
LA TEORÍA TEATRAL CLASICISTA:
UNIDADES, CATARSIS Y ACCIÓN DISCURSIVA
EN LA *BERENICE* DE RACINE

Manuel PÉREZ
(*Universidad de Alcalá*)

1. Introducción

Proponer, como lo hacemos de forma somera en este trabajo, una aproximación a la teoría teatral del clasicismo francés, resulta, en nuestra opinión, relevante por diversas razones.

Es la primera la propia importancia que, en la historia del teatro occidental, adquieren los presupuestos teóricos de la estética clasicista, cuya vigencia se extiende a lo largo de casi tres centurias, desde su surgimiento en el seno de las artes europeas del Renacimiento hasta su culminación en el sistema estético dominante en la Francia del siglo XVII y su posterior asunción por los diversos neoclasicismos europeos del siglo siguiente:

El clasicismo es una estética literaria que recoge muchos elementos de esta última corriente del humanismo renacentista (...). La doctrina clásica se define progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, en el fecundo terreno de la cultura literaria italiana, y adquiere particular cohesión e importancia en la literatura francesa del siglo XVII, llegando sus principios fundamentales a dominar las literaturas europeas en el siglo XVIII, a través de los llamados movimientos neoclásicos.¹

¹ Aguiar e Silva, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, pág. 301.

El sistema estético clasicista y, en particular, el pensamiento dramático que acoge, han sido abordados con sorprendente frecuencia desde acercamientos, en cierto modo, extrínsecos (cuando no apriorísticos) que, antes que penetrar en la esencia de los procesos creadores, han tratado de presentar éstos como prácticas que, en diferentes grados según los diversos autores, respetaban o negaban los principios de una doctrina inmutable que, por añadidura, había sido elaborada muchos siglos antes en la *Poética* de Aristóteles. Esta circunstancia, pensamos, confiere un innegable interés a los modos de interpretación de la teatralidad clasicista que indagan otras vías de acercamiento, como la constituida, en nuestro caso, por el pensamiento trágico raciniano y, en particular, por el *Préface* colocado por este autor al frente de la publicación en 1674 de su tragedia *Berenice* (estrenada en 1670).

Creemos, finalmente, que los modos de la teatralidad característica de esta pieza, así como del resto de las grandes creaciones de este autor y de su contemporáneo Pierre Corneille, revelan procedimientos que, contra toda apariencia o juicio apresurado al respecto, informan -en el campo general de una teoría del teatro- acerca de trascendentales cuestiones relacionadas con la concentración dramática, con el efecto teatral y con el rendimiento de la verbalidad en la articulación de la acción dramática, las cuales vienen a constituir, por otra parte, principios configuradores de formas teatrales de gran vigencia en el teatro occidental de los dos últimos decenios.

2. Aspectos constitutivos de la teatralidad clasicista

La práctica dramática raciniana, integrada por once tragedias y una comedia, constituye, como es sabido, la culminación del teatro clásico francés y hace del autor la "suprema encarnación del ideal clásico",² mientras que los prefacios escritos para sus tragedias (en especial, los de *Mitrídates*, *Andrómaca*, *Fedra*, *Alejandro*, *Británico* y, sobre todo, *Berenice*), soportan, en nuestra opinión, una adecuada conceptualización, sistemática e integral, en la que es posible discernir una *formulación intrínseca* de los principios básicos de la teatralidad clasicista.

Dicha teatralidad debe ser circunscrita con precisión al momento que contempla la culminación del teatro clásico francés en la segunda mitad del siglo XVII, preparada por la obra de críticos tales como Mairet, Desmarets, Chapelain y La Mesnardière,³ materializada (desde el estreno, seguido de fecunda controversia, de *Le Cid* en 1637) en las creaciones de Corneille, Molière y el propio Racine, y codificada, sobre todo, por Boileau, cuya *Art poétique* (1674) supone el corpus teórico más importante de la estética clásica que estaba triunfando en la literatura francesa desde 1640, según

² Íd., p. 316.

³ Íd., p. 315.

opinión de Antoine Adam.⁴ En este contexto “alcanza su estructuración perfecta”⁵ la estética clásica, cuyos principios fundamentales van a gravitar, a través de las diferentes escuelas neoclásicas, sobre casi todas las literaturas europeas del siglo XVIII, “ya designado, con mucha propiedad, como un ‘siglo francés’”.⁶

2. 1. El sentido de las *reglas* clásicas

Uno de estos preceptos fundamentales viene dado por la existencia de las *reglas*, principios creadores que rigen cada género y a los que los autores deben en todo caso atenerse a fin de lograr una ordenación racional de los impulsos creadores surgidos del sentimiento y de la imaginación.⁷ En el ámbito específico de la creación dramática es bien conocida la primacía, sobre las demás, de la regla de las tres unidades, de las que la de *acción*, única formulada explícitamente por Aristóteles, viene a constituir el principio compositivo esencial de los productos teatrales del Clasicismo.

Precisamente, hallamos en la tragedia *Berenice* de Racine un modelo de utilización de la unidad de acción dramática al que la formulación teórica llevada a cabo por el autor en su *Préface* confiere una particular relevancia para la evidenciación de la teatralidad clasicista.⁸

En el prefacio, Racine se muestra perfectamente consciente del valor predominante de la unidad de acción en su tragedia *Berenice*. Comienza por inscribir el núcleo de la anécdota narrativa en la historia romana contada por Suetonio, justificando así la dignidad de tal asunto dramático, y cree hallar la esencia del conflicto en la traducción del *invitus invitam* del historiador latino mediante su no menos magistral fórmula *malgré lui et malgré elle*, es decir, en la pugna entre la razón de estado y la razón de amor, las dos fuerzas que van a generar la tensión dramática a lo largo de la pieza, según un juego de motivaciones objetivadas en el plano racional (la razón constituye el basamento último de la estética clásica) en la cita que transcribe el propio Racine:

Tito, que amaba apasionadamente a Berenice y que, incluso, según se creía,

⁴ Citado por Aguiar e Silva, op. cit., p. 304.

⁵ Íd., p. 302.

⁶ Íd., p. 318.

⁷ Íd., p. 310.

⁸ Racine, Jean, *Seis tragedias (Andrómaca. Británico. Berenice. Bayaceto. Fedra. Atalía)*, Madrid, Alfaguara, 1983 (edición bilingüe).

le había prometido casarse con ella, la expulsó de Roma, a pesar suyo y a pesar de ella, desde los primeros días de su imperio.⁹

Tras justificar la validez dramática del conflicto planteado, Racine alaba sin reservas la sencillez del argumento, especialmente propicio para sustentar una tragedia caracterizada por lo que denomina *simplicité d'action*. Simplicidad y unidad, aspiraciones supremas de la dramática raciniana, aparecen refrendadas por la cita horaciana que para los teóricos clasicistas constituía, junto a la doctrina aristotélica, el sustento del principio de la unidad de acción:

Que aquello que hagas, dice Horacio, sea siempre sencillo y tenga unidad.¹⁰

En efecto, consecuente “con la doctrina de que la creación literaria debe basarse en modelos”,¹¹ Racine resalta la excelencia de un argumento *moins chargé de matière* que el común de los coetáneos apelando a las obras de los principales dramaturgos de la antigüedad grecolatina.

En el plano compositivo, la *Berenice* raciniana, como el común de las tragedias del autor, constituye un acabado ejemplo de concentración de la materia dramática, aquí reducida a tres personajes principales que, con la ayuda de unos pocos secundarios (los confidentes)¹², soportan una anécdota argumental constituida básicamente por la ruptura no deseada de las relaciones amorosas entre Berenice y Tito, a quien su recién estrenada autoridad imperial le impide compartir su lecho con una reina extranjera. Este propósito de concentración dramática, de búsqueda de la simplicidad de la acción, sirve eficazmente a la evidenciación del conflicto como núcleo fundamental de la tragedia:

El conflicto es fundamental en Racine, lo encontramos en todas sus tragedias. No se trata en modo alguno de un conflicto de amor el que puede oponer dos seres de los cuales el uno ama y el otro no. La relación esencial es un conflicto de autoridad, el amor no sirve más que para *realzarla*.¹³

⁹ Íd., p. 273.

¹⁰ Íd., p. 274.

¹¹ Aguiar e Silva, op. cit., p. 298.

¹² “El confidente raciniano (y esto está de acuerdo con su origen) está ligado al héroe por una especie de lazo feudal, de *devoción*; este lazo designa en él a un doble verdadero, probablemente destinado a asumir toda la trivialidad del conflicto y de su solución, en resumen a fijar la parte no-trágica de la tragedia en una zona lateral en la que el lenguaje se desacredita, se vuelve *doméstico*.”, Barthes, Roland, “El hombre raciniano”, en Racine, Jean, op. cit., p. XLIX.

¹³ Barthes, op. cit., p. XXIX.

Desde el corazón ideológico de la estética clásica, Racine justificará la eficacia de la unidad de acción en la búsqueda de la verosimilitud, otro de los principios fundamentales de aquélla:

Y no hay que creer que esta regla esté basada solamente en la fantasía de los que la han hecho. Sólo lo verosímil emociona en una tragedia.¹⁴

Es la exigencia de verosimilitud, entendida como la primacía de lo universal (la experiencia creíble) sobre lo particular inverosímil, incluso si esto último llega a ser verdadero,¹⁵ la que, habida cuenta de los límites impuestos al género tragedia por el precepto de la unidad de tiempo ("la tragedia, cuya duración sólo debe ser de algunas horas"¹⁶), torna inadecuados los argumentos no sujetos a simplicidad, precisamente por razón de su misma inverosimilitud:

¿Y qué verosimilitud puede haber en que sucedan en un día una multitud de cosas que con dificultad podrían suceder en varias semanas?¹⁷

En todo caso, los procesos de concentración y simplificación de la materia dramática a los que alude el prólogo y ejemplifica la composición de la *Berenice* raciniana deparan el resultado de una intensificación de la tensión dramática y de un incremento evidente de la densidad de las piezas, aspectos que, como veremos enseguida, confieren una singular eficacia teatral al concepto profundo de la unidad de acción.

2.2. El efecto trágico: catarsis aristotélica y *delectare* horaciano

Lejos de toda presunción de obediencia ciega a principios de autoridad capaces de cercenar el desarrollo de la acción dramática, Racine señala con precisión el objetivo último de todo el complejo aparato de preceptos que articulan la estética clasicista. En efecto, alejada de cualquier rígido mecanismo de sumisión a unas reglas que se imponen inexorablemente al acto creador, la eficacia dramática, entendida en términos de capacidad de comunicación con el espectador, va a constituir el imperativo

¹⁴ Racine, op. cit., p. 274.

¹⁵ Aguiar e Silva, op. cit., p. 306.

¹⁶ Racine, op. cit., p. 273.

¹⁷ Íd., p. 274.

fundamental que rige los procesos creadores de la dramaturgia raciniana en particular y clásica en general, según lo señala el propio Racine en el mencionado *Préface*:

La regla principal es la de gustar y emocionar. Todas las demás sólo están hechas para llegar a esta primera.¹⁸

En consecuencia, la simplificación de la materia dramática que el trágico francés lleva a cabo en su *Berenice* queda justificada en la misma medida en que, desde la renuncia a los elementos incidentales de la acción dramática, prepara una obra capaz de poner adecuadamente en marcha los procesos de recepción:

toda esa gran cantidad de incidentes ha sido siempre el refugio de los poetas que no advertían en su genio ni la suficiente riqueza, ni la suficiente fuerza para atar durante cinco actos a los espectadores por medio de una acción simple, sostenida por la violencia de las pasiones, la belleza de los sentimientos y la elegancia de la expresión.¹⁹

La contundente afirmación raciniana de la primacía del *plaire* y del *toucher* sobre las reglas de la preceptiva dramática clásica no puede por menos de evocar aparentes analogías con la no menos decidida preeminencia del *gusto* sobre el *arte* en el caso de Lope de Vega. Pensamos, sin embargo, que lo que en el *Arte nuevo de hacer comedias* del dramaturgo español se presentaba como superación pragmática de las reglas, desde la confianza del respaldo público a la representación de sus comedias y en aras de la búsqueda de esa misma aceptación, en el caso de Racine constituye la sublimación -desde el estricto respecto- de esas mismas reglas, cuyo seguimiento debe ser entendido, en opinión del más importante dramaturgo del clasicismo francés, no como aplicación apriorística -y despectiva del aplauso- de una preceptiva constrictiva, sino precisamente como testimonio de la extracción del máximo aprovechamiento de las posibilidades teatrales que, en términos de concentración dramática y de incidencia en el espectador, pueden ser obtenidas -como de ningún otro procedimiento compositivo- de la aplicación de aquellas mismas reglas.

Se desprende de lo anterior una visión hasta cierto punto sorprendente de las motivaciones y finalidades de la teoría dramática del Clasicismo, que debe contribuir a una nueva y muy positiva apreciación de los valores comunicativos y escénicos de una teatralidad tan sistemáticamente codificada como, con frecuencia, lamentablemente malentendida.

El sentido último del efecto buscado por el trágico debe ser relacionado con el concepto de *catarsis* expuesto por Aristóteles en su *Poética*, aspecto puesto de relieve

¹⁸ Íd., p. 275.

¹⁹ Íd., p. 274.

por Aguiar e Silva al afirmar que la obra trágica de Racine “es ilustración magnífica de las virtudes catárticas de la literatura, según el punto de vista aristotélico.”²⁰ En el *Préface*, en efecto, Racine asume como tarea propia del autor dramático el conocimiento y la interpretación -teórica y práctica- de la preceptiva aristotélica:

“Que nos confíen a nosotros la fatiga de aclarar las dificultades de la *Poética* de Aristóteles.”²¹

Pero, a la vez, demuestra una perfecta comprensión, desde la experiencia práctica de quien conoce tanto su oficio como la fuerza de sus creaciones (“una tragedia honrada con tantas lágrimas y cuya trigésima representación ha sido seguida con tanto interés como la primera”²²), del orden de prioridades entre la teoría y la práctica y de cómo las reglas constituyen elementos creados, no para la constrictión, sino para la eficacia dramática.

Dicha eficacia, directamente proporcional en la preceptiva clásica a la correcta aplicación de las reglas, consiste en proporcionar al público “el placer de llorar y de ser conmovidos”,²³ y en ningún modo la percepción consciente del sometimiento del autor a unas reglas que funcionan, así, como mecanismos internos de la acción teatral antes que como patrones externos sobrepuestos a la valoración de las piezas. Este último punto, que juzgamos de trascendental interés para el concepto de la teatralidad clasicista, revela en el binomio creación/recepción un diferente grado de pertinencia para el funcionamiento efectivo de las reglas. En efecto, si para el dramaturgo éstas son recursos inseparables del ejercicio consciente de su labor creadora, en el plano del espectador el verdadero rango de las mismas se manifiesta en términos de efecto dramático, antes que en términos de una consciencia que, en el caso de un detractor de Racine (a quien él replica en el *Préface*), explica que “el excesivo conocimiento de las reglas le impida divertirse con la comedia”.²⁴

El espectador de la tragedia clásica debe, pues, experimentar efectos anímicos que Racine identifica con el *plaisir* y que, sin menoscabo del instructivo *prodesse* (“la belleza de los sentimientos y la elegancia de la expresión”²⁵), constituyen una gozosa reivindicación del *delectare* horaciano. Este efecto catártico se traduce esencialmente

²⁰ Aguiar e Silva, op. cit., p. 317.

²¹ Racine, op. cit., p. 275.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Íd.*, p. 274.

en términos de excitación anímica (“por la violencia de las pasiones que podría excitar”²⁶), de impresión emotiva (“el último adiós (...) renueva bien en el corazón de los espectadores la emoción que el resto había podido suscitar”²⁷) y, en definitiva, de clarificación por parte de la razón de los estratos sentimentales y emocionales del espectador:

Fue esta interpretación mitridática de la catarsis la que Racine aceptó y defendió, siguiendo la doctrina de Bettori, crítico italiano del siglo XVI, cuyo comentario a la *Poética* conocía muy bien. Refiriéndose al famoso pasaje en que Aristóteles define la tragedia, escribe Racine: ‘es decir, al conmover estas pasiones, la tragedia les quita lo que tienen de excesivo y vicioso, y las lleva a un estado moderado y conforme con la razón’.²⁸

Para la consecución de tales fines, la simplicidad de la acción no necesita ser alterada por elementos accidentales directamente suscitadores de impresiones violentas:

No es una necesidad que haya sangre y muertes en una tragedia; basta con que la acción en ella sea grande y que los actores sean heroicos, que las pasiones sean excitadas y que todo el conjunto conserve esa tristeza majestuosa que constituye todo el placer de la tragedia.²⁹

El principio del *decoro*, esencial en la estética clasicista, que proscribía de la presentación escénica directa, entre otras cosas, el mostrar en escena episodios sangrientos o físicamente violentos, salvaguardando así los límites de la decencia (*les bienséances*), se convierte en elemento coadyuvante del proceso de concentración esencializadora practicado por la tragedia raciniana.

Acabando así de cerrar un círculo de perfecta coherencia estética, Racine establece un vínculo indisoluble entre los dos aspectos básicos de la teatralidad clasicista (sentido y alcance de la unidad de acción, naturaleza del efecto trágico) que hemos venido considerando:

Han creído que una tragedia que está tan poco cargada de intrigas no puede haber sido compuesta siguiendo las reglas del teatro. Quise averiguar si se quejaban de que les había aburrido. Me dijeron que todos ellos reconocían

²⁶ Íd., p. 273.

²⁷ Ibídem.

²⁸ Aguiar e Silva, op. cit., p. 76.

²⁹ Racine, op. cit., p. 273.

que no les aburría en absoluto, que incluso les emocionaba en varios pasajes y que volverían a verla con gusto. ¿Qué más quieren? Les conjuro a que tengan la suficiente confianza en su propio criterio para no creer que una obra que les emociona y que les produce placer pueda ser totalmente contraria a las reglas.³⁰

2.3. El discurso performativo

La función otorgada a los elementos verbales en el desarrollo y progresión de la acción dramática constituye un aspecto esencial de la teatralidad clasicista (del que la *Berenice* raciniana es elocuente paradigma) que, sin embargo, no acostumbra a ser adecuadamente valorado en la crítica teatral contemporánea, tanto por su exigencia -no siempre realizada- de inscribir su funcionamiento en el seno de la teoría y de la creación del clasicismo francés como por haber sustentado el simbólico bastión contra el que han afirmado su radicalidad buena parte de las experiencias renovadoras que, desde Artaud, han atravesado el teatro occidental en la segunda mitad del siglo.

Estimamos sin embargo, con Patrice Pavis,³¹ que el carácter esencialmente discursivo del teatro clásico francés, lejos de constituir el espacio pasivo de la simple deliberación, adquiere un efectivo valor performativo (en tanto que instrumento de la acción dramática) que constituye precisamente uno de los fundamentos de su teatralidad.

Esta afirmación debe por fuerza sorprender a quien, lector del texto raciniano de *Berenice*, constante de inmediato el predominio absoluto de los diálogos dramáticos sobre las didascalias de cualquier tipo. Si bien suele aceptarse que éste es un aspecto común a los textos clásicos de diversas épocas tal y como éstos nos han llegado impresos, lo cierto es que, en el caso particular de Racine, aparecen didascalias que indican momentos trascendentales en el desarrollo teatral de las obras, por lo que adquieren un valor insoslayable en la representación de las mismas. Así sucede, en *Berenice*, con la acotación (acto V, escena V^a) que indica cómo la protagonista, vencida por el peso trágico del destino, acusa anímica y orgánicamente el impacto, hasta tener necesidad de apoyarse en una silla, único objeto escénico aludido en el texto raciniano y completamente relevante, por lo mismo, para el desarrollo de una acción codificada casi exclusivamente a base de réplicas verbales. La existencia de acotaciones de este tipo revela un empleo absolutamente consciente de las mismas por parte de Racine, por lo que su escasez debe ser atribuida, antes que a usos de redacción o impresión (y mucho antes que a desinterés por la puesta en escena de sus piezas), a

³⁰ Íd., p. 275.

³¹ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985², cap. IV.

modos de efectiva configuración de los textos clasicistas y, a su través, del tipo de teatralidad que sustentan.

En efecto, descontada la acotación inicial, que indica el lugar -único- de la acción (“la scène est á Rome, dans un cabinet qui est entre l’appartement de Titus et celui de Bérénice”), aparecen ocho acotaciones para indicar el destinatario de una réplica (III-IIIª, IV-IIIª, IV-VIIIª, V-IIIª -dos-, V-VIIª -tres-), una para indicar un aparte (I-IVª) y otra que alude a las circunstancias espaciales en las que se profiere una réplica (“en sortant de son appartement”, IV-Vª). Únicamente se cuentan tres didascalias de carácter gestual, dotadas todas ellas de auténtica relevancia escénica: de ellas, una indica la acción física de un personaje (“Titus lit une lettre”, V-Vª) y las otras dos (V-Vª, V-VIIª) poseen, junto a la indicación precisa de una gestualización, una carga de tensión dramática particularmente intensa y emotiva en la V-Vª, ya mencionada, que constituye el verdadero clímax de la acción (“Bérénice se laisse tomber sur une siége”), siendo la última la indicación del final de esta actitud anímica en la protagonista (“se levant”) inmediatamente antes de imprimir, con su resignada resolución final, un desenlace no cruento al conflicto.

El texto de *Berenice* aparece, pues, mayoritariamente conformado por sucesiones de réplicas verbales, generalmente de considerable extensión, configuradas métricamente en forma de parejas (*couplets*) de alejandrinos.

En contra de lo que, desde una percepción crítica apresurada, pudiera inferirse en orden al carácter locutorio o constatativo (carente de acción dramática) y, en consecuencia, a la naturaleza restrictiva de la teatralidad de estas piezas, es preciso sentar nítidamente el verdadero alcance del predominio del *logos* en la estética de la tragedia clasicista, predominio que precisamente constituye, como venimos repitiendo, la base de la específica teatralidad de estas creaciones.

En ellas, en efecto, la progresión dramática reposa mayoritariamente sobre sucesiones de enunciados verbales que traducen sólo ocasionalmente relatos de acciones sucedidas fuera de escena y muy frecuentemente estados de ánimo cuya alternancia -a veces conflictual, siempre dialéctica- constituye (desechada, como señala Racine, toda complejidad argumental) la verdadera materia dramática y el sustento de una acción teatral asentada, así, sobre el discurso.

Ante una línea argumental cuyo desarrollo y desenlace aparecen consabidos desde el inicio, los diálogos, antes que aportar nuevos contenidos narrativos, transmiten al espectador el juego de estados mentales, sentimientos y pasiones que afectan anímicamente a los personajes, en tanto que su resolución se traduce en términos de predominio -basado en causas de moral general, tales como el deber público o la razón de estado- de algunas de estas pasiones sobre otras o del destino anonadador sobre todas ellas. Las situaciones vienen aquí dadas por relaciones de fuerzas establecidas entre los estados anímicos de los personajes (que obligan a éstos a adoptar decisiones problemáticas en razón de la propia oposición de fuerzas que los oprimen) y su

expresión se apoya en un diálogo que adquiere de este modo el valor de auténtica acción discursiva.

2.3.1. La modelización del metro

En la tragedia clásica francesa, el verso alejandrino -más aún que la estancia-actúa, de manera harto evidente, como elemento modelizante de la acción discursiva:

Si les stances ne sont pas pour un personnage un moyen 'naturel' de s'exprimer, les alexandrins ne le sont guère plus.³²

Sin embargo, unos y otras traducen, a causa de su propia retoricidad, un juego de construcción que, antes que dicho por un sujeto psicológico y moral, se muestra al espectador como un discurso que se va formando frente a él y bajo el que se oculta una acción dramática manifestada, así, en el plano del lenguaje:

Le maniérisme de la formulation semble indiquer que le héros est provisoirement dépossédé de son langage habituel, qu'il est 'dédouané' par son créateur, tant la décision à laquelle il doit parvenir est pénible et comme si le pur formalisme des jeux rhétoriques était la cause, mais aussi la caution de la réalité idéologique et du sens atroce.³³

La considerable extensión de estas formas métricas se aviene a la perfección con el carácter discursivo de unas réplicas frecuentemente configuradas por largas tiradas no exentas de semejanzas con los monólogos que pueblan estas obras. Podría parecer entonces que, suspendida la alternancia dialéctica de las réplicas, la enunciación de las tiradas rítmicas depararía otros tantos reductos de una subjetividad negadora de toda acción; sin embargo, Pavis³⁴ ha puesto de relieve cómo en ellas el personaje se convierte en descriptor de sus estados de ánimo (con frecuencia, contradictorios), por lo que se produce una enunciación de "grado cero", esto es, el de la objetividad.

Por otra parte, las brillantes cualidades melódicas y el poderoso caudal rítmico de los alejandrinos potencian efectos eufónicos tan gratos al oído del espectador como aptos para transmitir las alternancias emocionales que constituyen la materia dramática. Lo primero ha justificado la frecuente alusión a las tragedias racinianas como *poemas dramáticos*, apreciación que, si resalta el modo de comunicación esencialmente verbal (y, en el plano del receptor, fónico-auditivo) de estas obras,

³² Íd., p. 46.

³³ Ibidem.

³⁴ Íd., p. 52.

revela al mismo tiempo una consideración del hecho teatral que ignora los modos de progresión y de situación teatrales, específicos del teatro clásico francés, que venimos describiendo.

La teatralidad propia de estas piezas impone, en efecto, unas exigencias a su realización escénica que se traducen, sobre todo, en el plano interpretativo, en tanto que la codificación predominantemente rítmica de estos textos y, de modo particular, su configuración métrica exigen de los actores modos de adiestramiento específicos que, un siglo más tarde, aún serían perfectamente entendidos por Diderot, según pone de relieve su *Paradoja del comediante* (1773):

No hay casi nada en común entre la manera de escribir la comedia y la tragedia en Inglaterra y la manera en la que se escriben esos poemas en Francia, ya que, según la opinión misma de Garrick, quien sabe representar perfectamente una escena de Shakespeare no conoce ni el primer acento de la declamación de una escena de Racine; puesto que, enlazado por los versos armoniosos de este último, como por otras tantas serpientes cuyos anillos le estrujasen la cabeza, los pies, las manos, las piernas y los brazos, su acción perdería toda su libertad.³⁵

³⁵ Diderot, Denis, *Paradoja del comediante*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 124.