza para cautivar durante cinco actos a sus espectadores por una acción simple, sostenida por la violencia de las pasiones, por la belleza de los sentimientos y la elegancia de la expresión” ... “No es que algunas personas no me hayan reprochado esta simplicidad que había buscado con tanto afán. Creyeron que una tragedia tan poco cargada de intrigas no podía ser según las reglas del teatro. Yo me informé si se quejaban de que los hubiera aburrido. Se me dijo que todos confesaron que no los aburría para nada, que los conmovía, asimismo, en varias partes y que la volverían a ver con placer. ¿Qué más quieren? Los conjuro a tener suficiente

buena opinión de ellos mismos para no creer que una pieza que los conmueve y les da placer pueda estar absolutamente contra las reglas. La principal regla es la de agradar y conmover. Todas las otras no están hechas sino para conseguir esta primera”.

Con razón destaca Battistessa que la preocupación dominante de Racine descansa en la pintura de caracteres, en el nuevo planteo de los conflictos, en lo que es radicalmente drama. De ahí la fuerza aclaradora de una de las confesiones del mismo Racine: *Tengo ya concluida mi tragedia; ahora sólo me falta escribir los versos*<sup>12</sup>.

Mendoza, setiembre de 1967.

MARÍA CELIA DARRÉ  
GUILLERMO BIBILONI  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

---

12 ANGEL BATTISTESSA: Introducción señalada: pág. 32.