

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 dionisiaca 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.

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 angustiada 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 théâtre*, 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.

