

Empleo raciniano de las tres unidades del teatro clásico

POR

JERONIMO MARTINEZ CUADRADO

SUMARIO

- I.—Panorama del teatro clásico en Francia.
- II.—Unidad de lugar.
- III.—Unidad de tiempo.
- IV.—Unidad de acción.
- V.—El Confidente.

PANORAMA DEL TEATRO CLASICO EN FRANCIA

El teatro clásico francés sufrió, de manera análoga al griego de Esquilo a Eurípides, una evolución rapidísima en un lapso de tiempo más bien breve. La escena francesa, desde las primeras tragedias de Corneille hasta las últimas de Racine, recorre un ciclo maravilloso y variado que abarca desde una primera adhesión a la heroicidad guerrera hasta —saciado el pueblo de guerras continentales— un gusto por la escenificación de la pasión y tanto mejor si ésta es amorosa.

Durante los tiempos de Enrique IV de Francia el teatro francés carece aún de personalidad autóctona y en escena triunfan todavía los artificios divertidos e italianizantes de la *Commedia dell'arte*. El teatro sufre influencia de la pastoral y predomina la tragicomedia.

Con la fundación de la «Académie de la Langue», creada a instancias de Richelieu bajo el reinado de Luis XIII, se promulgan ciertas normas



que codifican este arte junto o frente a los demás géneros recurriendo a las *Poéticas* de Aristóteles y de Horacio.

Sin embargo, profundizando aún más, en un segundo nivel de análisis, la regla de las tres unidades no es el mero producto de un academicismo de origen aristotélico, sino que responden estas tres reglas a una realidad social del momento. En efecto, se recurre a Aristóteles para encontrar la voz autorizada que dicte la solución y ponga orden al campo de Agramante que eran los teatros franceses de la época, muchos de ellos improvisados en locales de otros usos que se adaptaban para las representaciones. Robert Pignarre explica así el fenómeno:

«L'espace chichement mesuré obligea l'action à couper tout développement secondaire, la resserrant du même coup dans la durée; et la triple unité: lieu, temps, intérêt ou "péril", entraîne l'unité de ton: d'où la séparation des genres. Duels, enlèvements, poursuites, meurtres, apparitions et cataclysmes cédèrent la place au récit que la retraçait. L'acteur s'avanceit au milieu de la scène pour débiter sa tirade, face au public» (1).

La política de los grandes cardenales significa para Francia una preparación al absolutismo que con Luis XIV se impondría totalmente; el pueblo comienza a acostumbrarse a realizar sus actos bajo una voz de mando y ello imprime carácter a todos los ámbitos de la vida, incluso repercute en las tareas tradicionalmente consideradas más libres o espontáneas como son las artes. Antoine Adam ha sabido apreciar este origen un tanto académico y semioficial que posee el resurgir de la tragedia clásica en Francia:

«Nous pourrions être tentés de croire que la tragédie classique naquit d'un besoin profond de la société française, d'une aspiration générale vers l'ordre, vers la raison, vers la grandeur. Mais à observer les faits de plus près, nous constatons qu'elle fut imposée aux auteurs et au public par des théoriciens, que nous appellerions aujourd'hui des critiques littéraires. La vigueur de leur action, la place qu'ils occupaient dans l'entourage de Richelieu, leur influence dans la toute jeune Académie française, la considération qui les entourait dans le public leur permirent d'imposer progressivement leurs vues» (2).

Continúa diciendo Adam en su obra *La théâtre classique* cómo en-

(1) PIGNARRE, ROBERT, *Histoire du théâtre*. P.U.F. París, 1974, cit. pág. 77.

(2) ADAM, ANTOINE, *Le théâtre classique*. P.U.F. París, 1977, cit. pág. 39.

tre los teóricos que a la sazón eran llamados «doctos» ocuparon un destacado lugar Jean Chapelain y el abad d'Aubignac, el cual en su *Pratique du théâtre*, publicado en 1657, pero acabado bastante antes, expone las mismas ideas acerca de la simplicidad de la acción que leemos en 1669 en Racine. (En este prefacio explica con ironía Racine lo que habría que hacer para contentar a quienes le atacan.)

«Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire».

(Première Préface de *Britannicus*)

Con anterioridad se había desarrollado una polémica que estalló en 1627 entre los partidarios de las reglas clásicas y los que defendían una libertad mayor para dar cauce a la creatividad. Cuestión esta que no quedaría zanjada hasta 1640 con el triunfo de los denominados «Réguliers» a cuya victoria habían colaborado todos los estamentos dominantes que preconizaban una estética preciosista y elitista, a imitación de las ideas de Richelieu para quien el arte era un producto del espíritu dirigido sólo a la grandeza y no para el pueblo.

Se invoca el nombre de los clásicos para desterrar de la escena la ramplonería de tantas tragicomedias y sustituirlas por el comedimiento y la convención: éstas son las razones de los que restauraron el género trágico. Se restablece, pues, el género con unas características muy peculiares:

«Ils —dice Adam refiriéndose a los doctos— invoquent contre la tragi-comédie moderne, l'enseignement d'Aristote et celui des théoriciens italiens du XVI^e siècle. Ils exigent que les sujets ne soient pas romanesques, mais empruntés à l'histoire, non point certes par respect de l'exactitude historique et de la couleur locale, mais parce que les sujets qui mettent en scène des héros du passé sont seuls dignes de la majesté de l'oeuvre tragique. Pour la même raison, ils condamnent avec une extrême rigueur la présence de scènes comiques ou simplement familières au milieu des scènes tragiques.

Leur exigence de noblesse ne tolère pas les violences qui étaient habituelles dans la tragi-comédie. Ils poussaient très

loin leurs scrupules. Ils considéraient comme contraire aux convenances tout geste physique, à une seule exception près, le suicide, pour cette raison qu'aux yeux des Anciens le suicide était un geste noble. Mis il n'était plus question de mettre sur la scène un duel ou un meurtre» (3).

Esta vuelta a los clásicos no estuvo exenta de ciertas libertades por parte de los «regulares», que tomaban aquello que les interesaba y olvidaban lo que no les convenía tanto. Lo importante es que de hecho consiguieron crear una tragedia digna, original y moderna, con los clásicos por modelo, pero no limitándose al remedo, sino atinando a imprimir el sello de la personalidad francesa. Es un caso análogo, guardando las debidas distancias, a lo que sucedió con el teatro romano que, inspirándose en el griego, consiguió tener personalidad. Así leemos en Beare:

«No comparto el punto de vista habitual de que los dramaturgos romanos alteraran materialmente la *estructura* de sus originales griegos. Pero aunque vayamos al otro extremo y nos limitemos a concebir su actividad creadora como una adaptación de los originales, escena por escena, y verso por verso, a la lengua latina y a las necesidades del teatro romano, sigue en pie el hecho de que esas obras traducidas poseen una vida propia. Son dignas de ser estudiadas por sí mismas» (4).

La tragedia clásica en Francia, dice Adam:

«sera moderne pour ce qui est l'essence même de sa conception du tragique. Elle lui retirera tout caractère sacré, elle le réduira à des conflits de passions, à des chocs entre des héros énergiques et qui ne songent nullement à se laisser dominer par le Destin. Elle sera éminemment le théâtre de l'homme moderne.

Du même coup, la tragédie classique française devait être construite de façon toute différente de la tragédie héritée des Anciens. Non seulement les chœurs y devenaient inutiles, mais la construction des actes et la marche de l'intrigue étaient traités avec une rigueur nouvelle» (5).

Entonces es cuando Rotrou publica a imitación de Séneca su *Hercule mourant* considerada como la primera tragedia clásica francesa (1.633). Un año después Meiret estrena *Sophonisbe*, que gustó al público francés,

(3) ADAM, A., *op. cit.*, pág. 41.

(4) BEARE, W., *La escena romana*. Trad. de Eduardo J. Prieto. Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1972, cit. pág. 5.

(5) ADAM, A.: *op. cit.*, pág. 44.

que ya había entrado por los cauces que se le habían impuesto más que propuesto.

Tal vez la mejor tragedia de este albor sea la de Tristan titulada *Mariane*, de 1635. Seis años más tarde las tragedias cornelianas triunfan en los escenarios y la victoria de los clásicos resulta ya un hecho confirmado.

Sin embargo, a finales de la década de 1640 el género parecía agotado en los autores, y el público cansado del género; el público sabía de antemano lo que allí podía acontecer y el autor no se ilusionaba con los párrafos extensos que narraban acciones que no acaecían ante el público, creando todo ello una atmósfera que había pasado de las convenciones al tópico. Durante algo más de un lustro a la tragedia le toca sufrir una vida lánguida y precaria, hasta que, nos narra Adam:

«Quelques années plus tard, en 1656, la tragédie ressuscite, mais profondément transformée. Ce fut la tragédie romanesque et galante» (6).

El éxito de la tragedia novelesca y galante con sus formas mórbidas de pasiones amorosas edulcoradas con la cortesía y la ternura un tanto muelle sirve muy bien para satisfacer los instintos burgueses, deseos siempre de aventuras para compensar el «taedium vitae» de la cotidianidad pacífica y satisfecha, pero no fue capaz de crear obras maestras, no obstante la magnífica aceptación que algunas de ellas tuvieron en su momento, así *Timocrate* de Thomas Corneille (hermano del gran Pierre Corneille), que inicia en 1656 el apogeo de esta modalidad.

Un tanto mejor que el abad Boyer y que Jean Leclerc fue Philippe Quinault, que potenció la dosis novelesca algo más. El propio Racine rindió culto al género con su *Alexandre le Grand*.

Cuando Racine empieza a escribir teatro, éste gozaba de un gran prestigio incluso en las altas esferas del país, y, sin embargo, se da la paradoja de que el autor —por no hablar ya de los comediantes— es subestimado por ciertos sectores y despreciado por otros. Ya en Roma ocurría este prejuicio de moral social, debido en el siglo XVII a que la Iglesia condenaba a los que representaban obras, aunque no a los autores, que de algún modo se verían salpicados por la reputación de los actores con quienes habían de vérselas cuando les entregaran sus piezas.

Al prestigio de la Iglesia se le opondrá en Francia la gran calidad de los escritores que en este tiempo se dedican al mester dramático y la creciente disciplina a que éste es sometido, así como también —y sobre

(6) IDEM, *ibidem*, pág. 46.

todo— el favor que le dispensa la Corte con Luis XIV a la cabeza, que protege a autores y actores, según documentos probatorios recogidos por Raymond Picard, quien comenta:

«Le Roi lui-même et l'Administration encouragent cette évolution des moeurs. En 1664, Louis XIV accepte d'être le parrain d'un fils de Molière. En 1668, l'acteur Floridor obtient un délai d'une année pour rapporter ses preuves de noblesse-ce qui semble indiquer qu'on pouvait désormais être acteur sans déroger» (7).

Durante todo el siglo XVII en el teatro se produce una constante revalorización del mismo, y la juventud de Racine, por consiguiente, transcurre en este ambiente de incesante apreciación y protección del teatro, lo que sin duda estimuló su vena dramática.

Pasemos ahora al estudio más pormenorizado de cada una de esas tres unidades y veamos el uso que de ellas hizo Racine.

UNIDAD DE LUGAR

Esta unidad está estrechamente vinculada a la escenificación, al montaje escénico.

Su imposición en el teatro clásico francés fue lenta y gradual debido a que no estaba considerada como tal ni en la *Poética* de Aristóteles ni en los teóricos renacentistas italianos. En Francia, según R. Bray en *La formation de la doctrine classique en France*, aparece citada por primera vez en 1630 en el prólogo de *La Généreuse Allemande*, de Mareschal.

Otros factores que contribuyeron a este retraso en su imposición fueron el carácter excesivamente narrativo y escénico del teatro preclásico francés y la preferencia del público por lo espectacular, por lo pomposo y lo maravilloso, todo lo cual puede encontrarse analizado y desarrollado en *La dramaturgie classique en France*, de Jacques Scherer, en cuya densa y exhaustiva obra leemos también en relación con esta unidad:

«Elle se dégage peu à peu, chez les théoriciens, de l'unité de temps grâce aux exigences de la vraisemblance: la scène ne devra représenter que les lieux où les personnages peuvent vraisemblablement se rendre pendant le temps que dure l'action. L'unité de lieu est donc subordonnée à celle de temps et se dilatera ou se contractera à la mesure de cette dernière; elle lui est subordonnée encore en un autre sens: nous avons

(7) PICARD, RAYMOND, *La Carrière de Jean Racine*. Lib. Gallimard. París, 1961, cit. pág. 87.



vu que toutes les fois qu'il peut y avoir conflit entre ces deux unités, c'est celle de lieu qui s'incline devant sa rivale. Enfin les conditions de la mise en scène et les goûts du public rendent souvent bien difficile la stricte observation de cette unité» (8).

Si bien es cierto que es una unidad que en puridad pocas veces ha llegado a aplicarse, incluso en el período clásico, sin embargo, sí que se pueden establecer tres etapas o hitos durante el siglo XVII en la historia de esta regla, siempre aplicada con cierta permisividad y trasacciones. Siguiendo a Scherer, vemos que:

«Pendant le premier tiers du XVII^e siècle, on n'a aucun souci d'unifier le lieu, et l'action se transporte, en fonction des nécessités de l'intrigue et du goût du spectacle varié, dans les pays plus divers» (9).

Entramos en una segunda etapa cuando:

«cette unité sera considérée comme excluant la représentation de lieux trop éloignés les uns des autres, mais comme comprenant celle de lieux assez voisins pour qu'on puisse passer rapidement et sans faire un véritable voyage, de l'un à l'autre... Il est assez malaisé de définir historiquement de façon précise l'époque à laquelle l'unité de lieu a été ainsi comprise» (10).

Esta segunda época en que ya empieza a pergeñarse el concepto de la regla teatral, aunque conserve aún cierta amplitud más o menos laxa, precede al momento de consolidación definitiva de la unidad de lugar con todo el rigor convencional que la verosimilitud clásica postulaba como exigencia:

«On peut la définir par l'exigence suivante: le lieu représenté sur la scène devra reproduire exactement le lieu unique et précis où l'action est censée se passer» (11).

En el estudio eminentemente estructuralista que en *Sur Racine* hace Roland Barthes acerca de nuestro dramaturgo distingue, dentro de un escenario único por prescripción normativa de la época, tres partes: la Chambre, l'Anti-Chambre, l'Extérieur.

(8) SCHERER, JACQUES, *La Dramaturgie classique en France*. Lib. A. G. Nizet. Paris, 1973, cit. pág. 182.

(9) IDEM, *ibidem*, pág. 184.

(10) IDEM, *ibidem*, págs. 185-186.

(11) IDEM, *ibidem*, pág. 190.

De la Cámara habla así:

«Il y a d'abord la Chambre: reste de l'ancre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie» (12).

Precisamente por ser un lugar cavernoso los personajes hablan de él con el respeto que merece como depositario del Poder, que se convierte así en algo misterioso y oculto. Junto a la Cámara está la Antecámara, segundo lugar trágico:

«L'Anti-Chambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission; elle participe à la fois de l'Événement, du caché et de l'étendu; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, l'Anti-Chambre est l'espace du langage» (13).

La escena trágica, como espacio donde se desarrollan los diálogos, es un lugar neutro en sí, donde confluyen el secreto y la acción.

No obstante, la contigüidad entre estos dos lugares trágicos está bien marcada por la Puerta, que constituye un incentivo que se quiere traspasar implicando una transgresión, bien por el Velo destinado a espiar antes que a encubrir lo que sucede en el receptáculo cerrado de la Antecámara. Así, la escena constituye un espectáculo ante los espectadores y ante el Poder oculto.

El último lugar es el Exterior, ligado a la escena por la misma relación de continuidad por la que lo estaba la Cámara:

«Cette contigüité est exprimée poétiquement par la nature pour ainsi dire linéaire de l'enceinte tragique: les murs de Palais plongent dans la mer, les escaliers donnent sur des vaisseaux tout prêts à partir, les remparts sont un balcon au-dessus du combat même, et s'il y a des chemins derobés, ils ne font déjà plus partie de la tragédie, ils sont déjà fuite» (14).

La tragedia considerada en su esencia es el recinto de lo puro y la defensa ante lo impuro, que no es otra cosa que lo que no constituye su propia sustantividad.

El espacio exterior se subdivide a su vez en tres espacios, por llamarlos de algún modo, o aspectos distintos: la muerte, la huida y el acontecimiento.

(12) BARTHES, ROLAND, *Sur Racine*. Ed. du Seuil. París, 1963, cit. págs. 15-16.

(13) IDEM, *ibidem*, pág. 16.

(14) IDEM, *ibidem*, pág. 17.

—De la muerte se puede decir que no aparece nunca en escena por «bienséance», puesto que se la considera como una impureza dentro del orden trágico y, por tanto, algo que escapa a su ámbito.

«Dans la tragédie —nos dirá Barthes— on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours. Et inversement, sortir de la scène, c'est pour le héros, d'une manière ou d'une autre, mourir» (15).

El hombre raciniano necesita del espacio trágico para vivir y salir de él significa la muerte, porque el orden del lenguaje es el único que posibilita la vida en la tragedia.

Además de la muerte, el espacio exterior origina el tedio:

«D'une manière plus générale, transplanté hors de l'espace tragique, l'homme racinien s'ennuie: il parcourt tout l'espace réel comme une succession de chaînes (Oreste, Antiochus, Hippolyte): l'ennui est évidemment ici un substitut de la mort: toutes les conduites qui suspendent le langage font cesser la vie» (16).

— La huida es otra vía hacia el espacio exterior, aquella que los personajes no trágicos aconsejan a los héroes.

Hay una proporción inversa entre espacio y tragedia, entre espacio exterior y lugar trágico. El espacio trágico es de dimensiones exiguas, sofocante, inquietante, pero ejerce un poderoso efecto de atracción sobre los personajes, sobre los héroes trágicos; frente a él hay un espacio ancho, que es la atmósfera que respiran los comparsas, los mensajeros, los confidentes, los criados, en definitiva todos los personajes que conectan al hombre trágico con el exterior, con el tercer espacio externo que es el acontecimiento.

— El acontecimiento es acto y por ende algo impuro, un elemento que no merece penetrar en la tragedia; de ahí que pase filtrado, fragmentado, relatado.

El héroe vive en una ausencia de actos que lo sumen en vacilaciones, porque le falta el acontecimiento vivencial o «de visu» al menos. Así dice Barthes:

«Entre le temps extérieur et le temps enrhumé, il y a le temps du message, en sorte que l'on n'est jamais certain que l'événement reçu soit le même que l'événement produit: l'événement extérieur n'est en somme jamais fini, il n'achève pas sa transformation en pure cause» (17).

(15) IDEM, *ibidem*, pág. 18.

(16) IDEM, *ibidem*, pág. 18.

(17) IDEM, *ibidem*, pág. 19.

Barthes concluye el estudio del espacio viendo la convergencia hacia el lugar trágico que absorbe todo, y lo define como lugar «estupefacto», es decir, como un lugar entre dos fuegos, el de la extensión y el de la profundidad.

UNIDAD DE TIEMPO

A diferencia de la unidad de lugar, ésta tiene su antecedente preceptivo en la *Poética* de Aristóteles, donde dice de la tragedia que «se esfuerza por cerrarse, en cuanto es posible, en el tiempo de una sola revolución astronómica del sol o no sobrepasarla sino en muy poco» (*Poet.* V).

Asimismo está recogido su empleo en los dramaturgos italianos del Renacimiento a imitación de los clásicos griegos.

El único punto de fricción consiste en la limitación o fijación de cuánto ha de durar la acción representada, siguiendo el principio clásico de la verosimilitud.

Apoyándonos de nuevo en la decisiva obra de Jacques Scherer, vamos a distinguir algunos períodos dentro de su evolución en el teatro clásico francés.

Como problema específicamente clásico la delimitación del tiempo teatral aparece durante el Renacimiento francés, es decir, en el siglo XVI y preocupa tanto a los dramaturgos como a los teóricos.

Ello no obstante, leemos en Scherer que:

«les premières années du XVII^e siècle voient au contraire une durée presque illimitée accordée aux actions dramatiques. L'âge pré-classique en effet, peu sensible aux innovations des doctes de la Renaissance, continue à concevoir l'action comme la reproduction d'une longue série d'événements complexes, qui exigent naturellement beaucoup de temps pour se dérouler» (18).

Naturalmente, los gustos clásicos no pueden admitir que una obra que dura tres horas pueda abarcar una representación dramática que se desarrolle en un período de tiempo dilatadamente largo. Incluso hubo intentos de llevar este criterio de verosimilitud a los extremos de que la obra representada tuviese la misma duración que la representación.

A las canónicas veinticuatro horas de duración máxima, había también teóricos que trataban de ampliarlas hasta unas treinta horas y otros que pensaban mejor cercenar la acción a la mitad de una jornada com-

(18) SCHERER, J., *op. cit.*, págs. 110-111.

pleta, es decir, a las doce horas, para estar más acorde con la luz solar, con la vigilia y no con la duración total del día, ya que la nocturnidad está reservada al sueño.

En el lapso temporal que abarca de 1620 a 1630 resurge en Francia el deseo de emular a los clásicos grecolatinos y los autores renacentistas italianos. Como base de apoyatura inicial en la dramaturgia se recurre a las reglas.

A partir de 1630 se multiplican los ensayos teóricos y los intentos dramáticos en la práctica:

«En fait, la période 1630-1640 est à cet égard une période d'expérimentation; les auteurs dramatiques proposent au public différents types de pièces, et cherchent à voir s'ils auront plus de succès en respectant l'unité de temps ou en la négligeant. L'oeuvre de presque tous les auteurs importants pendant cette période est caractérisée par une alternance entre pièces qui sont "dans les vingt-quatre heures" et pièces qui dépassent cette limite» (19).

Después de la Fronda podemos encuadrar su última y definitiva etapa, puesto que ya fue aceptada unánimemente por los dramaturgos franceses.

La importancia de esta unidad de tiempo, al margen ya de su interés en el análisis estructural de la obra, estriba tanto en ser la primera que encontraron los teóricos franceses en las Poéticas clásicas como en que de ella deriva la unidad de lugar, que siempre le permaneció subordinada, ya que siguiendo el precepto aristotélico de que la duración no exceda al día, coligieron los clásicos franceses que tampoco se podría escenificar un ámbito que incluyese lugares demasiado lejanos.

Lucien Goldmann alude en sus estudios sobre Racine a la temporalidad, especialmente cuando se interesa por la inserción del héroe en el universo de la tragedia, en el mundo trágico.

Según Goldmann, para que el hombre pueda ingresar en el universo trágico necesita un proceso de catálisis personal llamado *conversión*.

Resulta algo espinoso concretar los fenómenos que se dan en este proceso rápido y fulgurante dependiente de la voluntad divina:

«Son caractère le plus important est le fait qu'elle se place en dehors du temps et de toute préparation psychique et temporelle, elle est l'effet du choix intelligible ou de la grâce divine, mais en tout cas entièrement étrangère au caractère empirique et à la volonté de l'individu» (20).

(19) IDEM, *ibidem*, pág. 114.

(20) GOLDMANN, LUCIEN, *Le dieu caché*. Ed. Gallimard. París, 1972, cit. pág. 73.

Este instante atemporal, al que llama milagro Lukacs, exige y supone una total inversión en la escala de valores, puesto que el héroe ha de pasar del compromiso intramundano, en un mundo dominado por el error, la ambigüedad y el egoísmo, a una conciencia unívoca poseída de moral y de autenticidad.

En su *Racine*, Goldmann ha expresado a este propósito:

«La conversion est une rupture radicale non seulement avec le monde actuel, mais aussi avec le passé, avec tout ce qui a existé ou existe dans le temps et dans l'espace» (21).

Esta ruptura radical del héroe raciniano con el pasado ha sido puesta de manifiesto también, aun cuando desde una óptica diferente, por el crítico psicoanalítico Charles Mauron en *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* como característica del personaje central o ego, que aspira a la perfección cifrada en unos personajes que representan una posibilidad de transformación para mejor dentro de la vida del personaje ego, frente a otros que encarnaban el pasado, síntoma de imperfección (22).

Las consecuencias de la conversión repercuten en el hombre y en la estructura de la tragedia.

En el hombre, porque le llevan desde su posición equidistante entre Dios y el mundo, a la esperanza y al temor simultáneos, lo que comporta una segunda consecuencia: la soledad absoluta y radical.

¿Cómo se resuelve entonces el problema, nada baladí, de construir una pieza de teatro con héroes que se sienten y saben solos?, vale decir, ¿cómo hacer una obra dialogada con héroes trágicos que sólo pueden monologar?

Racine se ha resuelto por combinar tres opciones diferentes y complementarias:

1. Diálogos intramundanos o entre los personajes que constituyen el mundo. Ejemplo en *Andromaque* Pirro-Orestes, Orestes-Hermione.

2. Pseudo-diálogos entre el héroe trágico y algún personaje que representa el mundo. Siguiendo con *Andromaque* como muestrario, diálogos entre Andrómaca y Pirro.

3. Diálogo del héroe con la divinidad, la cual nunca contesta; se trata del monólogo, del «diálogo solitario» de que habla Lukacs.

Esta última modalidad es la más específicamente trágica y el compo-

(21) GOLDMANN, LUCIEN, *Racine*. L'Arche Editeur. París, 1970, cit. pág. 24.

(22) Para estudiar más ampliamente este aspecto, remito a la citada obra de Mauron.

nente más sustantivo de las tragedias, puesto que Dios sólo puede ser el interlocutor del hombre trágico tras su conversión. Para Goldmann *Les Pensées* de Pascal son el máximo exponente de este tipo de diálogos solitarios. La ausencia de coro en las tragedias profanas de Racine contribuye a esta soledad e incomunicación fundamental del héroe trágico frente al mundo y bajo la mirada permanente de la divinidad.

Esta calidad de la soledad trágica no es original ni exclusiva de los trágicos del siglo XVII, así Lasso de la Vega en «Héroe griego y santo cristiano» dice:

«El héroe sofócleo nos revela la fundamental dimensión de la soledad, su alma es conducida a un grado extremo de abandono, suspendida en el vacío. El dolor la hace transparente y lúcida y el héroe mide su valor espiritual al indentificarse con ella» (23).

Pero mientras el héroe griego sufre porque de algún modo ha roto la *hybris* estatuida entre Dios y los hombres (recuérdese, por ejemplo, a Edipo), el raciniano experimenta el dolor de la imposibilidad de ejecutar sus aspiraciones irrealizables en un mundo dominado por la contradicción, sobre todo a partir del instante de la conversión, de «ce point imperceptible» que ha dicho Pascal, momento en que el hombre teocentriza el sentido de su vida.

Los efectos de la conversión en la estructura de la obra raciniana vienen a ser como la clave del buen empleo de las tres unidades, que en Racine alcanzan cumplida función sin detrimento de la perfección formal ni de la fluidez argumental.

A propósito del tiempo de la tragedia raciniana, Goldmann opina así:

«Le temps de la tragédie est celui de la conversion, du refus du monde et de la vie, du choix volontaire de la solitude ou de la mort. Or la conversion est un événement instantané, brusque et sans préparation, et cela veut dire qu'elle n'a pas de durée» (24).

Se trata por consiguiente, como ve Lucien Goldmann, de un instante atemporal, que, con vocación de eternidad, asume en un presente las dimensiones de pasado y de futuro. De ahí que muchos críticos coincidan en destacar cómo se repite en las tragedias de Racine la frase «pour la dernière fois».

(23) LASSO DE LA VEGA, JOSÉ S., «Héroe griego y santo cristiano» in *Ideales de la formación griega*. Ed. Rialp, S. A. Madrid, 1966, cit. pág. 234.

(24) GOLDMANN, L., *Racine*, pág. 31.

Veamos cómo reaparece a modo de «ritornello» en tantas obras racinianas.

— *Andromaque*, ésta exclama:

«Céphise, allons le voir pour la dernière fois».
(*And.*, IV, 1, v. 1.071)

— *Bérénice* la contiene varias veces:

En el acto II, escena segunda, Titus dirá:

«Demain Rome avec lui verra partir la Reine.
Elle en sera bientôt instruite pour une voix,
Et je vais lui parler pour la dernière fois».

Y él mismo más adelante:

«Venez, Prince, venez. Je veux bien que vous-même
Pour la dernière fois vous voyez si je l'aime».
(*Bér.*, V, 3)

También en esta misma obra (V, 7) reaparece dos veces más:

Antiochus
«je n'en ai point douté.
Pour la dernière fois je me suis consulté».
Bérénice
«Pour la dernière fois, adieu, Seigneur».

— Del mismo modo, Roxane en *Bajazet*:

«Traînerais-je en ces lieux un sort infortuné,
Vil rebut d'un ingrat que j'avais couronné,
De mon rang descendue, à mille autres égale,
Ou la première esclave enfin de ma rivale?
Laissons ces vains discours; et sans m'importuner,
Pour le dernière fois, veux-tu vivre et régner?».
(*Baj.*, V, 4)

— E igualmente en *Britannicus* podemos leer o escuchar:

«Si Néron irrité de notre intelligence,
Avait choisi la nuit pour cacher sa vengeance!
S'il préparait ses coups, tandis que je vous vois!
Et si je vous parlais pour la dernière fois!».
(*Brit.*, V, 1)

— Recordemos para concluir el famoso y sonoro verso que recita Fedra al poco de comenzar la tragedia:

«Soleil, je viens te voir pour la dernière fois».
(*Phèdre*, I, 3)

En su libro titulado *Autonomie de Racine*, Odette De Mourgues ha estudiado, entre otros aspectos, éste de las tres unidades con singular acierto. Piensa De Mourgues que Racine ha operado en las reglas —que no pasan de ser una convención dramática adscrita a determinadas épocas y gustos— una suerte de transmutación, puesto que las ha transformado de imperativos exteriores —obstáculos a superar— en exigencia interna de su dinámica teatral.

Acerca del tiempo, coincide con Goldmann en la naturaleza intemporal de la trama, pero penetra mejor en el *modus operandi* de Racine, porque es evidente que lo intemporal en sí no puede ser plenamente captado por nuestro entendimiento, y menos aún creado, de forma que esa acción por volatizada que esté, no puede escapar a las coordenadas tempoespaciales, a esas formas a priori de nuestra sensibilidad, según la definición kantiana del tiempo y del espacio.

Entonces es cuando De Mourgues concreta:

«Le temps ordinaire —celui que nous connaissons à la fois scientifiquement et par notre propre expérience de la durée— se trouve remplacé, sans ambiguïté possible, par un temps conventionnel *idéal*, qui possède des attributs spéciaux— entre autres une extrême élasticité, si bien que le temps chez Racine se soumettra docilement à toutes les fluctuations de durée que demande la recherche constante de l'intensité dramatique» (25).

Así, pues, Racine ha cambiado el tiempo mensurable por el tiempo psicológico —tan finamente intuido por San Agustín como cabalmente interpretado por Bergson—, «tiempo humano» que dice Georges Poulet.

Precisando más en el concepto, yo me atrevería a decir que Racine en su teatro ha cambiado el tiempo en tempo. Por ejemplo, en *Phèdre* el tiempo es circular (paradójico también como ve Goldmann). Lo podemos apreciar en las palabras de Fedra en el primero y último acto:

«Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne.
 Mes yeux sont éblouis du jour que je revois
 (.....)
 Soleil, je viens te voir pour la dernière fois».
 (*Phèd.*, I, 3)

(25) DE MOURGUES, ODETTE, *Autonomie de Racine*. Lib. José Corti. París, 1967, cit. pág. 28.

Sus últimas palabras expresan la misma situación:

«Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;
Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté».
(*Phèd.*, V, 7)

En el presente de veinticuatro horas convergen el pasado y el futuro, que aparecen de diversas formas:

«Le temps idéal —continúa diciendo Odette De Mourgues—
est un élément si fluide et si docile qu'une seule tirade, un
seul état d'âme peut comprendre à la fois le passé, le présent
et même l'avenir» (26).

En *Andromaque* por el ángulo de incidencia del presente se filtra una obsesiva idea de pasado, «la guerra de Troya», que se revive y hace presente a cada paso en el ánimo de todos los personajes: Andrómaca evoca a Héctor lamentándose de su muerte en la guerra; en Pirro lo que prevalece es la imagen de la destrucción y saqueo finales; Orestes propone a Hermione reiniciar la campaña:

«Mettons encore un coup toute la Grèce en flamme;
Prenons, en signalant mon bras et votre nom,
Vous, la place d'Hélène, et moi, d'Agamemnon.
De Troie en ce pays réveillons les misères,
Et qu'on parle de nous ainsi que de nos pères».
(*And.*, IV, 3, vv. 1.158-1.162)

También Hermione altivamente recuerda con frecuencia que fue su madre quien provocó el conflicto.

Con la vista puesta en la primera gran tragedia de Racine, he querido ejemplificar esta elasticidad que nuestro dramaturgo confiere al tiempo trasmutado en tempo y que posibilita el perfecto empleo de esta regla con maestría de gran artista.

En cuanto al espacio ya vimos supra la adecuada precisión con que era utilizado. Desde la atmósfera sofocante del serrallo en *Bajazet* o en el templo de *Athalie* hasta la habitación de paso entre la cámara de Berenios y la de Tito, trasunto locativo de la vacilación y el dilema que refleja la pieza. En *Phèdre* el sol mediterráneo que baña las proximidades del palacio de Trecén es la más clara oposición a la mansión turbia de

(26) DE MOURGUES, O., *op. cit.*, pág. 38.

Fedra, y así sucesivamente en todas las restantes obras. Se trata de un espacio artísticamente perfecto, simbólicamente exacto, con esa calidad de polivalencia, muy bien apuntada por De Mourgues, que hacen del tiempo y del espacio coadyuvantes a la trama y verdadera atmósfera de la obra.

Por lo que atañe al tiempo, el tiempo real pasa a ser ideal, y ese instante definitivo, supremo, de la vida de los personajes, llamado «conversión» por Goldmann, «milagro» en Lukacs, «punto imperceptible» para Pascal o «momento» como prefiere denominarlo De Mourgues, es el que recoge y refleja Racine, despojando de su obra lo cotidiano, la banalidad, lo circunstancial o accidental, y clavando su interés en la esencia, en el hondón, en el vértice de la pasión.

En el análisis bartheano de la estructura de la dramaturgia raciniana, encontramos como punto de partida o postulado básico la idea obsesiva del pasado que, concretándose en cada pieza de una manera, gravita como una pesada losa sobre los personajes.

Para Barthes, pues, el Padre (que él escribe con mayúscula para designar su carácter general) significa la anterioridad, encuadrado en unas coordenadas de fidelidad y adscrito al pasado.

En Racine existe un constante fijación del pasado, un presente que es idéntico a lo anterior, y ahí radica la perennidad de la desdicha. El Padre es inmortal no por supervivencia, sino por vuelta, por retorno:

«Dire que le Père est immortel —aclará Barthes— veut dire que l'Antérieur est immobile; lorsque le Père manque (provisoirement), tout se défait; lorsqu'il revient, tout s'aliène: l'absence du Père institue la faute» (27).

Padres no son necesariamente hombres, como se puede colegir. Así, por ejemplo, en *La Thébaïde* es Edipo (la Sangre), en *Alexandre* es el mismo protagonista Alejandro (Padre-dios), en *Andromaque* son los griegos, la Ley (Hermione, Menelao), etc.

El término Sangre precisa de una aclaración, ya que es un sustituto del Padre. La Sangre no alude a su realidad material, sino que se refiere a una anterioridad más inconcreta y más terrible que el Padre, es una Ley, una suerte de legalidad y por ende un vínculo, una obligación. En esto radica, como descubre Barthes, el conflicto trágico, dado que entronca con la relación de autoridad:

(27) BARTHES, R., *op. cit.*, pág. 48.

«On retrouve ici —expone el crítico estructuralista— l'impasse constitutive de la relation autoritaire, l'alternative catastrophique du théâtre racinien: ou le fils tue le Père, ou le Père détruit le fils: dans Racine, les infanticides sont aussi nombreux que les parricides» (28).

Según Roland Barthes además, la principal figura del teatro raciniano consiste en «changer toutes les choses en leur contraire», lo cual está de suyo directamente implicado en la relación dualista y contraria que domina la escena raciniana; el universo trágico de Racine está formado por la unión de contrarios y ofrece, por tanto, una doble dimensión.

Barthes observa en las obras lo que él denomina como «revirement», un viraje, un giro. Y es que sucede que al ver el héroe que el mundo se tambalea, vacila porque el destino circula por unos causes demasiado estrechos y excesivamente configurados.

El viraje, que va a operar sobre este universo creado de antemano, posee unas características asimilables a la conversión, según la describe Goldmann, en lo que ésta tiene de ruptura atemporal con la vida intramundana, alejada de Dios, para saltar a la verdad, dominada por la conciencia clara de una auténtica moral. Sin llegar a identificar ambos conceptos, se puede establecer un significativo paralelismo: para Goldmann la conversión es un paso brusco y atemporal, para Barthes el viraje no tiene duración, es un punto («un coup»); por la conversión el héroe pasa del error a la verdad, de la nada al ser, mientras que el acto del nuevo sesgo, tal como lo entiende Barthes, hace pasar al héroe a un estado distinto, nuevo, frente al viejo en que había vivido. Si por la división trágica el héroe es polarizado en una función dual, el viraje lo hace retornar; el héroe no es, pues, sólo dividido, sino también retornado.

Todo funciona con precisión y exactitud, con simetría que cambia todo en su contrario, como la imagen se refleja en el espejo, con inteligencia que fuerza y trastueca el destino:

«La structure du monde tragique —va a decir Barthes— est dessinée, en sorte que le monde est sans cesse replongé dans l'immobilité: la symétrie est la plastique même de l'immédiation, de l'échec, de la mort, de la stérilité» (29).

El tiempo, en suma, en la estructura de esta dramaturgia es circular, porque es el tiempo de la venganza (Barthes utiliza el término italiano

(28) IDEM, *ibidem*, pág. 49.

(29) IDEM, *ibidem*, pág. 53.

«vendetta» tan difundido a causa del a mafia siciliana), del crimen presente, de la generación inmóvil, fijada:

«L'alternative tend toujours à la répétition, et la répétition à l'échec. La durée racinienne n'est jamais maturative, elle est circulaire, elle additionne et ramène sans rien transformer» (30).

UNIDAD DE ACCION

Sin lugar a dudas es esta la unidad que ha dado más quebraderos de cabeza a teóricos y dramaturgos a la hora de su definición o bien para delimitar exactamente en qué consiste.

La historia de esta unidad es, como la de tantas cosas en nuestro mundo, una búsqueda de su propia identidad.

El hecho de aparecer vinculada a las unidades de tiempo y de lugar, con las que no tiene demasiado en común, ha contribuido más a tal confusión. También ha dificultado su esclarecimiento el que se haya hablado, debido a estos imperativos academicistas de las «tres unidades», de «unidad de acción» sin una previa conceptualización terminológica sobre qué fue-se la acción dramática. A tal efecto sabemos que es esta regla la que más directamente afecta a la estructura profunda de la tragedia, porque la acción ha aparecido siempre, al menos indirectamente, relacionada con el nudo. Jacques Scherer opina así:

«Or l'ensemble de l'intrigue constitue l'action de la pièce. Cette action se définit par les démarches des personnages mis en présence des obstacles qui forment le noeud et qui ne sont éliminés qu'au dénouement. Certains théoriciens du XVII^e siècle marquent fortement cette liaison entre noeud et action» (31).

Pues bien, del mismo modo que ha habido asociación entre los conceptos de nudo y de acción, también se ha confundido la unidad con la simplicidad, y ello ya desde las Poéticas de los Antiguos. Recordemos en primer término el verso horaciano:

«Denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum».
(*Ars Poetica*, v. 23)

Verso del que puede emanar de una manera más directa este falso empleo que identifica como intercambiable lo que el vate latino distingue como diverso, al coordinar copulativamente ambos lexemas.

(30) IDEM, *ibidem*, pág. 58.

(31) SCHERER, J., *op. cit.*, pág. 91.

A propósito de la unidad que nos ocupa dice Aristóteles en su *Poética*:

«Hemos sentado que la tragedia es la imitación de una acción completa y entera, dotada de cierta extensión, ya que una cosa puede estar entera y no tener apenas extensión. Es completo lo que tiene comienzo, medio y fin» (*Poét.* VII).

Y en el capítulo octavo precisa mejor la unidad de acción y observa cómo ésta es la que está más próxima a la estructura interna de la tragedia, con una concepción sobre la estructura totalmente actual, adelantándose en mucho al concepto de estructura según lo han entendido y definido los estructuralistas:

«Así, pues, es necesario que, igual que en las demás artes imitativas la unidad de imitación resulte de la unidad de objeto, así en el mito, ya que es la imitación de una acción, sea esta una y entera y que las partes estén ensambladas de tal manera que, si se traspone o se suprime una de ellas, quede roto y trastornado el todo, porque lo que se puede añadir o dejar de añadir sin consecuencias apreciables no forma parte del todo» (*Poét.* VIII).

Este párrafo contiene en germen prácticamente todas las ideas que los teóricos franceses del siglo XVII van a desarrollar sobre esta unidad y que recogeremos como cita final para cerrar esta introducción a la unidad de acción.

Igualmente es capital considerar la división que establece el Estagirita entre acciones simples y complejas, ya que ambos tipos están obligados a la unidad de acción:

«Los mitos son unos simples y otros complejos, pues las acciones, cuya imitación presentan, son evidentemente de una de estas dos especies. Ahora bien: digo que una acción 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» (*Poét.* X) (32).

(32) Aunque es conocida la diferencia entre peripecia y reconocimiento, tal vez no esté de más recogerla ahora, siguiendo a Aristóteles: «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 anagnórisis, como ya el mismo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento o, lo que es lo mismo, un cambio hacia la amistad o hacia la enemistad en quienes se encuentran en un estado determinado respecto de la felicidad o el infortunio» (*Poét.* XI).

La traducción al castellano de la *Poética* es, en todas mis citas la de Francisco P. Samaranch en Ed. Aguilar.

Por supuesto que también entré los autores franceses del xvii hallamos argumentos en favor de esta unidad y por supuesto que también se vuelve a repetir la palabra simple y simplicidad en vez de unidad. Citemos en primer término a Racine, en cuyo *Préface de Bérénice* entre otras cosas dice:

«Et il ne faut point croire que cette règle ne soit fondée que une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés» (Préface de *Bérénice*).

Líneas más adelante va a decirnos Racine cómo el origen de esta regla, como el de las otras dos, estriba en el gusto clásico por la verosimilitud:

«Et il ne faut point croire que cette règle ne soit fondée que sur la fantaisie de ceux qui l'ont faite. Il n'y a que la vraisemblance qui touche dans la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne se sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression» (Préface de *Bérénice*).

L'Art Poétique de Boileau reza así en uno de sus pareados:

«Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli».

(*Art Poétique*, III, vv.45-46).

Texto este que habla de «un solo hecho», con la aludida equivocidad entre «simplex et unum», entre simplicidad y unidad, que viene a ser el denominador común de esta problemática.

Por ello concluye con acierto Jacques Scherer que:

«l'action d'une pièce de théâtre bien faite doit être caractérisée, à l'époque classique, non pas nécessairement par sa simplicité, mais par son unité; en d'autres termes, l'action doit être dite, non pas une, car cet adjectif est équivoque et peut ne signifier que simple, mais unifiée (...) de sorte qu'il vau-

drait mieux parler d'«unification de l'action» plutôt que d'«unité d'action»» (33).

Es obvio que esta simplicidad pura o unidad absoluta constituye un desideratum inalcanzable, habida cuenta de que en una obra a la intriga principal coadyuvan otros elementos que se integran en ella, entre los cuales las intrigas secundarias. El ideal clásico exige al menos que todas las acciones accesorias permanezcan subordinadas a la intriga principal, y por ello todos los teóricos del clasicismo francés recurrieron imaginativamente a la palabra «hilo» para expresar de una manera plástica esta unión o enlace de las intrigas secundarias junto con la principal, lo cual debía hacerse según unas normas también muy precisas:

«Il ne suffit pas —dice Scherer— que les “fils” soient rattachés à un point quelconque du noeud. Pour que la pièce forme un tout, il est nécessaire que les actions accessoires prennent naissance dès l'exposition et trouvent leur conclusion dans le dénouement. Si un fil ne figure pas dans l'exposition, il en résulte à la fois que cette dernière est incomplète et que l'action n'est pas unifiée» (34).

Si bien es verdad que no todas las obras clásicas consiguen ni participan del mismo modo en esta compleja unidad, a nivel teórico estaba codificada mediante estos hilos que no sólo debían estar enlazados entre sí, sino expuestos desde el planteamiento, y además un tercer artículo precisaba un punto que estaba en fricción con los gustos del público francés a la sazón:

«L'absence d'événements dus au hasard seul est le troisième caractère qui définit l'unité d'action» (35).

Conviene por fin destacar un hecho concerniente a esta unidad y que consiste en el adelanto de la teoría con respecto a las obras:

«Si la conception classique de l'unification de l'action s'affirme dans les oeuvres à partir de 1640 environ, les théoriciens n'en continuent pas moins, pendant plus d'un demi-siècle, à exposer des idées périmées dont ils ne s'aperçoivent pas que les faits contredisent chaque jour. Une telle situation devrait empêcher d'affirmer, comme on le fait pourtant si souvent, que les “règles” ont été pour nos classiques des impératifs

(33) SCHERER, J., *op. cit.*, págs. 93-94.

(34) IDEM, *ibidem*, pág. 99.

(35) IDEM, *ibidem*, pág. 100.

doctrinaux antérieurs à leurs oeuvres, qui les auraient inspirés, et parfois même gênés, dans la réalisation de ces oeuvres» (36).

Aspecto muy sugestivo éste que apunta a una revisión de la sujeción efectiva de los autores clásicos franceses a unas normas ordenancistas y academicistas, codificadas y canonizadas como tales, según es lugar común repetido hasta la saciedad, y que nos invita a reflexionar acerca de la libertad o del campo de acción de que dispusieron los literatos del Clasicismo francés.

No quisiera pasar al estudio del uso raciniano de esta unidad sin recoger la concisa y completa definición que de ella nos ofrece en su libro J. Scherer:

«On dit, à partir de 1640 environ, que l'action d'une pièce de théâtre est unifiée lorsque l'intrigue principale est dans un rapport tel avec les intrigues accessoires que l'on puisse constater à la fois:

- 1.º qu'on ne peut supprimer aucune des intrigues accessoires sans rendre partiellement inexplicable l'intrigue principale;
- 2.º que toutes les intrigues accessoires prennent naissance dès le début de la pièce et se poursuivent jusqu'au dénouement;
- 3.º que le développement de l'intrigue principale aussi bien que des intrigues accessoires dépend exclusivement des données de l'exposition, sans introduction tardive d'événements dus au hasard pur;
- 4.º que chaque intrigue accessoire exerce une influence sur le déroulement de l'intrigue principale» (37).

En Racine la unidad de acción es el resultado de un equilibrado juego entre acontecimientos exteriores y sentimientos internos de los personajes. Evidentemente él se centra en las pasiones que allí acaecen, es, sin duda, teatro psicológico. De Mourgues se fija en:

«*Andromaque* où tout le déroulement de l'action dépend de ce qu'éprouve Andromaque envers Hector et Astyanax, Pyrrhus envers Andromaque, Hermione envers Pyrrhus, Oreste envers Hermione» (38).

Pero paradójicamente las circunstancias tienen un importante papel en el desenvolvimiento de la trama; ésta es, en suma y síntesis, la marcha ascendente de pasiones que están en su cénit y necesitan por tanto de un

(36) IDEM, *ibidem*, pág. 103.

(37) IDEM, *ibidem*, págs. 103-104.

(38) DE MOURGUES, O., *op. cit.*, pág. 53.

resorte exterior para su despegue, para que estallen dando curso a la acción. Sucede que hay tal ensamblaje de elementos que es difícil discernir los exteriores, puesto que se entrelazan en las psicologías interiores y se imbrican en el todo de la obra formando y aun conformando la aspirada unidad.

Sin embargo, la misma autora ha observado en diversas tragedias como:

«La provocation doit venir de l'extérieur: les dieux demandent à Agamemnon de sacrifier sa fille, le père de Titus meurt, Oreste est envoyé à Pyrrhus par les Grecs».

«De plus, au cours de la pièce, chaque fois que Racine le juge nécessaire pour compliquer la marche du mécanisme destructeur, le monde extérieur fait irruption» (39).

Aunque se trate, pues, de una tragedia eminentemente psicológica, los resortes son circunstanciales y externos.

Esta interioridad fundamental de la obra es la que transforma el tiempo objetivo o real en subjetivo o ideal y hace emanar la acción de la pasión de los personajes, creando ese artístico ambiente de subjetividad objetivante que tanto difiere de la burda copia de la realidad.

Racine ha manifestado reiteradas veces su preocupación por lograr la unidad de acción cuando componía sus tragedias con materiales provenientes de distintas fuentes, de diferentes autores. En diversos prólogos habla a este propósito. Ya citamos supra el de *Bérénice* que suele siempre traerse a colación cuando se habla de la simplicidad de la acción dramática. Hay además otros textos racinianos que merecen destacarse, así en el prefacio de su *Thébaïde* censura la *Antigone* de Rotrou por el motivo que aparece en las líneas siguientes:

«Et il avait réuni en une seule pièce deux actions différentes, dont l'une sert de matière aux *Phéniciennes* d'Euripide, et l'autre à l'*Antigone* de Sophocle. Je compris que cette duplicité d'actions avait pu nuire à sa pièce, qui d'ailleurs était remplie de quantité de beaux endroits» (Prefacio de *La Thébaïde*).

El prefacio de *Alexandre le Grand* es más explícito acerca de las características que tipifican esta regla. (La interrogación —retórica— va dirigida a quienes censuran esta obra).

«Mais de quoi se plaignent-ils, si toutes mes scènes sont bien remplies, si elles sont liées nécessairement les unes avec les si tous mes acteurs ne viennent point sur le théâtre que l'on

(39) EADEM, *ibidem*, págs. 116-117.

l'on ne sache la raison qui les y fait venir, et si, avec peu d'incidents et peu de matière, j'ai été assez heureux pour faire une pièce qui les a attachés malgré eux, depuis le commencement jusqu'à la fin?» (Préface d'*Alexandre le Grand*).

Todas estas características que tan bien enumera el propio dramaturgo son las que prestan a la obra raciniana su mayor singularidad y particularidad, dado que la unificación impide que determinados momentos sean más álgidos que otros, como es usual, y opera por el contrario emparejando la superficie y dando equivalencia a casi todas las escenas.

No se crea, por tanto, que la obra resulta de una monótona uniformidad, sino que se trata por el contrario de un mantenido clímax, que solamente puede lograrlo un genial temple dramático como es el de Racine, capaz de mantener las pasiones en un continuado «crescendo» para que al final estallen y se precipiten sobre todos.

«C'est évidemment —dirá De Mourgues— dans la logique de la passion que chacun des personnages, obsédé par ses sentiments, soit momentanément sourd et aveugle devant quelque chose qui inévitablement viendra le toucher» (40).

Otro lugar de explanación teórica acerca de la unificación de la acción es apuntada con brevedad y certeza en el prefacio de *Mithridate*:

«On ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire. Et les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action, et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers la fin».

(Préface de *Mithridate*)

En un bello libro titulado sencillamente *Racine*, Thierry Maulnier ha examinado también la cuestión de las unidades con acierto. Con respecto a la acción coincide con lo que aquí se ha expuesto:

«L'action dépouillée, dénudée, rectiligne, libre de toute sinuosité inutile, de toute hésitation, de toute temporisation, obéit pour Racine à une nécessité unique et inexorable. Ses tragédies ne connaissent pas de détentes, de repos, de refuges pour la honte, pour la pitié ou pour l'oubli. Pas une fois n'apparaît sur la scène un être ignorant ou innocent du drame, incapable de la comprendre et de la vivre, pour apporter au héros ou à l'héroïne le reflet d'une paix étrangère, une occasion momentanée d'oubli» (41).

(40) DE MOURGUES, O., *op. cit.*, págs. 122-123.

(41) MAULNIER, THIERRY, *Racine*. Ed. Gallimard. París, 1970, cit., págs. 102-103.

Los diálogos son siempre entre personajes con intereses comunes o contrarios, pero nunca con personas que sean indiferentes al asunto. Hay una reciprocidad entre la acción, puesta al servicio de los protagonistas, emanada de su pasión y de sus psicologías, y los personajes que dialogan, actúan, se mueven y viven, en una palabra, al servicio de esa línea maestra que es la trama.

Y todo esto, si nos damos bien cuenta, no es más que un eco amplificado de la soledad fundamental del héroe trágico, de la imposibilidad para salir de su propio problema. La acción, diría yo, es única porque es la soledad radical del hombre y todos los personajes confluyen, dado que cada uno representa una personal vivencia de tal estado anímico y vital.

Georg Lukacs ha expresado en *Teoría de la novela* acerca de la soledad que:

«constituye la esencia propia de lo trágico, pues el alma transformada ella misma en su destino, puede tener hermanos que sigan las mismas estrellas, no compañeros. Y, por lo tanto, la forma de expresión del drama, el diálogo, supone un alto grado de comunión con ese héroe solitario, si quiere ser diálogo verdadero de muchas voces y drama verdadero. La palabra del ser absolutamente solitario es lirismo, monólogo; en el diálogo la incógnita de su alma se manifiesta demasiado; desborda y dificulta el carácter unívoco y neto necesario a toda palabra dicha y a toda respuesta dada» (42).

Puede surgir, sin embargo, una objeción a lo anterior: ¿y los confidentes?, ¿no queda su papel un poco externo a la acción misma?, ¿no vulneran en cierta medida la unidad de acción?

Para dar respuesta a tales interrogantes vamos a dedicar el último epígrafe de nuestro artículo al confidente.

EL CONFIDENTE

Su origen como personaje dramático se remonta al teatro griego. No obstante, su papel ha variado a lo largo de la Historia adaptándose a los gustos y circunstancias del momento.

En la escena francesa del XVII, Scherer distingue dos etapas, una de 1635 a 1645 en la que el confidente está en su apogeo y la segunda, que empieza tras la Fronda: en ella se empieza a considerar al confidente

(42) LUKACS, GEORG, *Teoría de la novela*. Trad. del francés de Juan José Sebrelli. Ed. Siglo XX. Edhasa. Barcelona, 1971, cit. págs. 46-47.

como un intruso y va en decadencia; a pesar de ello la figura del confidente sigue existiendo como tipo del que resulta muy difícil prescindir.

Años después tratará de revitalizarse esta figura, en el período propiamente clásico. En la comedia, dotándolos de un verdadero carácter y en la tragedia dándoles parte activa en la acción, aunque en uno y otro género aparecerán siempre en relación al héroe y nunca tendrán verdadera autonomía como personajes.

En cuanto al origen tal como aparece en el siglo XVII lo encuentra J. Scherer en ese séquito que siempre acompaña a los héroes y heroínas, tanto más numeroso cuanto más importante sea el personaje.

El confidente sería algo así como el «primus inter pares» entre «sui-vant» y «sui-vante», «gouverneur» y «gouvernante», «nourrice», «valet» en la comedia, etc.

«L'origine du confident —opina Scherer— nous semble bien plutôt devoir être cherchée dans les personnages secondaires, si nombreux et si goûtés au début du XVII^e siècle; le confident n'est que l'un de ces personnages, qui a peu à peu conquis la prédominance et éliminé ses rivaux. On peut discerner dans les types de personnages secondaires des pièces pré-classique quelques-uns des ancêtres du confident» (43).

Por lo que atañe a las funciones del confidente en la escena clásica francesa, hay diversidad de opiniones. Hal críticos que opinan que su misión consiste en sustituir al monólogo, y ciertamente muchos diálogos entre héroe o heroína y confidente alivian al espectador de un monólogo que hubiera sido plúmbeo por largo. Otros piensan que, si esa hubiera sido su misión primordial, el monólogo tendría que haber desaparecido y, sin embargo, se mantuvo simultáneamente a la figura del confidente.

Tal vez unos y otros tengan razón, puesto que la misión del confidente no es una, sino plural, al menos así aparece, si rastreamos su empleo en las distintas tragedias.

De nuevo Scherer distingue que la polivalencia o ambivalencia del confidente le proviene de la propia ambigüedad o paradoja de su ser:

«Le confident introduit de la souplesse dans un dialogue qui en manquait. Cette souplesse, il la doit à sa constante possibilité d'être considéré comme présent ou absent, bien que son corps soit toujours là» (44).

(43) SCHERER, J.: *op. cit.*, pág. 40.

(44) IDEM, *ibidem*, pág. 43. Así, por ejemplo, se les utilizaba para que asistieran a las escenas de amor, ya que las conveniencias o «bienséances» exigían que las jóvenes no se viesén a solas con los hombres, sino ante la presencia del confidente.

También puede ser considerado como el receptáculo de la narración, como depositario, junto con el espectador, de los secretos de su amigo, y de ello colegiríamos un valor no sólo fiduciario, sino también testimonial:

«Le confident ne sert pas seulement à souligner, par la complaisance infinie de sa présence et de son absence, l'intérêt des grandes scènes de la pièce. Il y a aussi des fonctions moins subtiles. Il sert essentiellement à écouter les données de l'exposition qui lui sont communiquées par la héros, en même temps qu'au spectateur, et à faire le récit final, quand le dénouement en comporte un» (45).

Por ello, si bien durante la vida del héroe le permanece adscrito con el séquito, cuando aquél muere, asume las funciones del mensajero en la tragedia antigua y renacentista para narrarnos su muerte en el desenlace, ya que la «bienséance» impide que se muera en escena.

Racine, al igual que ha visto Pedro Salinas en nuestro poeta Jorge Manrique, posee el encantador arte de combinar la tradición con la originalidad; maneja elementos dados, pero los emplea con radicales innovaciones técnicas, de modo que hace que aquellos salgan remozados con respecto a sus cualidades antes de la metamorfosis a que somete las convenciones.

Odette De Mourgues ha subrayado también cómo el confidente es una convención dramática cuya misión en la escena era la de ser narrador de sucesos no acaecidos en ella, emisarios de noticias o revulsivo para que el héroe explane sus pensamientos o sentimientos.

La misión del confidente ha sido engarzada en el perfecto plan dramático de la tragedia raciniana y, lejos de quedar como un postizo, ha tomado individualidad propia, permaneciendo, claro es, en el papel, secundario y subsidiario con respecto a los héroes y heroínas, que le corresponde.

El confidente encarna la sensatez mundana, la reflexividad hasta cierto punto conformista y burguesa; por ello no consigue sustraer al héroe de sus propios sentimientos.

«Celui-ci en effet —manifiesta De Mourgues refiriéndose al confidente— appartient au monde du vraisemblable, au monde ordinaire où l'on fait confiance à l'expérience et où la survie est assurée par une fois implicite dans le sens commun. Paradoxalement, cet être venu d'un autre monde vit en état de symbiose avec le héros» (46).

(45) IDEM, *ibidem*, pág. 46.

(46) DE MOURGUES, O., *op. cit.*, pág. 142.

Sirve además la figura del confidente raciniano de contraste entre el mundo interior —el de las pasiones del héroe— y el exterior, que es el que él encarna.

A pesar de todo, ya sabemos que el héroe trágico aspira al absoluto y se desinteresa de lo mundano. En esta línea es en la que Vossler ha definido a Racine como el «poeta de la renuncia»; y se pregunta:

«¿En qué sentido renuncia? ¿Renuncia a qué y por amor de quién?».

Para enseguida responderse:

«renuncia a todo lo temporal por amor de lo eterno» (47).

Roland Barthes ha apuntado hacia el hecho de que el confidente estaba pasando de moda en el momento en que Racine escribía sus tragedias, lo cual está en contradicción con lo que se lee en la obra de Scherer, cuando éste dice, creo que con todo acierto:

«Toutes les tragédies de Racine d'*Andromaque* à *Phèdre*, sans aucune exception, commencent par des conversations entre héros et confident où sont fournies la plupart des indications de l'exposition. Cette constance nous dispense de citer d'autres auteurs moins importants. Il s'agit bien d'une fonction de confident si répandue qu'elle risque de devenir rapidement monotone» (48).

Los personajes que no entran en la relación de fuerza, en lo que Barthes designa como relación fundamental de la obra raciniana (49), cual es el caso de los consejeros, sirvientes y confidentes, no son trágicos, porque en ellos se da el espíritu de concordia, de solución, de pacto, que, como ya apuntaba Goldmann, es una solución intramundana opuesta a las exigencias radicales de absoluto de la divinidad trágica.

Más cerca de Jean Louis Barrault —en cuya edición de *Phèdre* dice: «en tragédie, le personnage est à son confident ce que l'homme est à son "double"»— se encuentra Barthes en el siguiente párrafo que extraigo de *Sur Racine*:

«Le confident racinien (...) est lié au héros par une sorte de lien féodal, de dévotion; cette liaison désigne en lui un double véritable, probablement délégué à assumer toute la trivialité du conflit et de sa solution, bref à fixer la part non-tragique de la tragédie dans une zone latérale où le langage se discrète».

(47) VOSSLER, CARLOS, *Jean Racine*. Trad. del alemán por Felipe González Vicens. Col. Austral. Ed. Espasa-Calpe, S. A. Buenos Aires, 1946, cit. pág. 31.

(48) SCHERER, J., *op. cit.*, pág. 46.

(49) Vid. BARTHES, R., *Sur Racine*, el capítulo «La relation fondamentale» y en

dite, et devient *domestique*. On le sait, au dogmatisme du héros, s'oppose continuellement l'empirisme du confident» (50).

Naturalmente cabe preguntarse qué es exactamente un «doble». Para contestar recurrimos a Mauron:

«Le "doble" est, en gros, la moitié de la personnalité qui a été refoulée par l'autre mais lui demeure vitalemtent liée et la poursuit comme son ombre» (51).

El confidente quiere buscar el pacto, el compromiso intramundano, porque para él el mundo no es la radical antinomia que es para el héroe; éste no puede aceptar, toda vez que en él anida la pasión, que es tanto como decir anida la tragedia, y no puede comprender la voz de la razón mundana.

Las soluciones a que apuntaba el confidente son dialécticas, ofrecen una tercera vía. Los tres principales consejos se expresan con los tres verbos siguientes: «fuir», «attendre», «vivre». Síguese de esto que el confidente es el personaje antitrágico de la tragedia, el que trata de imponer una *ratio*, que es externa a la entraña misma de la tragedia, por lo cual su punto de vista no prospera nunca.

Hemos de concluir por algo esencial que ha permanecido latente —pero latente— en lo hasta ahora visto. Consiste en que la situación paradójica que comporta la división binaria del mundo, la misma alternativa constante expresada en los términos de la relación fundamental, de la estructura última, funciona siempre de modo dual.

Existe una doble ecuación en la problemática trágica raciniana y el estatuto formal se podría organizar en función de este binarismo o dualismo dentro del cual se conforma la obra. Por tanto, desde un punto de vista estructural no hay una relación dialéctica, habida cuenta de que falta el tercer término que caracteriza la estructura del pensamiento dialéctico.

Podríamos conectar lo inmediatamente anterior con la apreciación de conjunto que hace Lucien Goldmann de la dramaturgia raciniana. Goldmann cifra en Pascal y en Racine la expresión máxima de la visión trágica como un estado de la historia intelectual de la Humanidad situado a mitad de camino entre la visión racionalista de la época cartesiana (y empirismo en Inglaterra) que estaba encarnada en la literatura por Corneille, y el pensamiento dialéctico representado por el Idealismo y que tendría en el marxismo su desarrollo final y último. Dicho de otro modo:

(50) BARTHES, R., *op. cit.*, pág. 61.

(51) MAURON, CHARLES, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Lib. José Corti. París, 1969, cit. pág. 34.

el pensamiento trágico es la transición de la conciencia individual a la colectiva.

Yo prefiero creer no que Barthes y Goldmann han llegado a una misma conclusión por vías distintas, sino que han mostrado aspectos distintos de una misma realidad que aparece así enriquecida con los aportes de las perspectivas diferentes desde las que ha sido analizada.

Resulta evidente que ni la ambigüedad ni la paradoja se pueden superar, puesto que resolverían la tragedia, lo que equivale a decir que diluirían su propia sustantividad, al encontrar solución a la problemática de un género cuya trama y esencia por antonomasia han de ser en sí problemáticas.