



Traducciones

La tragedia regular: entre Corneille, la teoría y la crítica

Iván Vicente Padilla Chasing
Universidad Nacional de Colombia
ivpadilla@unal.edu.co

Este título resulta ambicioso para la presentación de una traducción puesto que pareciera anunciar un ensayo sobre las complejas relaciones que se establecieron entre el fenómeno cultural y literario del llamado teatro regular, su primer representante Corneille, la teoría y la crítica. En la medida en que nuestro propósito es tan sólo presentar la traducción del *Discurso sobre la tragedia y los medios de tratarla según lo verosímil o lo necesario* (1660) de Corneille, es pertinente aclarar las ideas de “tragedia regular”, de teoría y crítica insertas en nuestro título, ya que permiten entender el debate estético y el contexto, también estético, en el cual aparecen los *Discursos* del autor del *Cid*.

No entendemos aquí la teoría literaria en su sentido moderno, es decir, como un discurso de tendencia analítico-metodológica que, al hacer del discurso que se elabora sobre la literatura su objeto de estudio, pretende orientar los estudios literarios (crítica, historia o investigación literaria), sino como se entendía en la época de Corneille, como el discurso que buscaba “formular gramáticas prescriptivas de la literatura” con la intención de enseñar a escribir obras literarias (Compagnon 17-18). Esta teoría normativa se expresó, desde el Renacimiento y a lo largo de todo el siglo xvii, bajo la forma de las llamadas “artes poéticas” que, inspiradas en el modelo aristotélico y en el de los estetas italianos como Catelvetto, Maggi y Scaligero, convierten la tragedia, en Francia, en el estandarte de la

doctrina clásica francesa. Entre 1572, año de publicación de *L'art de la tragédie* de Jean de la Taille, y 1660, publicación de los tres *Discours sur le poème dramatique* y los *Examens* de Corneille, aparecen el *Art poétique* (1574) de Vauquelin, el *Discours sur la tragédie* (1639) de Sarrasin, y la *Poétique* de La Menardière, editada en 1640. Ésta ha sido considerada por la crítica como una obra de transición entre las poéticas del Renacimiento y las poéticas del clasicismo, como la *Poétique* (1647) de Gérard-Jean Vossius, y *La pratique du théâtre* (1657) de D'Aubignac. A este furor codificador deben sumarse el "Prefacio" (1628) del quinto y último volumen del *Teatro* de Alexandre Hardy puesto que es origen de un debate sobre las reglas del poema dramático, y la *Carta sobre la regla de las veinticuatro horas* (1630) de Chapelain, obra que, inserta en dicho debate, institucionaliza de manera definitiva la regla de la unidad de tiempo.

Esta teoría normativa da origen a una crítica literaria también normativa. En efecto, la crítica, entendida como el discurso que se elabora sobre las obras literarias, que describe, interpreta y evalúa el sentido y los efectos que las obras producen en los lectores, que aprecia, juzga y procede según se simpatice o no con una obra, fue en el contexto de Corneille dogmática y severa. Se trataba de una crítica "de los defectos, atenta a denunciar lo que no respondía al gusto de la gente refinada" (Fayolle 19). Los críticos de la época la entendieron como "algo análogo a la ciencia, como medio para alcanzar la verdad, como una actitud del espíritu que podía favorecer el progreso de nuestros conocimientos . . . Esto supone una crítica ordenada que procede metódicamente respondiendo punto por punto a una serie de preguntas precisas" (26). En tiempos de Corneille, la crítica no observaba el conjunto de la obra sino que se detenía en los detalles, sobre todo en aquellos que se alejaban de lo prescrito en las poéticas; dicha tendencia es el origen de todos los debates estéticos del siglo XVII francés y de manera muy particular de la "Querrela del *Cid*" (1637) y de la "Querrela de los Antiguos y los Modernos" (1678-1715).

La tragedia regular, hoy “tragedia clásica”, aparece en Francia entre 1630 y 1645, años durante los cuales se impone el ideal de belleza clásico y se establecen los principios de estabilidad, equilibrio, unidad de punto de vista, composición uniforme, importancia de la construcción y conservación de las formas tradicionales (Rousset 81). Definida en oposición a la tragico-media, la regularidad de este tipo de tragedia se entiende como el equilibrio perfecto entre “acción y discurso” (166); inscrita en la tradición greco-latina a través de la regla de la imitación de los Antiguos, la tragedia debía, además, acogerse a las reglas de las unidades, de la verosimilitud y del decoro (“bienséance”) con el fin de lograr claridad en la exposición, eficacia y agilidad en la representación de la acción, equilibrio en las partes, coherencia entre las situaciones y la retórica, naturalidad en los versos y en el ritmo, veracidad y naturalidad en los problemas. La historia literaria francesa, apoyada en estas características, impone como primeros modelos de tragedia regular las tragedias compuestas por Corneille entre 1640 y 1645: *Horacio* (1640), *Cinna* (1642), *Poliucto* (1643), *La muerte de Pompea* (1643), *Rodoguna* (1644) y *Teodora* (1645).

Nos ha parecido pertinente realizar estos comentarios porque en nuestro medio se tiende a pensar que los principios estéticos de la tragedia francesa y del clasicismo francés se imponen a partir del *Art poétique* (1674) de Boileau y de la experiencia dramática de Racine. Este prejuicio hace que consideremos al primero como el ideólogo de la estética francesa, y que olvidemos que tuvo simplemente el “mérito de interpretar la lección de los críticos que le precedieron adaptándola al ideal nuevo del ‘hombre honesto’ con la preocupación de satisfacer armoniosamente todas la facultades, sin aumentar nada esencial a la enseñanza de un Chapelain o de un D’Aubignac,” (Fayolle 39). Al mismo tiempo, hace que le atribuyamos al segundo todo el genio de la tragedia clásica francesa: olvidamos que Racine fue un lector de Corneille y que sus dos primeras tragedias *La Thébáïde ou les frères ennemis* (1664) y *Alexandre le grand* (1665) se inspiran en

el esquema de la tragedia política corneliana. Racine tuvo el problema de ser original cuando ya se había instituido un modelo; para no repetirlo automáticamente y para seducir a un público exigente, el autor de *Fedra* tuvo que encontrar un sentido nuevo de lo trágico. A la tragedia de la voluntad y del heroísmo corneliano, Racine opone la tragedia de la caída, de la incomunicación, de la pasión amorosa que trata de satisfacerse. Racine empieza a ser Racine en *Andrómaca* (1667); el éxito de esta obra afirma su genio y lo distancia definitivamente de Corneille. Este último, consciente de la novedad de la tragedia raciniana, y de los cambios ocurridos en materia de gusto, decide retirarse.

“¿Cómo olvidar que las reglas se impusieron en la década de 1630-1640, en tiempos de Chapelain, y no después de 1660 en tiempos de Boileau?” (Truchet 132). Esta pregunta, además de ubicar la obra de Boileau en el lugar que le corresponde, nos permite primero entender la importancia de los *Discours* y *Examens*, obra crítica de Corneille, en la constitución y consolidación de la tragedia regular. Y segundo, nos deja también adivinar la complejidad del movimiento estético que la historia literaria francesa denomina clasicismo. Por lo general, bajo esta rúbrica se enmarca solamente a la generación de Boileau; esta forma reduccionista de entender el clasicismo ha sido promovida en parte por algunos historiadores de la literatura que delimitaron su trabajo a los años 1660-1685. Es el caso de Roger Zuber y Micheline Cuénin en *Le classicisme*, y de Henry Peyre en *¿Qué es el clasicismo?:* los primeros justifican el corte al decir que le aplican este nombre a estos años porque “pesan de manera muy particular en la historia de la literatura francesa” (Zuber-Cuénin 1990, 5); mientras que el segundo afirma que “La literatura clásica es ante todo la de un *grupo social relativamente restringido*: la corte y la ciudad, decía Boileau. En efecto, Paris ejerció como nunca un monopolio exclusivo durante aquellos años de florecimiento literario que ilustraron Molière, Boileau, La Rochefouauld, Mme de Sévigné, La Bruyère, todos parisinos de nacimiento, Racine y

La Fontaine, nacidos a pocas leguas de la capital, y el obispo de Meaux” (Peyre 44).

Nos parece más afortunada la solución propuesta por Gustave Lanson en su *Histoire de la littérature française* (1895). Después de considerar el momento de transición que “prepara las grandes obras” y que desemboca en la época clásica que abarca el siglo XVII desde 1630 aproximadamente. Lanson habla de tres generaciones del clasicismo; en la primera sobresalen Descartes, Corneille y Pascal; en la segunda, aparecen primero los mundanos como La Rochefoucauld, Mme de la Fayette, Retz y Mme de Sévigné, luego “los grandes artistas” como Boileau, Molière, Racine, La Fontaine y Bossuet; y en la tercera, se destacan La Bruyère y Fénelon. De estos tres momentos, el primer clasicismo es considerado esencialmente teatral, y el segundo como la etapa en la cual florecen todas las formas literarias. En lo relacionado con la tragedia, este tipo de periodización permite percibir claramente el papel que jugaron, por ejemplo, Corneille y Racine.

La carrera literaria de Corneille estuvo, desde su origen con *Mélite* (1629) hasta su retiro definitivo con *Surena* (1674), marcada por los constantes enfrentamientos con los teóricos y críticos: René Bray en *La formation de la doctrine classique en France* señala que “la Academia, Chapelain, Scudery, La Menardière y d’Aubignac están de acuerdo en todos los grandes interrogantes. El único disidente es Corneille, cuya posición por demás no afecta el fondo de la doctrina” (358). La disidencia de Corneille no obedeció a un deseo puro de oposición. Ésta tuvo su lógica y se manifestó en términos que dejan entender que nunca le concedió a las reglas un valor absoluto. Corneille siempre expresó su autonomía frente a las tendencias teóricas unificadoras, en nombre de la relatividad del gusto y de los juicios:

Cada uno tiene su método, no desapruébo el de los otros y me atengo al mío: hasta el momento me es satisfactorio, buscaré uno mejor cuando éste empiece a incomodarme. Aquéllos que

se apresuraron a venir a la representación de mis obras me comprometen infinitamente; aquéllos que no las aprobaron pueden evitar venir al teatro a ganarse un dolor de cabeza, ahorrarán dinero y me complacerán. En estos aspectos los juicios son libres y los gustos diversos. (1968, 305)

La crítica de sus adversarios a las libertades de sus obras lo llevó a desarrollar una obra teórico-crítica que nadie igualó en su época. Los comentarios dogmáticos basados en la existencia de un arte bueno y uno malo, y muy especialmente los expresados en la Querrela del *Cid*, lo condujeron primero a elaborar prefacios justificatorios salpicados de comentarios teóricos en los cuales se anuncia ya la intención de profundizar en algunos principios; segundo, a concebir los *Examens*, especie de autocrítica única en su género; y tercero, a precisar su pensamiento estético en los *Discours*, aunque en ellos la vocación teórica no parece ser la dominante.

Los tres tipos de textos permiten observar que a la lógica de las reglas Corneille prefirió la lógica del arte dramático, y sobre todo la de los motivos que decidía representar en sus obras. En su perspectiva, cada motivo le impone al dramaturgo una lógica interna que se debe respetar. Corneille reivindica la libertad creadora, sin que esto implique una actitud romántica, pues también defiende la relación que debe mantener el creador con las reglas y con la tradición heredada de los Antiguos. Por lo general, cuando se habla de la naturalidad con que Racine dominó las leyes dramáticas neoclásicas se tiende a considerar a un Corneille hostigado y acorralado por las reglas; pero, en un acto de justicia, la crítica desde el *Corneille* (1898) de Lanson, pasando por el *Corneille* (1969) de George Couton, hasta los estudios de Michel Pringent, *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille* (1988), de Marc Fumaroli *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes* (1996) y de Serge Doubrovsky *Corneille et la dialectique du héros* (1963), se ha preocupado por demostrar la autonomía y libertad que el autor del *Cid* mantuvo frente a las concepciones abstractas

de los teóricos y a la actitud, en ocasiones malintencionada, de los críticos. La independencia estética de Corneille ha llevado a estos historiadores a afirmar que, si bien el dramaturgo respetó las reglas, nunca sacrificó a ellas su genio creador. Corneille siempre defendió la idea de que la esencia de la tragedia se resiste a la imposición de unas reglas.

La actitud de Corneille frente a las máximas neoclásicas y su experiencia dramática ha llevado a algunos críticos a sostener que el autor mantuvo unas relaciones ambiguas con las reglas, porque al asumirlas como puras convenciones dramáticas se preocupó por seguir los preceptores tradicionales (Aristóteles y Horacio) y por agradar a su público. Una lectura atenta de estos textos demuestra que para Corneille, sobre cualquier convención, primaban la experiencia teatral y el gusto del público. En sus dedicatorias, prefacios, exámenes y discursos, el público figura como su mejor aliado. Para Corneille, según lo dicho en el prefacio de *La suivante* (1633), las reglas del arte dramático están en gran parte determinadas por la actitud del público que recibe la obra:

Sin embargo, mi opinión es como la de Terencio. Puesto que concebimos poemas para ser representados, nuestro primer objetivo debe ser el de gustar a la Corte y al pueblo, y el de atraer un número importante de personas a sus representaciones. Se debe, si se puede, agregarle las reglas, para no disgustar a los sabios y recibir un aplauso universal, pero sobre todo ganemos la voz del público: de lo contrario, nuestra obra puede ser perfectamente regular, pero si es abuchada en el teatro, los sabios no se atreverán a declararse en nuestro favor y, en lugar de elogiarnos cuando hayamos sido despreciados por el consentimiento general de aquéllos que ven la comedia sólo por divertirse, preferirán decir que hemos entendido mal las reglas. (1968, 307)

Todo indica que Corneille entendió que el público consistía en espectadores abiertos y dispuestos al análisis crítico,

conocedores de la tradición dramática, pero, al mismo tiempo, deseosos de novedad. Esta actitud ha permitido a René Bray decir que para Corneille “el criterio de valor de una obra teatral [era] entonces su éxito” (109).

En la medida en que la primera etapa del clasicismo es esencialmente teatral, los debates críticos giran alrededor del teatro; en la primera parte de su carrera (1629-1636) Corneille escribe cinco comedias, una tragedia y una tragicomedia.¹ En esta primera parte nuestro autor no es protagonista de los debates, porque la crítica tuvo en la mira a los defensores de la irregularidad y se centró en el uso de la regla de la unidad de tiempo y espacio, y muy particularmente en la discusión de los géneros, que para entonces estaban sujetos a una jerarquía estricta. Tal jerarquización obedecía a la oposición heredada de Aristóteles entre lo noble y lo vulgar pero, al mismo tiempo, daba cuenta de la organización del cuerpo social vigente (Louvât-Escola 1999, 233). Según este orden, los principales géneros dramáticos eran la tragedia, la comedia, la tragicomedia y la pastoral. Aunque inscrito en la tradición de Terencio, Plauto y Séneca, Corneille rompe esta jerarquía; sus comedias se alejan del esquema tradicional y dejan percibir un punto de vista crítico frente a la oposición aristotélica entre tragedia y comedia. En una actitud que prefigura la “Querrela de los Antiguos y los Modernos”, el autor cambia la naturaleza de las intrigas e introduce un nuevo grupo de personajes, de condición más elevada, que deriva directamente del drama pastoril preciosista típico de la época. Esta forma dramática moderna introducía personajes elegantes, educados, enamorados, que dominaban la retórica del amor y que se alejan de los tradicionales ridículos.

¹ *Mélite ou les fausses lettres* (1629), *Clitandre ou l'innocence délivrée* (tragicomedia 1630), *La veuve ou le traite trahi* (1631), *La galerie du Palais* (1632), *La suivante* (1633), *La place royale* (1634), *Médée* (tragedia 1634) y *L'illusion comique* (1635). El lector podrá encontrar algunas diferencias en las fechas; nos hemos atendido a la fecha de composición y representación. Por lo general la representación se hacía hacia finales de año y la edición al inicio del siguiente cuando la temporada teatral había terminado.

Por la manera en que Corneille presenta sus prefacios y dedicatorias se adivina que la crítica no era tan exigente frente a la comedia; sin embargo, el dramaturgo manifiesta ya su posición frente a la exigencia de las reglas, el relativo respeto que les concede a los Antiguos y, sobre todo, su propia concepción de los géneros. En este sentido, la “Advertencia al lector” de *La veuve ou le traître trahi* (1632) y la epístola dedicatoria de *La suivante* son reveladoras; en la primera, Corneille establece que la belleza de una comedia reside en la “sutiliza de la intriga” y no en “el brillo de los versos”, y agrega:

La comedia no es más que un retrato de nuestras acciones y de nuestros discursos, la perfección de los retratos consiste en el parecido con la realidad. Apoyado en esta máxima intento poner en boca de mis personajes sólo aquello que verosímilmente dirían en su lugar aquellos a quienes representan, trato de hacerlos discurrir como gente honesta y no como escritores.

Así mismo, al referirse a las reglas asegura:

En lo que respecta al orden de la obra, no lo he ceñido ni a la severidad de las reglas, ni a la libertad que comúnmente reina en el teatro francés: la primera es rara vez capaz de producir bellos efectos, y la segunda es tan flexible que estos se encuentran muy fácilmente, pues algunas veces se toma todo un siglo para la duración de su acción y toda la tierra habitable para el lugar de su escena . . . He buscado entonces un justo medio para la regla del tiempo y me he persuadido de que para la comedia, al estar dividida en cinco actos, cinco días consecutivos serían convenientes . . . En cuanto a las reglas de la unidad de lugar y de acción, son dos reglas que yo observo inviolablemente, pero interpreto la última a mi manera. La primera, a veces, la limito a la extensión del teatro y a veces la extiendo a toda una ciudad como en esta obra. (1968, 127-128)

Estas libertades le permiten exponer su posición frente a la exigencia de la imitación de los clásicos antiguos, y advierte que “no es que desprecie la antigüedad, pero como se aceptan de manera tan incómoda bellezas tan viejas”, se ve obligado a justificarlas. Con el mismo ánimo, en el prefacio de *La suivante*, que al parecer no fue muy bien recibido por un sector de la crítica, Corneille afirma su modernidad y sostiene que le “perdonamos muchas cosas a los Antiguos, y en ocasiones admiramos en sus escritos cosas que no soportaríamos en los nuestros; hacemos un misterio de sus imperfecciones y cubrimos sus faltas con el nombre de licencias poéticas” (306). Al referirse a la composición de *La suivante* afirma que las reglas de los Antiguos han sido “religiosamente observadas”, pero inmediatamente aclara:

No es que desde entonces me haya sometido a los mismos rigores; me gusta seguir las reglas, pero lejos de volverme su esclavo, las estiro y encojo según la necesidad que mi motivo tenga e inclusive rompo sin escrúpulo aquélla que observa la duración de la acción cuando su severidad me parece absolutamente incompatible con las bellezas de los eventos que describo. Saber las reglas y conocer el secreto de adaptarlas correctamente a nuestro teatro son dos ciencias bastante diferentes y es probable que hoy, para hacer que una obra tenga éxito, no es suficiente haber estudiado los libros de Aristóteles y Horacio. (307)

La Querrela del *Cid* determina de manera radical la segunda etapa de la vida dramática de Corneille (1636-1652).² En *El Cid*,

² En este periodo, considerado por los críticos e historiadores de la literatura como de la madurez, Corneille compone principalmente tragedias: *Horace* (1640), *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1643), *La mort de Pompée* (1644), *Le Menteur* (comedia 1644), *La suite du menteur* (comedia 1645), *Rodogune* (1645), *Théodore* (1646), *Héraclius* (1647), *Don Sanche d'Aragon* (comedia heroica, 1650), *Andromède* (tragedia espectacular, *tragédie à machina*, mezclada con música 1650), *Nicomède* (1651), *Pertbarite* (1652). De estas obras, *Théodore* y *Pertbarite* fracasaron. El público no apreció el tema cristiano de

Corneille se toma ciertas libertades que no pasaron desapercibidas ante los ojos de los teóricos y críticos; éstos, a pesar de algunas rivalidades, pusieron a prueba su objetividad y lucidez en su evaluación. Si bien el éxito inicial de la obra parecía asegurar su permanencia en los escenarios, sin lugar a dudas, gracias al escrutinio de los críticos, *El Cid* se inscribe, desde sus primeras representaciones, en el patrimonio cultural de la cultura francesa. La Querrela es uno de esos fenómenos crítico literarios que permite establecer que, sin el análisis crítico de las obras, algunas, a pesar de su valor literario, podrían ser ignoradas, y al mismo tiempo, nos autoriza a sostener que sin este trabajo crítico no habrían obras maestras nuevas. A partir del debate, Corneille debe hacer, aunque permanezca fiel a sus principios estéticos, algunas concesiones a la crítica. Las obras de este periodo indican, primero, el afianciamento del autor como tragediógrafo, y segundo, la consolidación definitiva del ideal clásico francés y del teatro regular.

El Cid puede ser considerada, al mismo tiempo, como la última tragicomedia del autor y como su primera gran tragedia regular: esta obra, de transición entre un periodo esencialmente trágico-cómico y otro esencialmente trágico, da cuenta de dos concepciones dramáticas del hombre. Corneille utilizó en la primera edición el subtítulo genérico de tragicomedia, pero a partir de la edición de 1648, en una actitud provocadora, decide cambiarlo por el de tragedia. El autor fue consciente de la dualidad de su obra y en el *Examen* de 1660 renuncia, en el texto, al término tragedia y prefiere utilizar de manera general el de poema. En la "Advertencia al lector" de la edición de 1648, deliberadamente, afirma que en la tradición dramática sólo dos obras reúnen las condiciones expuestas en la *Poética* de Aristóteles: *Edipo rey* y *El Cid* (1980, 202). Tal vez debamos aceptar, con Duvignaud, que las tragicomedias del autor "son el embrión de un arte que no llegó a su fin. Éstas

la primera, y ante el fracaso de la segunda Corneille decide retirarse. En la advertencia al lector de esta última, editada en 1653, anuncia que prefiere retirarse antes de que lo retiren.

no conducen, según un movimiento lógico, a la tragedia clásica cuyas diversas fórmulas se definen poco a poco. El conflicto de dos imágenes del hombre y de la situación del hombre en el mundo domina el genio corneliano y sólo se apaciguará con su muerte” (334).

El Cid inaugura las tensas relaciones de Corneille con la crítica. Es preciso tener en cuenta que esta obra no sólo enfrentó a su autor con los críticos, sino también al público (los mundanos partidarios de Corneille) con los críticos, y a los dramaturgos contemporáneos con los críticos y la Academia. Cada uno de estos sectores produjo textos que tienen el mérito de explicitar “los puntos de acuerdo, así como los de desacuerdo, entre los poetas y los teóricos de la generación de Corneille. Detrás de las acusaciones de plagio, de inmoralidad, de inverosimilitud lanzadas contra el poeta, lo esencial es, en el campo de los adversarios como en el de los partidarios del *Cid*, la preocupación de conferirle al teatro serio . . . una dignidad que derive del motivo, del modo y del rigor de la composición” (Morel, 168).

La Querella dio pie a otras reflexiones críticas que condujeron a Corneille a la tragedia regular. Al insistir sobre los supuestos errores, la crítica dogmática puso de relieve lo nuevo y original de la obra corneliana; el enfrentamiento de dos concepciones diferentes de la representación dramática, una trágico-cómica y otra trágica fueron imprescindibles para la consagración del autor y su obra. La Querella del *Cid*, nos dicen Bénédicte Louvat y Marc Escola, en la edición de *Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*, fue esencial por lo menos en dos aspectos. Primero, “ofrece a los sustentadores de las reglas la oportunidad de manifestar la legitimidad y autoridad de su posición, sin duda irrefutable, porque es también la de la Academia y la de Richelieu”; y segundo, “permite a Corneille medir, por primera vez, la originalidad radical de su teatro y lo obliga a adoptar frente a su obra una actitud que no es solamente la de la persona que practica el género” (224). Entre los textos más relevantes de la Querella se encuentran:

Les observations sur Le Cid de Scudery, también dramaturgo y autor de una de las primeras tragedias regulares, *La mort de César* (1635) y de varias tragicomedias. Este texto inicia la polémica y, aunque en su escrito no se dice nada a título personal, muchos pensaron que el autor vio en Corneille un rival. Scudery insiste en los defectos y faltas de la obra de Corneille con respecto a las reglas (motivo, manejo de la intriga, el estilo, y los elementos tomados del modelo español).³ *Les sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du Cid*, redactado a solicitud de Richelieu para conciliar las posiciones, fue elaborado por Chapelain. Este texto centra el debate en el problema de la verosimilitud y en la oposición entre lo verosímil y lo verdadero en términos históricos, y su autor propone corregir algunos aspectos del desenlace. Sobresale también el *Discours à Cliton sur les observations du Cid avec un Traité du poème dramatique et de la prétendue Règle de vingt-quatre heures* publicado anónimamente.⁴ El texto puede ser leído como una especie de poética barroca que en muchos aspectos reconoce la originalidad de Corneille.

En el momento de la Querrela, en un primer impulso, Corneille responde a Scudery con una carta bastante irónica titulada *Lettre apologétique ou reponse du sieur Corneille aux observations du sieur Scudery sur Le Cid*. Ante el desprecio manifestado por el autor, Scudery publica sus *Preuves des passages allégués dans les Observations du Cid* y solicita el arbitraje de la Academia. En las pruebas el autor incluye apartes de las poéticas de Aristóteles, Scaligero y Heinsius para sustentar sus críticas. Corneille guardará silencio hasta 1648; decide retomar el debate cuando se dispone a reeditar *El Cid*, y luego, en 1660, en los *Examens* y *Discours* para la edición de sus obras completas, momento en el cual, en una especie

³ Corneille se inspira en la obra de Gillen de Castro *Las mocedades del Cid*.

⁴ Este texto es hoy atribuido a J-G. Durval. Los críticos, casi de manera unánime, han relacionado el contenido de este discurso con el prefacio de *Agarite* (1636), obra de su autoría. En él se establece la misma distinción entre poema sencillo, que obedece a las reglas, y poema complejo que no las respeta.

de arreglo de cuentas, autorizado por su experiencia, cierra definitivamente el asunto.

En los tres años que siguen a la Querella, Corneille no publica obra alguna. Cuando reaparece en 1640, el autor ha encontrado el camino de la tragedia regular de carácter político; surgen entonces varias preguntas: ¿Corneille hace concesiones a los críticos o a Richelieu, su mecenas? ¿Renunció a su estética y libertad creadora? ¿Sus relaciones con Richelieu lo orientaron hacia la tragedia de corte político o el interés por los problemas del Estado hacía parte de los debates de la época? ¿La tragedia regular es el resultado de las polémicas, u obedece a un proceso de consolidación de la doctrina clásica? ¿El punto de perfección al cual llega Corneille en las tragedias de este periodo se debe a su genio artístico o al alto grado de intelectualización que alcanzaron las reglas?

En todo caso, después de la Querella, su primera tragedia política, *Horacio* (1640), fue primero leída y representada en privado ante Richelieu y ante un comité de conocedores entre los cuales se encontraban Chapelain y D'Aubignac. A partir de este momento, y aunque Corneille ya había incursionado con éxito en la forma regular,⁵ todas las tragedias de este periodo obedecen a la convención teatral que terminó por imponerse y que Jean Duvignaud sintetiza bajo la idea del “santuario del teatro cerrado”. Según él, este modelo dramático se define por:

la transcripción de la acción en comentario poético al margen de esta acción; la inevitabilidad del carácter mítico, alejado por una profundidad psicológica, pero impuesta al personaje como una fatalidad interior; la reducción del tiempo a una sencilla función de la extensión actual identificada por el desarrollo real de la crisis en un espacio comprimido; la importancia de un discurso que fija las emociones y los

⁵ La tragedia de inspiración mitológica *Médée* y la comedia *La suivante* aparecen como sus primeros intento de regularidad. La intriga de estas obras es comprimida en el espacio y en el tiempo: un espacio único y algunas horas bastan para el desarrollo.

sentimientos, racionalizando los movimientos afectivos.
(Duvignaud 333)

Como habíamos anotado, la preparación de la edición de las obras completas fue motivo para que Corneille realizara un arreglo de cuentas con los críticos y teóricos. El autor tuvo en la mira al abate D'Aubignac quien desde 1640 venía realizando una carrera crítica que se consolidaría con la publicación de su *Pratique du théâtre* en 1657. La obra de D'Aubignac es un trabajo de crítica del teatro contemporáneo y expresa un gran interés por todos los elementos del espectáculo teatral. Las reglas, aunque presentadas de manera normativa, como era costumbre en la época, sólo le interesan en la medida en que le permitían al dramaturgo adaptar la acción a las condiciones del espectáculo, a las exigencias de los escenarios franceses y al gusto del público. De aquí que declarase como máxima absoluta del espectáculo teatral el principio de la verosimilitud:

He aquí el fundamento de todas las obras de teatro. Todo el mundo habla de él pero pocos lo entienden; he aquí el carácter general al cual debe reconocérsele todo lo que en ellas sucede; en una palabra, la verosimilitud es, si es preciso decirlo así, la esencia del poema dramático, sin la cual no se puede ni hacer, ni decir nada razonable en escena. Se acepta como máxima general que lo verdadero no es el tema del teatro porque existen cosas verdaderas que no deben ser vistas y muchas veces que no pueden ser representadas: por esta razón Synesius dijo que la poesía y las otras artes que se fundan en la imitación, no siguen la verdad sino la opinión y sentimiento general de los hombres. (D'Aubignac 76)

Para Corneille, poeta de la historia política de la Roma antigua, esta máxima resultaba incómoda porque entendía que el dramaturgo, al inspirarse en la Historia, debía respetar la verdad. En su sentir, la Historia lo autorizaba a ignorar la verosimilitud

cuando no era necesaria.⁶ Según Corneille, la verosimilitud, que se prestaba a todo tipo de debates, como en el caso del *Cid*, no podía ser el fundamento esencial de la obra teatral. En la dramaturgia corneliana dicho fundamento fue la Historia. En sus comentarios críticos, D'Aubignac aseguró que le parecía “ridículo ir al teatro a aprender historia”, y, al apoyarse en Aristóteles, sostuvo que “la escena no presenta las cosas como fueron sino como debían ser. El poeta debe restablecer en ella todo los aspectos del motivo que no se acomoden a las reglas de su arte, tal como hace un pintor cuando trabaja sobre un modelo defectuoso” (68). La verdad en el teatro, según D'Aubignac, sólo podía ser recibida en la medida en que tuviera “elementos verosímiles”. Aquello que no obedeciera a este principio debía ser cambiado porque el teatro representa una “imagen perfecta” de la acción humana (78-79). Como sus predecesores, D'Aubignac pensaba que la situación debía adaptarse a las costumbres de sus contemporáneos; en su perspectiva, las obras de Corneille, en ocasiones, atentaban contra la regla del decoro que en el teatro francés exigía corregir los eventos históricos cuando eran indecorosos, crueles o violentos.

En síntesis, tanto el dramaturgo como el crítico coincidieron en aceptar las reglas como pura convención, como algo que permitía organizar el espectáculo teatral y lograr un máximo de concentración, pero no estuvieron de acuerdo en dos aspectos básicos de la doctrina clásica: el de la oposición entre verdad y verosimilitud, y el problema del decoro, es decir, la regla de la *bienséance* y sus relaciones con la moral y las costumbres. Corneille cuestiona la función moral de la obra; en una actitud moderna, el autor defiende la función estética del espectáculo teatral. Fiel al principio aristotélico de la proximidad consanguínea o de la amistad entre las personas implicadas en la acción, Corneille buscó en la Historia motivos que le permitieran exponer la verdadera naturaleza de las pasiones. Al adaptarlos

⁶ Para tener una idea más amplia de la importancia del principio de la verosimilitud en los debates estéticos del siglo xvii, recomendamos consultar el ensayo de Gérard Genette titulado “Verosimilitud y motivación” publicado en *Figuras II*.

al contexto político y moral de la época quiso mostrar que los problemas psicológicos nacían de las situaciones, que ponen a prueba la voluntad de sus personajes. El héroe corneliano es el representante de la voluntad: en una perspectiva muy cartesiana, las pasiones y debilidades humanas deben sucumbir ante el dominio de la razón.

En 1648, en la advertencia al lector del *Cid*, Corneille deja claro que no había olvidado las críticas lanzadas contra su obra; este prefacio puede ser leído como una respuesta tardía a la Academia. En 1651, después del fracaso de *Pertbarite*, se retira por primera vez; este retiro abre las puertas a una nueva generación, la de su hermano Thomas Corneille⁷ y Molière. En 1657, D'Aubignac publica su *Pratique du théâtre*, una serie de ensayos críticos sobre el teatro contemporáneo organizada alrededor de las ideas fundamentales de la doctrina clásica. Es muy probable que al retirarse Corneille, D'Aubignac considerara pertinente publicar una obra en la cual se hiciera un balance del movimiento teatral del primer clasicismo. En su obra, Corneille es citado permanente, es más, para D'Aubignac el dramaturgo es el “maestro de la escena”, sus obras están “por encima de todas las obras de la época” (162), y su maestría sólo es comparable con la de los “Antiguos” (307). Pero de la misma manera hace críticas a algunos desenlaces por considerarlos inverosímiles.

Así mismo, es muy probable que Corneille no soportara que su público considerara al crítico y no al dramaturgo como la máxima autoridad del teatro de la época. En 1659 Corneille regresa a los escenarios con *Edipo*. Se inicia así la última etapa de la vida dramática del autor (1659-1674).⁸ Sin pretender eliminar el valor estético de su producción dramática de este

⁷ Autor de *Timocrate*, tragedia considerada como el éxito teatral más importante del siglo XVII. Thomas Corneille se especializaría en las famosas *pièces à machina* que tendrían mucho éxito en el periodo de Luis XIV.

⁸ En este periodo Corneille publica *Oedipe* (1659), *La Toison d'or* (comedia 1661), *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664), *Agésilas* (1666), *Attila* (1667), *Tite et Bérénice* (1670), *Psyché* (tragedia ballet à machine con música y realizada en colaboración con Molière, Quinault y Lully), *Pulchérie* (1672) y *Surena* (1674).

momento, lo más importante es su obra teórico-crítica; en 1660 publica su *Théâtre de Corneille revu et corrigé par l'auteur* en tres volúmenes precedidos, cada uno, de un discurso y de los *Exámenes* de las obras. Con los *Discours* y *Examens* Corneille afirma su “magisterio teatral” (Louvât-Escola 13); a esto se suma la edición de obras completas de 1663 y la de 1682, ambas revisadas por el autor.

El tono polémico y defensivo domina en los *Discours* y *Examens*. En estos últimos, Corneille realiza, desde una perspectiva formal, una revisión de los aciertos y defectos de cada una de sus obras; se trata de un ejercicio de autocritica en el que el autor cuestiona su técnica y la explica. Metódicamente, en relación con las reglas, el autor indica las obras que contienen defectos pero al mismo tiempo elogia aquellas que responden al ideal de la doctrina clásica, básicamente *Cinna* y *Rodogune*.

En los tres *Discours* Corneille encara los principios generales de la obra dramática. En ellos el autor se preocupa por integrar su obra a la tradición aristotélica. Corneille se basa en la idea según la cual los Antiguos prepararon el camino para producir obras dramáticas, pero nunca impusieron reglas que coartaran la libertad del creador. El autor del *Cid* denuncia entonces que Aristóteles y Horacio fueron víctimas de sus intérpretes que en su condición de gramáticos y filósofos ignoraban las artes del teatro; así, el dramaturgo opone a las leyes abstractas los argumentos de la experiencia y el gusto del público (65). En este sentido, Corneille no fue muy justo con D'Aubignac, a quien, como respuesta polémica, no nombra en sus escritos, puesto que la concepción teatral de éste, aunque matizada de elementos preceptivos, era tan moderna como la suya.

En los tres discursos, Corneille reivindica primero la libertad del creador, inclusive cuando se inspira en la Historia; segundo, insiste en su independencia y autonomía frente a la sumisión propuesta por los teóricos y críticos; y tercero, exige libertad para interpretar las reglas. Los *Discours* manifiestan un deseo de cambio pero manteniéndose fieles a los principios y leyes. En síntesis, Corneille opone la lógica del teatro y las exigencias

de la obra a la lógica de las reglas. En ellos, el dramaturgo dialoga sólo con Aristóteles. A partir del problema planteado en el título, la demostración incluye una traducción o exégesis de un aparte de la *Poética* y, por contraste, su propia concepción del principio, seguido de un ejemplo de su teatro. Rara vez Corneille cita a los intérpretes del filósofo griego (Louvain-Escola 39). Así, en el primer discurso, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, de manera concreta, el autor plantea la pregunta sobre la utilidad del poema dramático, y rápidamente declara su inutilidad y afirma desde la primera línea que “el único objetivo de la poesía dramática [es] gustar a los espectadores” (63). Pasa luego al problema de las partes; aquí las referencias a Horacio son breves, pues Corneille prefiere atenerse básicamente a lo dicho por el estagirita.

En el segundo discurso, *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, objeto de nuestra traducción, la discusión se hace más densa. Dos grandes aspectos se diferencian; primero, el principio de la catarsis, fuertemente cuestionado en la práctica teatral de Corneille y en sus prefacios desde 1648. En el del *Cid*, por ejemplo, el dramaturgo afirma que sobre éste y otros aspectos Aristóteles no se explicó con claridad (1980, 201). Si bien Corneille trata de hacernos creer que es fiel al principio aristotélico, toda la exposición está destinada a hacer ver sus divergencias y a afirmar una ruptura fundamental. La compasión y el temor no son, en su óptica, necesarios en un argumento trágico. La tragedia corneliana de la admiración, de la voluntad, puede prescindir de la función catártica; el autor da como ejemplo su *Nicomède* que lleva al espectador a un estado de admiración provocado por la voluntad del héroe.

El segundo problema es el de lo verdadero, lo verosímil y lo necesario. Autorizado por los vacíos dejados por Aristóteles, Corneille busca redefinir estos conceptos, pero, al mismo tiempo, trata de demostrar que no deben ser considerados como principios normativos que, por una lógica ajena al motivo y a las leyes del teatro, sistematizaran la producción dramática.

La noción de verdadero, lo verdadero histórico en el caso de Corneille, es utilizada para poner en la balanza las de verosímil y necesario en función de la representación de los eventos según lo establecido por las reglas de las unidades. Se adivina la pregunta: ¿cómo permanecer fiel a la verdad de la naturaleza y de la condición humana respetando tantos principios?

El tercer discurso, *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu*, aparece como una conclusión; Corneille considera que en los dos anteriores se han contemplado los aspectos esenciales de las tres unidades y se limita a dar algunos detalles de los principios. Como en el segundo discurso, el dramaturgo demuestra que su poética se encuentra, por lo menos en lo que respecta a estas máximas, al otro extremo de la poética ideal propuesta por Chapelain y D'Aubignac e insiste en la importancia técnica de la unidad de acción porque, según él, permite concentrar, unificar y conservar el dinamismo de los eventos.

Los *Discours* y *Examens* de Corneille cierran una época, mas no su vida dramática. Según los editores de los discursos, éstos “forman el último acto de la Querrela del Cid” (Louvat-Escola 25), pero se podría pensar que también cierran un periodo en el cual se discutieron las bases de la doctrina clásica que terminaría imponiéndose en Francia bajo la tutela de la corte de Luis XIV. Estas reflexiones crítico-teóricas aparecen, tal como lo observa Roger Fayolle en *La critique littéraire en France du xvè siècle à nos jours*, cuando Corneille creía que su carrera había terminado. Sin embargo, después de su publicación decide volver al teatro y se “enfrenta a críticas nuevas que dan cuenta de una evolución del gusto y de la aparición de nuevos ideales literarios: ya no se discute tanto el respeto de las reglas de las unidades sino la escogencia misma de los motivos” (Fayolle 33). Después de 1660, el eje de los debates teatrales son Molière y Racine; en la “Querrela de *L'école des femmes*” (1663), en los debates alrededor de *Don Juan* (1665) y de *Tartufo* (1665-1669), en las críticas lanzadas por los jansenistas contra las tragedias mundanas de su pupilo, y en el debate alrededor de la prosa provocado por *La Princesse de*

Clèves (1678), Corneille es tan sólo un observador. En 1663, D'Aubignac le responde al autor de los *Discours* y publica tres *Dissertations* en las cuales comenta y critica sin contemplaciones *Edipo*, *Sertorius* y *Sophonisbe*. Así mismo, el crítico anuncia una edición corregida de su *Pratique du théâtre* en la cual suprimiría los elogios hechos al dramaturgo, pero la vida no le alcanzó para realizarla. De la misma manera, los nuevos críticos empiezan a comentar las diferencias entre Corneille y Racine. El primer estudio crítico comparativo, *Dissertation sur Alexandre*, fue publicado por Saint-Evremont en 1668.

La traducción que aquí presentamos ha sido realizada respetando la estructura y las unidades mínimas del texto de Corneille; en la medida de lo posible hemos tratado de conservar tanto el carácter exegético de la demostración, como el estilo cartesiano de los planteamientos cornelianos. Los términos y formas discursivas del texto dan también cuenta de la situación lingüística en la cual el autor lo concibe y lo redacta. En esta perspectiva, algunas expresiones propias del contexto, concretamente del racionalismo y de la sintaxis francesa de la época han planteado algunos problemas de traducción, pero hemos tratado de encontrar expresiones apropiadas para adaptarlas al sentido general del discurso. Sólo nos resta invitar a nuestros lectores, especialistas o no, a leer un texto poco conocido en nuestro medio; nos ha parecido pertinente vincularlo a la reflexión que realizamos en este número de la revista para insistir en la importancia no sólo del valor histórico del texto sino también en el de las complejas relaciones que han mantenido a lo largo de la historia la creación artística, la teoría y la crítica.

Obras citadas

Aristóteles. 1990. *Poética*. Traducción de Angel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila.

Boileau, Nicolas. 1985. *Satires, Épîtres, Art poétique*. Edición de Jean-Pierre Collinet. París: Gallimard.

I. V. Padilla Chasing, La tragedia regular...

- Bray, René. 1966. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Collection Point Essais. Paris: Éditions du Seuil.
- Corneille, Pierre. 1968. *Théâtre I. Comédies*. Edición de Jacques Maurens. Paris: Garnier-Flammarion.
- _____. 1980. *Théâtre II. Tragédies*. Edición de Jacques Maurens. Paris: Garnier-Flammarion.
- _____. 1999. *Trois discours sur le poème dramatique*. Edición de Bénédicte Louvat y Marc Escola. Paris: Garnier-Flammarion.
- D'Aubignac. 1927. *La pratique du théâtre*. Edición de Pierre Martino. Alger: Faculté des lettres d'Alger.
- Doubrovsky, Serge. 1963. *Corneille et la dialectique du héros*. Paris: Gallimard.
- Duvignaud, Jean. 1999. *Sociologie du Théâtre: sociologie des ombres collectives*. Collection Quadrige. Paris: Presses universitaires de France.
- Fayolle, Roger. 1964. *La critique littéraire en France du XVI siècle à nos jours*. Collection U. Paris: Librairie Armand Colin.
- Fumaroli, Marc. 1996. *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Ginebra: Librairie Droz S.A.
- Genette Gérard. 1969. *Figures II*. Collection Point Essais. Paris:Éditions du Seuil.
- Horacio. 2003. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Colección Letras universales. Madrid: Cátedra.
- Lanson, Gustave. 1902. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.
- Morel, Jacques. 1986. *De Montaigne a Corneille*. Vol. 3 de *Littérature française*. Paris: Arthaud.
- Peyre, Henry. 1996. *¿Qué es el clasicismo?* Colección Brevarios. México; Fondo de Cultura Económica.
- Prigent, Michel. 1986. *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*. Collection Quadrige. Paris: Presses universitaires de France.
- Rousset, Jean. 1954. *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et la paon*. Paris: José Corti.

- Scherer, Jacques. 1986. *La dramaturgie classique en France*. París: Nizet.
- Truchet, Jacques. 1975. *La tragédie classique en France*. Collection SUP. París: Presses universitaires de France.
- Zuber, Roger, y Cuénin, Micheline. 1990. *Le classicisme*. Collection Littérature française, Vol 4. París: Arthaud.

