Jean Racine, barroco a su pesar

Blas Matamoro

1

El siglo XVII francés sirve de escenario a una de las «revoluciones sordas» de la modernidad. La antigua nobleza de espada y señorío territorial se ve desplazada de los puestos del Estado, con el apoyo de la corona absolutista, por una nueva aristocracia togada: técnicos, intelectuales (el término es anacrónico, en rigor se trataba de *clercs,* como se los denomina en su lengua), profesionales, leguleyos, gestores, normalmente salidos de lo que hay llamaríamos burguesía. Sin precisión técnica y, según desde donde se profiera la palabra, tampoco en sentido peyorativo, *bourgeois,* eventualmente *grand bourgeois,* designa a estos plebeyos con poder, que suelen ennoblecerse. En este caso, cuando el rango es reciente, se habla, con cierta sorna, de *robins.*

Por lo que concierne a las letras, a partir del gobierno de Colbert, se puede advertir que los llamados, en general, poetas, ya no viven del mecenazgo de los grandes títulos ni de la caridad, sino que empiezan a ser tratados como funcionarios laicos de la monarquía. En 1663, el citado ministro funda la Pequeña Academia, cuya ocupación es escribir, en términos de grandeza y gloria nacional, la historia del reinado de Luis XIV. Al año siguiente, el mismo Colbert consigue que lo nombren Superintendente de Obras Públicas (alga así como un actual Ministro de Bellas Artes). Racine recibe por esas fechas, y nada casualmente, una pensión vitalicia.

Las letras son, si se quiere, estatalizadas y nacionalizadas, lo cual significa autonomía respecto a la Iglesia y la nobilidad. Racine aprovechará durante un tiempo de esta autonomía, rasgo moderno si los hay, para poner también al arte (al menos, a su arte teatral), en una distancia autónoma de la moral. Sus tragedias narran conflictos morales, pero no los resuelven en tanto tragedias. La moral queda fuera de la escena, en el patio de butacas, en la intimidad doméstica del espectador.

Su biografía –escasa en datos privados, abundante en noticias curriculares– ejemplifica bien este proceso. Nació en un medio de ínfimos funcionarios provinciales, y quedó huérfano de padre y madre desde muy pequeño. Lo educaron en el monasterio de Port-Royal, donde había profesado

una tía suya. De hecho, no conoció a sus padres y fue tratado como un expósito, pues la familia natural apenas lo recibió, mirándolo siempre con desprecio. Aunque la dichosa tía vio con malos ojos su vocación teatrera, recibió una educación de niño mimado, casi aristocrática.

El muchacho percibió desde siempre su destino excepcional y se dedicó a seducir a personajes influyentes. Los colegas lo discutieron durante mucho tiempo; la corte y el público lo aplaudieron desde el primer momento. En 1673 ingresó en la Academia, donde los gerifaltes y clérigos lo vieron como un joven comediante plebeyo y advenedizo. En el libro de actas de la docta casa ni siquiera consta su discurso de ingreso. Basta leer los prefacios de sus obras para advertir que él acusó el impacto y lo devolvió, apoyado en mayores influencias y en el éxito de su tarea.

Los años jugaron en su favor. Muerto Molière y declinante Corneille en el gusto de la gente, quedó solo, en primera fila ante las candilejas. Los críticos se sumaron tardíamente al aplauso y lo canonizaron como el gran trágico nacional. Fue incesantemente representado, editado, traducido, recibido en los escenarios extranjeros. Su destino estaba escrito en su apellido: arraigar.

No le faltaron insidias. La Voisin, famosa envenenadora, lo acusó de emponzoñar y robar a la actriz Duparc, que era su amante y tal vez haya muerto intentando abortar un hijo suyo. Pero él corrigió una juventud adornada con amoríos de teatro (ejemplo máximo: la Champmeslé, protagonista de sus textos) casándose en 1677 con Catherine de Romanet, una próspera heredera que no leyó nunca sus escritos y le dio siete hijos, que hicieron diversa carrera: varias monjas, una niña casada, un diplomático, Louis que escribió su hagiográfica biografía. Vivieron con cierto lujo. A veces, con noble apartamento en Versalles. Tuvieron tierras, vendieron trigo a buen precio, cobraron rentas agrícolas e intereses de préstamos dinerarios.

Algunos nobles de antiguo linaje siguieron mirándolo con desprecio. Le achacaban ser vulgar, tener *style bourgeois* en vez del *mode poli* de los buenos tiempos. Ya entonces lo burgués comenzó a connotar horterismo filisteo, mal gusto, y así es hasta la fecha, y no sólo por parte de los buenos apellidos. La corte era un mundo cerrado, sin espacio exterior, despectivo de todo lo que excediera a sus costumbres, su firme código de buenas maneras, su etiqueta segura y su escasa ilustración. Precisamente era la ilustración la baza principal del plebeyo que pretendía vestirse con toga.

La historia de Racine es, pues, la de un huérfano que debe construirse una instancia paterna. Su instrumento fue su obra y su ayuda trascendente, la Gracia. Su devoción final se dirigió a Dios como padre provisor que acude a satisfacer puntualmente las necesidades del niño abandonado. Tanto así que se despidió del teatro con estos precisos versos:

Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais
que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
l'innocence un vengeur et l'orphelin un père.

Vale la pena detenerse un poco en esa obra final, *Athalie.* Es la historia de una mala madre, que expone a su hijo para evitar que herede la corona y quedarse ella en el trono. En un sueño profético ve a su propia madre destrozada por los perros y a un niño revestido de sacerdote que la amenaza de muerte. En la vigilia, el hijo, dotado de influyentes padres adoptivos, cumple el vaticinio y expulsa a la usurpadora, que responde al Dios falso (Baal) en nombre del Dios verdadero (Jehová). La expulsa, seguramente, hasta las dentelladas de una jauría, porque así de cumplidora es la despiadada musa raciniana. Ese niño abandonado que llega a rey es el Agraciado, el Elegido, y no hay truco humano que impida su arribo al trono señalado por la divina decisión. *Hélas! un fils n'a rien qui ne soit à son père* concluye el victorioso escogido, invocando a ese padre o Padre que no ha conocido y que reina, oculto, en los recovecos de la historia.

En su vida pública, los escalones recorridos por Racine fueron progresivos y, desde luego, acertados. Tuvo mal comienzo. Aspirar a escritor y no contar con profesión ni vocación eclesiástica (*item* más: como buen alumno de Port-Royal, detestaba a los jesuitas) ni *naissance,* o sea sangre azul, parecía disparatado. Eligió el teatro, sabiendo que los griegos llamaban hipócrita al actor, al disimulador. Se enmascaró, como buen ejemplar barroco, y enfiló astutamente sus pasos.

Tuvo protectores decisivos: el duque de Chevreuse (que lo empleó de mayordomo), Saint-Aignan (un noble con veleidades literarias), la Montespan (amante del rey), la Maintenon (*idem,* su esposa secreta, de joven pavera en el campo). Fue beneficiado como prior, pensionado, tesorero real, historiador oficial junto con Boileau desde 1677. Tuvo privanza con el Rey Sol: lo siguió en sus campañas como cronista, gentilhombre ordinario de cámara, secretario, lector y buen conversador de las tertulias informales que organizaba la Maintenon en los pequeños apartamentos, una vez despachados los ministros. Consiguió la nobleza y puso su emblema entre las armas de Francia.

Pero el arte es ambiguo. Los reyes de su teatro no siempre resultan objeto de admiración moral. Secuestran a la mujer preferida y la amenazan de muerte si no accede a sus deseos o, viceversa, al querido si la monarca es una sultana; desoyen los buenos consejos de sus madres, no hacen caso de sus maestros de moral, obedecen a sus aduladores que los inclinan a una eficacia despiadada, abusan de sus poderes sin someterlos a la ley, pasan del despotismo benevolente a la tiranía. Por eso desatan la tragedia. Si

cumplen con la ley de la renuncia y la piedad (Tito en *Bérénice)* convierten el proyecto trágico en comedia sentimental. Acaso podemos pensar que el sultán Amurate y el rey Teseo, si estuvieran presentes, pondrían orden en palacio, pero se alejan de la escena y las locas pasiones lo pueden todo.

Hay dos casos de especial complejidad en que el rey evita la pendiente trágica y «pone las cosas en su sitio». Uno es Mitrídates, en la obra homónima, la cual tiene dos sectores, pertenecientes a sus dos hijos, Farnaces y Jífares. El embrollo es fenomenal: ambos hermanitos dan por muerto al padre, aman a la amada del rey (Monima), el primero es fiel al padre y el segundo lo traiciona, aliándose con el enemigo romano. Mitrídates, padre derrotado, gobierna la tragedia del hijo traidor y la comedia del hijo fiel, a quien acaba dando la mano de Monima, que ama a Farnaces, y lo bien que hace porque el príncipe es más joven y el porvenir parece sonreírle.

Otro es Agamenón en *Iphigénie.* Como sabemos, debe sacrificar a su hija Ifigenia porque así lo manda el oráculo. La ley de la ciudad choca con la ley del corazón (la que pretende erigir en norma lo que el sentimiento señala en lo inmediato): Clitemnestra, esposa de Agamenón, se apiada de la hija y reacciona contra la condena. Agamenón decide en favor de la vida y contra el designio divino. Un truco de almendruco evita la tragedia: el oráculo nombró en realidad a otra Ifigenia, el malentendido se aclara y todos quedan contentos.

Sintetizando: hay tragedia en Racine si estamos en un contexto fatalista pagano, donde entran en colisión dos legalidades igualmente legítimas y falta una instancia tercera que decide o concilie. En este sentido, Racine reconvierte la fatalidad clásica, que utiliza al sujeto humano como escenario amoral del enfrentamiento entre dioses, y la moderniza, trasladando lo fatal al inconsciente, a la otredad que surge, de pronto, de la hondura del mismo sujeto. El barroco –volveré sobre él– inaugura, de tal forma, la psicología moderna y reformula, en consecuencia, la moral del sujeto, que se escinde y se dispersa en el juego pasional.

Si, por el contrario, existe una ley reconocible y el poderoso se aviene a cumplirla, no hay tragedia y el sujeto recobra su unidad y responde de sus actos. Tito y Antínoo renuncian a Berenice, que no tiene más remedio que renunciar a los dos (podrían haberse alineado de a tres, pero esto sólo ocurría en Palacio) y todos quedan tristes y satisfechos. Mitrídates renuncia a Monima y ocurre lo mismo. Agamenón es premiado por su buena conducta paterna con un error informativo del oráculo.

Lo que conviene subrayar es que no siempre el rey está en su papel de tal o, por mejor decir, su identidad es un papel en el teatro del mundo, en el cual la pasión viene a conmover las identidades y a desenmascarar su

carácter ficticio, convenido. Por algo Racine escoge el teatro, metonimia barroca del universo moral y social. Sus personajes no tienen nada de intrínseco: o perecen destrozados por la fatalidad ejemplar de la pasión, o son enaltecidos por la Gracia, que los pone donde deben querer estar. En ambos casos, la realidad de sus identidades está fuera de ellos, en el abismo del impulso o en el cielo de la Providencia.

2

En una ojeada rápida que se quede en lo explícito, Racine aparece como un paladín neoclásico. En sus textos teóricos defiende el buen sentido, la naturalidad de la expresión, la sencillez de la acción, en contra de lo maravilloso y extraordinario, que conduce a la incoherencia. Sin mencionarlo, se refiere a Corneille, esa figura paterna con la cual debe chocar para erigirse en heredero del reino, o sea del teatro nacional francés. Como ejemplo propone a su propia Fedra, una mujer que no es buena ni mala, una heroína mediocre, que nada tiene de peculiar. Racine, a través de una lectura afrancesada de Eurípides, invoca la gran referencia, la indiscutible: Aristóteles, abuelo del moderno clasicismo. Pero otra cosa es lo que sucede en sus tragedias, que pertenecen al mundo barroco y lo aproximan a quien, por tradición (de Goethe a Sainte-Beuve, pasando por Stendhal) personifica al antagonista optativo: Shakespeare.

La vocación teatral de Racine es una elección barroca, ya que opta por el arte barroco por antonomasia, el teatro, y por una calidad especialmente ambigua –de nuevo: barroca– del teatro en la sociedad de su tiempo. Excomulgado por inmoral, el teatro es, sin embargo, la diversión favorita de la corte, donde desde el rey a los grandes títulos, todos concurren a representaciones teatrales y, con frecuencia, desde varias generaciones, actúan, cantan y cabalgan en ellas, sin tener a menos asumir una profesión innoble como la de comediante.

La corte participa de la vida farandulera y dignifica el trabajo de los cómicos, alguno de los cuales, como Floridor, pleitea para que se reconozca su alcurnia. La profesión teatral es convertida en un arte mayúsculo con la fundación de la Academia Real de Música y Danza. Molière, genial cómico de la legua, estrena en Palacio. Bien es cierto que esta corte francesa ha institucionalizado el escándalo, situando a las queridas del rey y al *mignon* de su hermano en una posición oficial. En su momento, se legislará sobre la nobleza de los hijos bastardos. Es decir: los linajes pasan a ser disfraces convencionales. ¿No insinúa Voltaire que el Rey Sol era vástago del cardenal Mazarino?

Racine no se niega a participar en el nacimiento de un género teatral típicamente barroco, la ópera, llevada a Francia por el florentino Lulli (afrancesado como Lully), con quien compone *L'ldylle sur la Paix* (1683), desplazando a Quinault, libretista oficial. También puede considerarse una semiópera *Esther,* pares tiene partes cantadas con música de Moreau.

Desde luego, estamos en el barroco francés, que no es barroco por su elocución, sino por su concepto. No es un barroco culterano sino conceptista, si se admite la clasificación corriente. La pasión violenta es compatible con la expresión elegante, y la crueldad despiadada de sentimientos y decisiones se manifiesta a través de una aristocrática nitidez de la dicción escénica. Todo un *concetto* barroco. También lo es el amor raciniano, reverso del odio: el objeto amoroso es siempre odioso e indeseable. En lugar de la justicia, campea la venganza y el otro desata la guerra compulsiva de las conciencias, como si fuera incompatible con los demás. Exclama Tito: *(...)qu'un aimant sait mal ce qu'il désire!*

La verdad raciniana (la verdad de la pasión) es inverosímil, pues choca con la norma expresa. Su mundo es una estructura barroca en tanto descentrada, carente de una referencia suprema y decisoria que someta el juego pasional, la citada fatalidad del inconsciente. Su tema constante es lo incompatible de la vida privada (el placer y la dicha) y la vida pública (el deber y la desgracia), un conflicto típico del barroco, que denuncia lo impertinente del hombre en el mundo. Por eso sus tragedias son intimistas, ocurren en un espacio sin afuera, porque afuera está el universo que escapa al manejo humano. El obsesivo conflicto entre hermanos que carecen de una referencia paterna, lo ejemplifica de sobra. Desde luego, cuando esta referencia aparece, en forma de padre o de sacerdote que invoca al Dios único, la tragedia no sucede y entramos en el mundo centrado del clasicismo.

De aquí surge el constante autoanálisis de los personajes racinianos, que tanto lo asemejan al mundo de Shakespeare, del que, en cambio, dista mucho en cuanto a retórica y carpintería teatral. Su gente desmenuza sus conflictos morales y psíquicos, a veces con la ayuda del confidente, que es como el otro en quien se reconoce dialécticamente: el otro soy yo.

A pesar de su afición a las unidades clásicas (lugar, acción y tiempo) las tragedias de Racine son «infieles» a las historias en que se basan y esta infidelidad ha sido motivo constante e ingenuo de reproches o justificaciones. Años de acontecimientos se aprietan en pocos momentos de embrollo, de barroco embrollo, y el día único en que pasa la tragedia no es un día cronológico, sino ideal, una jornada en el doble sentido de la palabra: transcurso horario y viaje simbólico hacia la naturaleza de la otredad, la irrup-

ción pasional en el escenario del sujeto único, la persona, la máscara. El placer trágico que sus criaturas experimentan es lo que él denomina «una majestuosa tristeza», ese sentimiento típico del barroco que es la melancolía, el lamento por la perdida unidad armoniosa del yo y el sí mismo. Cuando se ensimisman, los personajes de Racine se escinden. Lo razona agudamente Sainte-Beuve sobre *Phèdre:* «(...) el análisis profundo que hizo de este *virtuoso dolor* de un alma que maldice el mal y se entrega a él (porque...) el dolor es supersticioso.»

En su tiempo se le reprochó ser tierno, en comparación con la monolítica y heroica dureza de los personajes cornelianos. Bien es cierto que *tendre* no era, en el francés del XVII, del todo despectivo, pues significaba algo violento y patético suscitado por un conflicto amoroso. Pero sí que se lo notaba excesivamente novelesco y poco teatral, en tanto la novela, la barroca novela, era el campo de la aventura y el extravío, una herencia anacrónica de la caballería medieval. A él, por el contrario, le enorgullecía que sus espectadores llorasen en sus funciones, que se *enterneciesen,* porque se incluían, barrocamente, en el desarrollo de sus piezas. El clasicismo busca la distancia apolínea y el barroco, la dionisíaca inclusión.

Con cien años de adelanto, Racine diseña el conflicto entre lo bello y lo sublime, que razonarán Burke en su *Investigación filosófica... y* Kant en su *Crítica del juicio.* La manifestación de este mundo moral sórdido y condenado, es bella, se produce en un discurso de seductora prosodia musical, de exactitud elocuente, de ceñida persuasión. Aún más: con extrema formalización, con una formalidad majestuosa que roza lo ceremonial (finalmente, la tragedia tiene una memoria arcaica de rito catártico). En esta encrucijada aparece lo sublime, otra intuición del barroco y un preanuncio del romanticismo, que los alemanes rastrearán en Shakespeare y Calderón.

Lo sublime apunta a lo informe en tanto infinito, a un más allá externo al arte, ajeno a la oposición entre lo bello y lo feo. Es más propio de la naturaleza, de una amoralidad de las pasiones anterior a la ética que enfrenta al sujeto con la ley. Lo sublime se encamina a lo divino y trascendente, donde se disuelve la frontera que controla la distancia entre el sujeto y el objeto y, por lo mismo, la comprensión y el manejo del mundo. Inquieta como lo siniestro, propende a la participación y al gozo, excediendo el placer que proporciona la belleza.

Las obras de Racine refieren un mundo pagano o, cuando apelan al monoteísmo, lo hacen partiendo del Antiguo Testamento. No hay tragedia cristiana y esto nos lleva a la singular relación del escritor con el cristianismo de su época.

3

Educado en Port-Royal (con egregios maestros: Nicole, Le Maître, el patriarca d'Andilly), Racine se alejó del centro jansenista durante su discusión con Desmarets, en la cual no hizo referencias al valor moral de la tragedia como catarsis, sino que vindicó la autonomía moral del arte frente al control de la Iglesia. En los últimos veinte años de su vida, volvió a Port-Royal y cobró fama (disimulada, como siempre en él) de jansenista en la corte. Escribió una inconclusa, póstuma y elogiosa historia del monasterio y se hizo devoto, como todos en Versalles, es decir litúrgico. No obstante, su única obra religiosa son sus bellísimos cánticos, compuestos a pedido. En cambio, tradujo el *Banquete* platónico, también a pedido y con alguna púdica supresión. En su biblioteca abundaban los textos jansenistas. El cristianismo permaneció ajeno a su teatro. Se sabe que murió piadosamente, asumiendo el dolor de una cruel enfermedad, tal vez un tumor hepático.

Su pesimismo moral es de sesgo jansenista, según han señalado los estudiosos como Bénichou y Goldmann. Si Corneille proponía un heroísmo ético sobrehumano consagrado a la gloria mundana, Racine exhibe al hombre como un ser irreductiblemente natural, en tanto apasionado y patético. Si acaso, en el reconocimiento de las pasiones, en la pedagogía de las pasiones, hay un punto de arranque ético. La oposición esencial que anida en sus personajes es el conflicto entre lo que está por encima y por debajo del sujeto, el cielo y el abismo, la gloria de las empresas mundanales y la invulnerable presencia de la pasión individual.

El jansenismo, ante tal panorama, propone una conciliación religiosa, que consiste en el culto íntimo de una angustiosa relación, la que hay entre un Dios infinito y su criatura finita. Es el lugar del amor propio *(l'amour propre:* el amor por sí mismo, el amor de cada quien por Dios y también el amor limpio, puro de toda parcialidad, la caridad absoluta). Por grande, por magno que sea (por magnánimo, si se prefiere) el hombre es siempre pequeño ante la inconmensurable grandeza de Dios y el universo: la ocultación y la ausencia, por un lado, y la manifestación y la presencia, por el otro. El Creador y la Creación. Ambos están fuera del alcance humano.

Un cierto fatalismo quietista (y por ello, harto sospechoso para la ortodoxia) alimenta la moral del jansenismo, que conecta, así, por distinto camino, con la fatalidad raciniana. Se trata de la esperanza en la Gracia eficaz que distinguirá al elegido. Una consecuencia paradójica es la autonomía ética que de ello resulta: actuar con independencia de Dios, cuyos designios son inescrutables. Los méritos humanos y las glorias de la autoridad son indiferentes a los ojos de la divinidad. Lo bueno es austero e íntimo, ajeno a los rangos del mundo.

Si se observa en un contexto social, puede pensarse que la gente del común, en busca de posiciones, desdeñe los prestigios externos de la antigua nobleza y reclame el reconocimiento inmanente de sus virtudes, lo que señaló Lucien Febvre respecto al luteranismo en Alemania, y puede trasladarse al jansenismo de personajes como Racine. La virtud es algo oculto y exige el uso de la máscara. Barrocamente, tenemos escasas referencias a la persona de Racine en las muy abundantes memorias y crónicas del barroco, un tiempo muy dado a esta clase de noticias y muy parco en cuanto a la biografía íntima de los sujetos.

En las obras monoteístas de Racine, *Esther y Athalie,* no hay tragedia en sentido estricto (en la época, *tragedia* y *comedia* podían usarse indistintamente para este tipo de obras). Las muchachas hebreas piden al Dios oculto que se manifieste en la Gracia, como si Dios fuera un durmiente que despierta de modo puntual. Asuero se convierte al judaísmo al revelársele el verdadero Dios. Joas es reconocido como rey legítimo al destruirse la artimaña de Atalía. El mismo pueblo hebreo, como depositario de la Revelación, puede considerarse, en conjunto, como el agraciado. Pero nada depende de las acciones humanas, que siempre se mueven por oscuras pasiones. Basta con esperar el decreto providencial y sostener la espera con la fe que la transforma en esperanza. El tragicismo de Racine ha quedado atrás, pero no su fatalismo, que se ha convertido en quietista. El mundo sigue siendo barrocamente ajeno al hombre, finitud atrapada por un universo inconmensurable y un Dios infinitamente lejano, oculto en la manifestación de su propia obra.

Bibliografía

ROLAND BARTHES: *Sur Racine,* Club Français du Livre, Paris, 1960.

PAUL BÉNICHOU: *Morales du grand siècle,* Gallimard, Paris, 1948.

LUCIEN GOLDMANN: *Le dieu caché,* Gallimard, Paris, 1955.

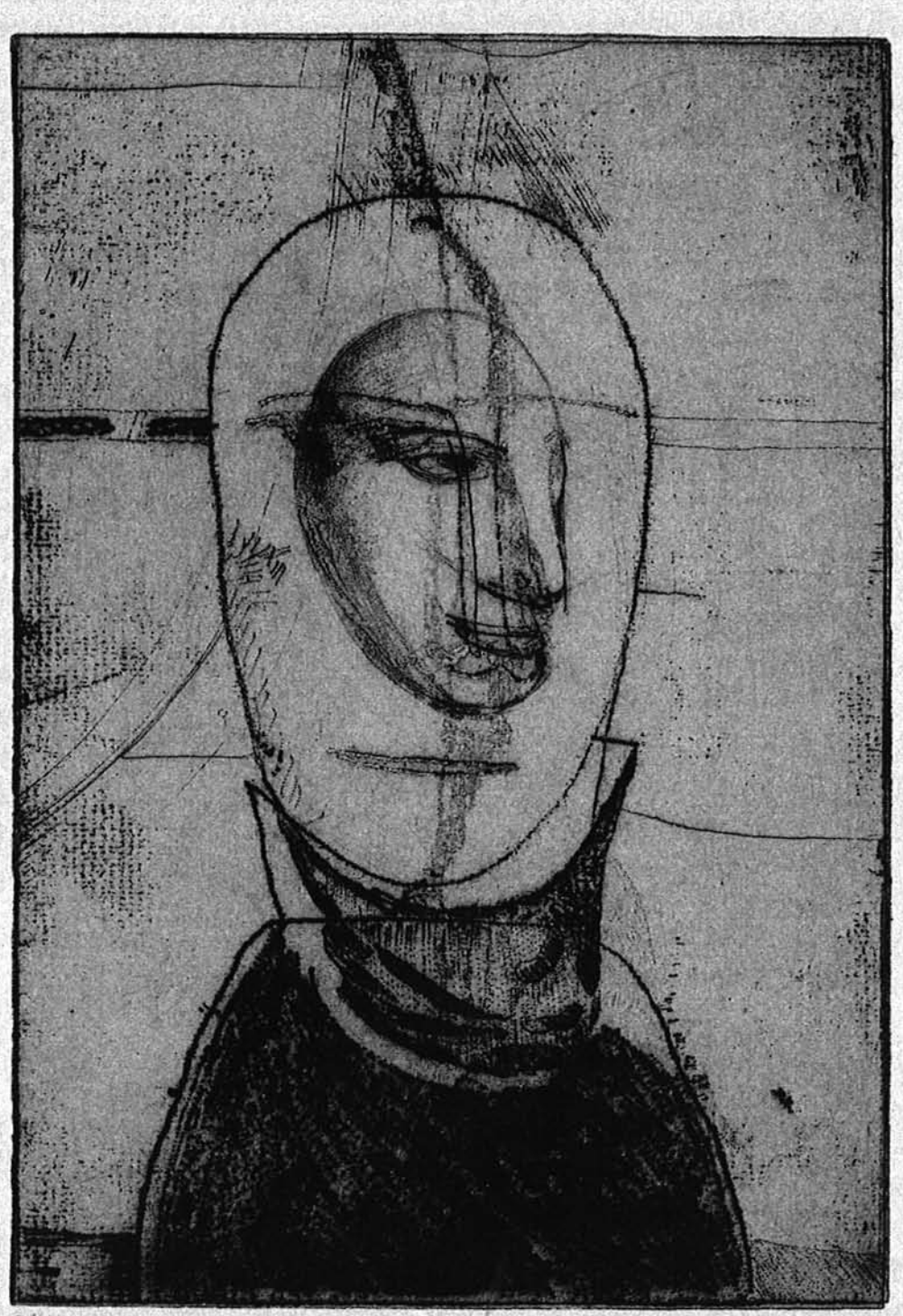
JULES LEMAITRE: *Impressions de théatre,* Société Française d'Imprimerie, Paris, 1901.

EMMANUEL LE ROY LADURIE: *Saint-Simon ou le système de la cour,* Fayard, Paris, 1997.

RAYMOND PICARD: *La carrière de Jean Racine,* Gallimard, Paris, 1961.

JEAN RACINE: *Oeuvres complètes,* ed. Raymond Picard, Gallimard, Paris, 1951.

SAINTE-BEUVE: *Portraits littéraires,* caps. «Racine» y «Reprise de *Bérénice*», Robert Laffont, Paris, 1993.



P/A 4/5

ALFONSO FRAILE 86