

George Steiner analiza *Fedra*, de Jean Racine

Corneille venía de la provincia y era un hombre de teatro, cosa que no era Racine. Conocía la labor de las compañías teatrales que recorrían Francia representando en ferias y en ocasiones festivas. Esas compañías mantuvieron muy vivas formas de teatro pre-literario que pueden remontarse a las farsas medievales y las improvisaciones de la *commedia dell'arte*. Teatro de acción vivaz y réplica rigurosa. A ello hay que añadir que cuando Corneille llega a París existía un floreciente teatro representado por el prolífico Alexandre Hardy (autor de seiscientos piezas). Su estilo predominante era el del drama barroco, constituido por descabellados embrollos que recurrían abusivamente a la maquinaria escenográfica para conseguir efectos escénicos fantásticos o mitológicos.

En ese tipo de teatro estaba implícito el género de teatro en que pueden coexistir lo trágico y lo cómico, lo realista y lo fantástico, lo poético y lo prosaico. El neoclasicismo rechazaba estas dualidades. Ganó una gran economía de forma y pureza de lenguaje, pero a costa de una gran suma de vida. Además de que las raíces del neoclasicismo –dice Steiner– eran tanto políticas como literarias. El mundo de Hardy es el del feudalismo declinante, el de los tumultuosos aristócratas que, durante la Fronza, lanzaron un último desafío al poder centralizado del estado moderno. La visión del teatro neoclásico es la que forjaron Richelieu y Mazarino: era necesario que hubiera orden en la vida al igual que en el arte. Corneille podría haber seguido aquella tradición del teatro de provincia o la del drama barroco. De hecho en muchas de sus obras bajo la superficie está presente la tradición no clásica; su primera tragedia, *Medea* finaliza en estilo barroco, con *Medea* que sale volando en su carroza tirada por dragones en tanto que Jasón se suicida en el escenario. Pero la parte culminante de su obra, la serie de austeras tragedias que va desde el *Cid* hasta *Polieucto*, fue producida dentro de la preceptiva clásica.

A principios de siglo, Descartes afirma la primacía de la razón. Las pasiones son dominadas por la razón, teniendo a la voluntad como apoyo. Esta concepción está ilustrada por el teatro de Corneille. Pero hacia mediados de siglo, Molière y La Fontaine ya no creen en ese sueño de heroísmo plasmado en *El Cid* y en *Polieucto*. Son escépticos con respecto a la supremacía de la razón sobre las pasiones. En Racine ya aparece una marcada corriente pesimista: el hombre es esclavo de sus pasiones; la razón y la voluntad son impotentes, no pueden dominarla. “Veo que la razón cede ante la pasión”, dice Racine por boca de Hipólito. En esta etapa, el análisis pesimista de Pascal y del jansenismo tiñen la literatura. “El corazón tiene razones que la razón desconoce”, escribía Pascal. La literatura refleja esa concepción; muestra el alma en estado de pecado, condenada al castigo eterno si no está asistida por la gracia de Dios.

Para Racine el ideal del orden clásico era natural a su genio. Racine era un poeta cortesano que aceptaba los valores propios del medio aristocrático. Era un gran poeta dramático, pero no era un hombre de teatro como Corneille. Racine escogió el estilo teatral más puro, más elegante, más intransigente a fin de conseguir la máxima independencia posible con respecto a las contingencias materiales del escenario. Siempre estuvo en su espíritu el ideal de un teatro ritual o de corte, un teatro de las ocasiones solemnes como el que hubo en Atenas. En el prefacio a *Ifigenia* dice que “la razón y el buen sentido son los mismos en todos los siglos. El gusto de París demuestra coincidir con el de Atenas.”

El arte de Racine reclama una atención absoluta, no un desorden de la emotividad ni la identificación del espectador con la acción –dice George Steiner. Para las pobres criaturas

que somos identificarnos con estos personajes regios y ceremoniosos sería psicológicamente estúpido y socialmente impúdico. Estos personajes son de una sustancia más rara que la nuestra. Así, podemos decir que Racine, como Brecht, está tratando deliberadamente de ahondar el foso entre auditorio y escenario. “Esto es una pieza de teatro” –dice Brecht al definir su famoso concepto sobre la alienación o extrañamiento. “Esto es teatro trágico –dice Racine- es más puro y más significativo que la vida corriente; es una imagen de lo que la vida podría ser si se la viviera en todo momento en un plano de exaltado decoro”. Ambos dramaturgos exigen una severa distinción entre lo real y el realismo.

Esta es la clave para entender el uso imperturbable que hace Racine de las unidades. Las unidades de tiempo y de lugar era para él una condición natural del teatro, en tanto para Corneille habían sido incómodos condicionantes. El desorden de la vida, la tosquedad material de las cosas, no pueden excluirse de los asuntos humanos por más de veinticuatro horas. Así como no pueden aparecer más de una habitación por vez para la solemnidad y la pureza de la acción trágica. El decoro, la contención, el control de sí mismo, el ritual y la cortesía son obligatorios. No obstante que Fedra o Atalía contienen tanta furia como la batalla en Macbeth o la matanza en Hamlet, la gran diferencia es que el estallido tiene lugar fuera del escenario. Esa es la gran diferencia con el teatro shakespeariano o el romántico.

El de Racine es un arte de tensión calculada. Racine es de los que trabaja con más comodidad dentro de convenciones restrictivas. Mantiene el equilibrio entre la fría severidad de la técnica y el apasionado ímpetu del material. En Fedra, por ejemplo, hay una tremenda tensión entre la forma racional y clásica del drama concreto y el carácter irracional, demoníaco, de la fábula. Es aquí donde resalta su jansenismo. En el centro de la actitud jansenista está el esfuerzo por armonizar la vida de la razón con los misterios de la gracia. En Racine, el lenguaje y los gestos de una sociedad cartesiana están obligados a representar fábulas sagradas y mitológicas.

Gerge Steiner considera a Fedra como la mayor obra de Racine y representativa, en la manera más elevada del estilo neoclásico. Una leyenda brutal sobre la demencia del amor es dramatizada en una forma teatral que elude las posibilidades de desvarío y desorden inherentes en el tema. No hay otra obra en toda la tragedia neoclásica en que sea más drástico el contraste entre fábula y tratamiento. Tampoco en ninguna otra obra es más cabal la observancia de estilo y unidad. Racine impuso las formas de la razón a la arcaica negrura de su tema. Tomó el tema de Eurípides y solo introdujo un cambio. En la leyenda Hipólito está consagrado a una extrema castidad. Es un cazador frío y puro que menosprecia las potencias del amor. Afrodita busca vengarse de quien la desdeña; de aquí la catástrofe. (Afrodita hace que Fedra se enamore de Hipólito). Eurípides y Séneca presentan así el mito, pero por, el contrario, Racine hace de él un amante tímido pero apasionado. Eurípides lo muestra como una criatura de la selva, sacada de su guarida y mezclada en asuntos humanos que no entiende del todo. Racine lo convierte en un cortesano y hombre galante. ¿Por qué? Cabe suponer que la imagen de un príncipe heredero que huyera ante los requerimientos de las mujeres habría resultado ridícula al público de la época. Pero esta es la única concesión que hace Racine a las exigencias del decoro. En todo lo demás, deja que las furias causen estragos.

Racine nos dice que Fedra tiene que seguir su trágica carrera “por su destino y por la cólera de los dioses”. El mecanismo de la fatalidad puede ser interpretado de diversas formas; aquí los dioses pueden ser realmente tales o bien pueden ser lo que llamaríamos herencia. Lo que Ibsen llamará “espectros” cuando quiere decir que nuestras vidas pueden

ser acosadas hasta su ruina por una infección hereditaria de la carne. Una conjetura jansenista –dice Steiner- parece esconderse tras la enorme fuerza de la tragedia. La acción de Fedra ocurre en una época anterior a la venida de Cristo. Quienes entonces se condenaban lo hacían de un modo más terrible puesto que no tenían a su alcance ninguna posibilidad de redención. Antes de Cristo el descenso a los infiernos tenía una atrocidad especial, siendo irredimible. Fedra pertenece al mundo de aquellos por quienes Cristo aún no había dado su vida. En ese mundo los personajes trágicos caen más profundamente, la soledad de ellos es más absoluta por ser anterior a la gracia. Cuando Hipólito dice: “Todo ha cambiado de aspecto/desde que a estas orillas los dioses enviaron/a la hija de Minos y Pasifae”, introduce en ese marco cortesano lo arcaico, incomprensible y bárbaro. Fedra es la hija de lo inhumano, su antepasado directo es el sol, por sus venas corren los fuegos primordiales de la creación..

El sometimiento de Fedra a la obstinación de la carne es comunicada con notable logro escénico. Cansada por el peso de sus ornamentos y de su cabellera, Fedra se sienta. Es un gesto de sumisión: el espíritu se doblega bajo la tiranía del cuerpo. En el teatro neoclásico, en general, y en otras piezas de Racine los personajes trágicos no se sientan. La desnudez del escenario neoclásico le permite sacar partido, dar a entender cosas tan cargadas de sentido y tan violentas mediante la simple presencia de una silla. Cuanto más estricto es un estilo, más comunicativo resulta cualquier acto de apartarse de su severidad. Los personajes trágicos sufren agonías de orden moral o intelectual que dejan su espíritu magullado o herido, pero aún rector. Cuando Fedra se sienta, se rinde a la sinrazón. El teatro neoclásico parece un lugar cerrado al desorden. Sin embargo, al comienzo de la tragedia Hipólito nos advierte que la atmósfera ha cambiado, como si hubiera un oscurecimiento del aire. La llegada a Atenas de la hija de Minos ha abierto las puertas de la razón a un mundo extraño y bárbaro. Ella es hija de Minos que es hijo de Zeus y de Europa.

La muerte de Hipólito afirma el tono salvaje de la fábula. Teseo, quien ha salvado a Grecia de bestias feroces, llama a un monstruo del mar para la destrucción de su hijo. Teseo dio muerte al Minotauro, el monstruoso medio hermano de Fedra; ahora una bestia cornuda mata a su hijo. El ciclo de horrores llega a su irónica consumación. En las escenas finales la violencia del mito arrasa con todo. Que no sintamos una desarmonía entre esa realidad – dice Steiner- y las convenciones del teatro neoclásico es una prueba del arte de Racine. El paso de lo figurado a lo literal, de las formas de la razón a las del terror arcaico, está cuidadosamente preparado. A lo largo de la obra, la parte de la bestia parece aplastar los frágiles límites de la humanidad del hombre. El descenso de la pieza a una especie de caos primordial es llevada a cabo enteramente dentro de la forma cerrada, neoclásica. Las presencias infernales que oscuren el aire adquieren realidad por la sola fuerza del encantamiento de Fedra. El monstruo que da muerte a Hipólito es real pero no lo vemos. El horror nos llega a través del relato de Terámenes (el mensajero de la tragedia griega que hace aquí una de sus últimas apariciones en el teatro moderno). Todo cuanto ocurre, ocurre dentro del lenguaje. Solo con palabras –y palabras formales y ceremoniosas- Racine llena el escenario con el máximo de acción. Esa es la especial economía y grandeza de la tragedia clásica francesa.

Steiner, George. (1991) *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Avila

