

# La retirada del teatro de Racine

POR

JERONIMO MARTINEZ CUADRADO

En 1677, contando Racine con treinta y siete años de edad, abandona su actividad dramática, sólo reanudada en 1688 con *Esther* y en 1690 con *Athalie*, que son dramas sagrados, completamente distintos de sus anteriores tragedias.

Junto con Boileau, en la Corte de Luis XIV, se convierten ambos en historiógrafos del rey y se dedican a esta actividad de literatos cortesanos con menoscabo total de las más gloriosas ocupaciones precedentes.

El hecho no es sorprendente ni insólito en un momento en que toda una etapa de la tragedia francesa parece clausurarse definitivamente, como registra Antoine Adam:

«En 1672, Quinault s'était tourné vers l'opéra. Dix ans plus tard, il cessa tout à fait d'écrire et demanda pardon à Dieu d'avoir tant parlé de l'amour dans son théâtre. En 1677, Racine rentra dans le silence. En 1678 Thomas Corneille passa de la littérature à des activités plus lucratives, et il devint, en 1682, directeur du "Mercure Galant" (1).

A partir de ce moment, la tragédie continua en théorie d'être considérée comme la forme la plus noble de l'art dramatique, mais la vie se retira de ce genre décidément épuisé (...).

---

(1) Revista de la época. En ella aparecen crónicas, a veces versificadas, sobre los autores contemporáneos, comentarios sobre los estrenos escénicos en París, etc.

En quinze ans, de 1660 à 1675, soixante-trois tragédies nouvelles avaient été jouées. Pour une durée égale, de 1675 à 1690, le nombre de créations tomba à trente-trois» (2).

Hasta cierto punto, sin embargo, sí resulta inexplicable que en pleno apogeo de su carrera Racine decidiera retirarse tan por completo del teatro, que tantos beneficios le había reportado.

La explicación que quizá haya tenido más predicamento hasta hace algunas décadas acerca de este fenómeno, que divide en dos mitades la vida de Racine, es la que da Louis Racine, según la cual su padre había abandonado el teatro tratando de volver a las buenas costumbres en que había sido educado durante su infancia, que coincide con la justificación del propio Jean Racine cuando escribe a Mme. de Maintenon que ha querido salir de esa vida de extravío que había llevado durante quince años, a propuesta de las indicaciones de su tía la abadesa de Port-Royal.

De todos modos, y como quiera que las explicaciones del autor a este respecto no parecen demasiado convincentes, toda una serie de conjeturas han venido en apoyo del esclarecimiento de este hecho, uno de los más interesantes de la vida del dramaturgo, que se pasa a historiador y cortesano remunerado con esplendidez por el rey para que cante sus hazañas.

No estuvo esta retirada exenta de lamentaciones por parte de contemporáneos suyos que comprendieron la gran pérdida que sufría el teatro, al pasarse Racine de un género en que había sobresalido enormemente a otro en el que sería uno de tantos, aunque desde el punto de vista social supusiera —como lo supuso— un avance.

Entre los testimonios tenemos en primer lugar a la prensa que se hace eco del evento: «*Mercure Galant*» comenta la amenaza que supone para el teatro esta pérdida.

Mme. de la Fayette dirá más tarde que pasa de poeta inimitable a historiador muy imitable.

También Longepierre se queja en este sentido; no obstante, reconoce «qu'il n'y a tout de même pas de commune mesure entre le métier d'auteur et l'emploi d'historiographe», basándose en la distinción establecida por Boileau entre la poesía como oficio y la historiografía en la Corte como empleo, que es económica y socialmente un rango más elevado. Así lo reconocen, a propósito de Racine, Boursault, Benserade, Bardou, Bossuet y Brueys.

---

(2) ADAM, ANTOINE, *Le théâtre classique*, P.U.F., París, 1970. Cit. pág. 49.

Otros, como los satiristas, censuraron a Racine por arribista, etc.

Lo que sorprende a quienes han estudiado de cerca la biografía raciniana es que no haya continuado en una vocación por la que había tenido tanto que luchar, hasta llegar incluso al enfrentamiento con sus antiguos maestros y educadores de Port-Royal, lo cual constituyó para él un auténtico desgarrón moral, y en la que tras oposiciones y protecciones había conseguido no ya abrirse camino, sino colocarse en un primer puesto, que le permitía una existencia cómoda y unas relaciones sociales muy destacadas.

Para Raymond Picard, cuya biografía sobre el dramaturgo francés está presidida por un sentido general que atribuye una preocupación primordial y constante por parte de Racine en conseguir esplendor mundano, la explicación es una y sencilla:

«S'il quitte le théâtre, ce n'est pas purement et simplement pour augmenter ses ressources. Elles étaient suffisantes s'il avait bien voulu se contenter de la condition d'auteur. Mais précisément il ne l'a pas voulu, et c'est bien ce que le satiriste lui reproche (alude a Boursault). Racine ne recherche pas l'argent pour l'argent; j'ai insisté sur ce point. Il veut de l'argent pour lui permettre de tenir le rang qu'il vise. Son ambition est sociale peut-être plus que matérielle; il veut s'élever dans la hiérarchie compliquée de la considération» (3).

Frente a esta teoría se alzan fundamentales discrepancias por parte de otras vertientes de la crítica. Pero antes de pasar a su estudio prefiero analizar las especiales circunstancias de la vida del autor que confluyeron en este momento, para comprender con mejor conocimiento de causa los distintos razonamientos.

Hubo una intriga que molestó particularmente a Racine: Pradon, autor mediocre, escribió simultáneamente a la de Racine una *Fedra* que tuvo casi igual éxito. No obstante el apoyo de la gran crítica a Racine, quien contaba con buen número de seguidores, y aunque parece dudoso que el Hôtel de Bouillon formara parte del complot como decía Louis Racine, todo esto enfureció terriblemente a nuestro autor por cuanto que podía ponerse con tanta facilidad su gloria en entredicho tras tantos años de luchas por hacerse de un buen nombre.

Además de este asunto en enero de 1677, se ha destacado también el llamado escándalo de los Sonetos, ya que se acusaba a Racine y a

---

(3) PICARD, RAYMOND, *La Carrière de Jean Racine*, Libraire Gallimard, París, 1961. Cit. pág. 293.

Boileau de autores de un soneto en el que se injuriaba al duque de Nevers y a su hermana.

Una interpretación de la retirada del teatro de Racine se ha basado en este supuesto, alegando que el monarca zanjó la cuestión prohibiéndoles escribir versos y encargándoles del puesto de historiógrafos.

Esta hipótesis resulta de todo punto inaceptable para Raymond Picard por toda una serie de motivos:

— Ni los Mancini tenían buena reputación en la Corte, ni menos aún la duquesa de Mazarino, que ni siquiera podía aparecer ante el rey.

— La autoría de Boileau y Racine respecto del soneto se hacía, a medida que pasaba el tiempo, más dudosa. Parece ser que ellos no lo escribieron.

— El testimonio, que proviene de Bussy, presenta ya ciertas reservas, dado el carácter suspicaz y parcial en este asunto de dicho noble.

— Cuando Mme. de Sévigné escribe a Bussy que el rey les ha concedido un nuevo puesto «en leur commandant de tout quitter pour travailler à son histoire», el empleo del verbo «commander» (mandar) ha dado que pensar que se tratara de una efectiva sujeción de los poetas ante el monarca.

Picard cree que, en efecto, a este nivel un ruego es una orden, pero que el rey no empleaba estos términos en un sentido taxativo:

«Ces termes ont même souvent une signification uniquement administrative, (...). Racine et Boileau se sont trouvés chargés de l'histoire du Roi en vertu d'une ordonnance et non d'un ordre.» (4).

— El puesto de historiógrafo no tiene en modo alguno el carácter de una reprimenda, ni tan siquiera significa un cambio de oficio que el rey haya impuesto en acto de justicia, toda vez que supuso una envidiable promoción económica y social para ambos escritores por los que Luis XIV sentía una apreciable estima.

Otra de las causas que se suelen traer a colación para argumentar la retirada de 1677 es que en esta fecha se produce un nuevo giro en el volátil corazón de la Champmeslé, que, en esta ocasión, apunta al conde de Clermont-Tonnerre.

No parece éste un motivo demasiado serio, cuando sabemos que los amores entre el autor y la actriz nunca fueron exclusivistas. El mismo Larroumet en su *Racine* así lo expresa:

---

(4) IDEM, *ibidem*, pág. 298.

«Mlle. Champmeslé, facile à Racine, l'était à nombre d'autres en même temps; quant à son mari le joyeux amateur de champagne, c'était le plus accommodant des hommes.»

Y cita además el número de los seis amantes:

«Outre Racine, ces "six amants" étaient, successivement ou ensemble, le comte de Revel, le marquis de la Fare, le comte de Clermont-Tonnerre et Charles de Sévigné» (5).

Picard da la vuelta a la anterior postura y, partiendo de la idea de que este amor estaba ligado a lazos profesionales, cree:

«Ce n'est pas à cause de sa rupture avec la Champmeslé qu'il a quitté le théâtre, c'est parce qu'il a quitté le théâtre que la rupture a eu lieu» (6).

Hay quienes piensan que este alejamiento definitivo del mundo escénico-literario es consecuencia natural de un agotamiento creador del autor. Así, el biógrafo François Mauriac, en *La vie de Jean Racine*, de la que destaco el párrafo siguiente:

«Racine recommence Racine. Et il ne saurait en être autrement: le théâtre, et surtout la tragédie classique, avec ses règles étroites, est de tous les genres celui où un auteur atteint le plus tôt sa limite et trouve le moins de facilité pour se renouveler.

Racine a atteint, non seulement sa propre limite, mais celle de la tragédie» (7).

Picard no admite que las tragedias agoten todas las posibilidades dramáticas racinianas, puesto que dentro de la unidad que pueden presentar en conjunto, como impronta de un mismo autor, son de una riqueza y variedad diferente en cada caso.

«Un auteur dramatique qui s'était tourné vers la Grèce, vers Rome, vers les pays lointains, qui savait exploiter les ressources de la mythologie et de l'histoire, se ménageait un monde illimité de suggestions» (8).

Picard está aquí asistido por la razón como bien lo prueba el hecho de que trece años más tarde compusiera *Athalie*, última de sus obras maestras.

---

(5) LARROUMET, GUSTAVE, *Racine*, Libraire Hachette, París, 1939. Cit. pág. 67.

(6) PICARD, RAYMOND, *op. cit.*, pág. 300.

(7) MAURIAC, FRANÇOIS, *La vie de Jean Racine*, Libraire Plon, París, 1928. Cit. página 139.

(8) PICARD, RAYMOND, *op. cit.*, pág. 301.

También Lucien Goldmann ha puesto de manifiesto la diversidad creadora de Racine, incluso en las tragedias estructuralmente más semejantes:

«Racine n'a jamais repris le même type structural lorsqu'il lui a déjà donné une expression cohérente (en effet, deux couples de pièces expriment le même type structural: *Andromaque* et *Britannicus*, d'une part, *Esther* et *Athalie*, d'autre part, mais il y a dans les deux cas progression d'une expression mitigée à une expression cohérente» (9).

Este crítico marxista tiene su personal versión en torno al fenómeno de la retirada raciniana.

Para Goldmann la obra literaria viene a ser la expresión más coherente y acabada de la «visión del mundo» (*Weltanschauung*) de un autor, que logra plasmar reflejando en abstracto, y traducido a un mundo intelectual, el momento histórico de su época.

En cuanto a Jean Racine, cree Goldmann que la problemática que refleja y sintetiza su dramaturgia es la tensión entre el propio autor y el jansenismo en que fue educado. Así pues, si llegado un momento ha dejado de escribir tragedias, es porque ha desaparecido el conflicto que las generaba:

«Après l'échec de la Paix de l'Eglise, qu'il avait pressenti et transposé d'avance dans ses drames, après la nouvelle rupture de Port-Royal avec le monde, Racine n'a plus aucune raison ni d'avoir mauvaise conscience envers les jansénistes qui avaient eux-mêmes essayé de conclure un compromis avec le monde, ni d'être en désaccord avec eux, puisque l'essai de compromis avait de toute évidence échoué» (10).

Al desaparecer el fenómeno social motor de esa obra, piensa Goldmann que la visión del mundo raciniana se modifica en un sentido que ya no necesita más esas expresiones literarias de antes.

El fin de la tragedia sería, por tanto, desde este ángulo de mira, el ocaso de una época que se ha manifestado en este paralelo artístico.

Es cierto que cada momento histórico tiene predilección por unos determinados géneros literarios, pero los gustos no cambian con la misma rapidez que quienes los imponen, sino que las gentes caminan siempre un poco a remolque de esos guías que marcan las pautas.

(9) GOLDMANN, LUCIEN, *Situation de la critique racinienne*, L'Arche Editeur, Paris, 1971. Cit. pág. 45.

(10) IDEM, *ibidem*, pág. 44.

Por entonces fue cuando la ópera comenzó a divulgarse y cobrar auge, pero no se puede inducir necesariamente de ello que la tragedia estuviese sentenciada a muerte, puesto que seguía gustando a la vista de las representaciones de que nos da cuenta Raymond Picard en su monumental estudio sobre la vida de Racine y su entorno social, *La Carrière de Jean Racine*, que acopia abundantísima documentación y del que extraemos:

«Entre août 1680 et la fin de 1688, *Andromaque* fut jouée cinquante-huit fois, *Phèdre* cinquante et une, *l'Alcibiade* de Campistron quarante-huit, *l'Andronic* du même auteur quarante-huit également, le *Cid* quarante-six, la *Cléopâtre* de La Chapelle quarante-cinq, le *Régulus* de Pradon trente-sept, etc.» (11).

Debo decir, no obstante, que personalmente no me convence del todo esta argumentación a base de datos y de dinero percibido, no ya porque debiera completarse —para así establecer el parangón entre ambos géneros— con otra lista acerca de las representaciones de las óperas en ese mismo lapso de tiempo, sino porque, si sabemos la perspicacia de Racine y su intuición, en algunos casos anticipante, podemos también creer y suponer que viera el incremento de la ópera como un enemigo peligroso a la larga. Además las mismas representaciones trágicas que se hacen repiten éxitos de antaño, mientras que los estrenos se suceden entonces en el ámbito músico-teatral.

Todo lo cual me induce a pensar que Racine puede ser que viera en la ópera el vigor de un nuevo género aún no impuesto, pero socialmente llamado a triunfar.

Jean Pommier, al analizar las distintas motivaciones de lo que él llama «silencio» de Racine, concede bastante importancia al nuevo género operístico:

«Depuis quelques années, une nouvelle forme théâtrale, servie par deux hommes, Lulli et Quinault, avait conquis la faveur publique: c'était l'Opéra. Les marchands de la rue Saint-Denis, si friands de spectacles, qui naguère se réunissaient à plusieurs pour louer une loge et conduire leurs femmes à la tragédie ou à la comédie, couraient maintenant au Palais-Royal. Toutes les classes de la société, la noblesse comme le menu peuple, subissaient l'irrésistible attirance» (12).

(11) PICARD, RAYMOND, *op. cit.*, pág. 303.

(12) POMMIER, JEAN, *Aspects de Racine*, Librairie Nizet, París, 1966. Cit. página 60.

Cree Pommier que el silencio teatral de Racine fue impuesto por el rey en parte para favorecer la ópera, que también en la Corte fue acogida con gran favor.

En el primer drama sagrado de Racine destaca las influencias que este género, combatido por él mismo y por Boileau, tuvo finalmente sobre sus dos últimas piezas:

«Ainsi se présentent, de notre point de vue, les années qui séparent *Phèdre d'Esther*: projet de réforme morale de la tragédie sur le modèle de la tragédie grecque par une épuration au premier degré (sans sortir du profane), improbation technique de l'opéra à cause des contradictions de son essence, apprentissage de l'opéra, tendance à une réforme morale de l'opéra, imitation technique de l'opéra dans une tragédie épurée au second degré (tragédie sacrée)» (13).

No pretendo tampoco demostrar que ésta fuera la causa determinante. A lo sumo, quiero ofrecer un panorama conjunto de la serie de circunstancias que coincidieron en este momento de la denominada «retraite», dando como probable que todas a una le hicieran apartarse del teatro, sin que exista prueba fehaciente que me permita pensar —o pensar que no— fuera alguna de ellas en concreto.

Thierry Maulnier acepta con ciertas variantes la justificación que de su retirada dio el propio Racine, si bien, contrariamente a Goldmann, conjetura que el hecho obedece a una vuelta al jansenismo, del que Goldmann quiere demostrar que nunca en lo más íntimo de su yo se apartó. En el *Racine* de Maulnier se lee:

«Cette dure discipline (alude a la jansenista), à laquelle il avait si complètement et si cyniquement échappé, le retrouve et le reconquiert» (14).

Raymond Picard no acepta en modo alguno que haya una revolución religiosa en el trasfondo de este asunto, habida cuenta de que:

a) No hay documento alguno que hable de las relaciones entre su tía, la madre Agnès de Sainte-Thècle y Racine en 1677.

Este argumento puede ser bastante débil, ya que el que «no haya» no implica de hecho que «no hubo» o «no haya habido».

b) En el prólogo de *Phèdre*, su última tragedia, habla el dramaturgo del papel moral del teatro al que consideraba injustamente mal-

(13) IDEM, *ibidem*, pág. 84.

(14) MAULNIER, THIERRY, *Racine*, Editions Gallimard, París, 1970. Cit. pág. 280.



tratado por ciertos grupos que pretenden ignorar la atención que le han dedicado hombres como Aristóteles o Sócrates, y al que pretende revalorizar en nombre de su misión educadora y no de puro divertimento:

«Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique; et Socrate, le plus sage des philosophes, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie». (Préface de *Phèdre*.)

No piensa por tanto que el hacer teatro sea algo indigno de una persona de decoro, ni mucho menos.

c) Aunque modificara su vida, no parece hacerlo tanto en función de un canon religioso como de una ética social. Picard:

«Bref, pendant quelque vingt années, de 1677 à 1697, il donne de nombreuses preuves de son attachement aux valeurs profanes. On le verra longuement: il continue de s'intéresser de près au théâtre et à la vie des lettres; ses haines littéraires restent toujours aussi vivaces; il soigne sa gloire et sa réputation avec une attention jalouse; il montre même parfois une susceptibilité d'amour-propre et une vanité bien peu chrétiennes» (15).

Maulnier tampoco acepta plenamente el carácter profundo de esta conversión:

«Lorsque, après *Phèdre*, il retourne au jansénisme, sa conversion n'est que formelle et bourgeoise parce qu'il n'a nul besoin d'une conversion profonde» (16).

Para Goldmann la conversión o reconversión religiosa y una esterilidad interior son términos que precisan de un análisis concreto y que solamente se pueden entender en función de un cambio de actitud del autor para con Port-Royal y nunca en el sentido en que se ha venido

(15) PICARD, RAYMOND, *op. cit.*, pág. 309.

(16) MAULNIER, THIERRY, *op. cit.*, pág. 281.

manejando por la crítica más tradicional. Pero ello no le lleva tampoco a estar de acuerdo con Raymond Picard, cuya interpretación, que basa la producción teatral raciniana en una promoción mundana o ascensión social dentro de su carrera profesional, califica de simplista e insuficiente:

«La faiblesse de cette interprétation réside, non seulement dans sa manière superficielle et unilatérale de concevoir la relation entre l'écrivain et son oeuvre, mais dans le fait que douze ans après *Phèdre*, Racine a écrit deux pièces, *Esther* et *Athalie*, et que cela n'a en aucune manière nui à sa carrière mondaine» (17).

A ello se podría objetar que estas últimas obras no son tragedias, sino dramas sagrados, con lo cual la segunda parte de la refutación quedaría invalidada, pero la primera mantiene su vigencia, toda vez que además en este asunto todo está encubierto más o menos por el manto dubitativo de lo hipotético, y que por tanto las teorías de los críticos intentan explicar y agotar un fenómeno del que su autor, que tendría la última palabra, no la ha dicho y cuando lo hizo no fue explícito. Porque un problema muy vinculado al que aquí se está tratando es la imposibilidad que muchas veces tiene el hombre de auto-analizarse hasta niveles tan hondos como puede ser Racine en este asunto, o tal vez suceda que nunca quisiera ser abiertamente sincero a este respecto.

Picard cree en una conversión religiosa, pero como un proceso lento y tardío, desde luego muy posterior a la retirada:

«Mais la foi de Racine, engagée dans un lent cheminement spirituel, s'approfondit sans cesse; son christianisme se fait de plus en plus authentique, et il viendra, tout à la fin de sa vie, à une conversion presque totale. Ainsi la conversion, surtout sociale, de 1677 a-t-elle amorcé l'évolution religieuse qui se poursuivra jusqu'à sa mort» (18).

Es la época en que huye del tráfigo de la Corte de Versalles y trata de refugiarse en la vida provinciana y sosegada del París de entonces, en su propio hogar, lejos de la excesiva mundanidad de los cortesanos versallescós.

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XVII se produce en Francia, quizá por el desgaste de tanta campaña militar, un retorno

(17) GOLDMANN, LUCIEN, *op. cit.*, pág. 43.

(18) PICARD, RAYMOND, *op. cit.*, pág. 311.

hacia una austeridad moral cada vez mayor, y el caso de autores que se aparten del teatro no es insólito. Picard nos cita los ejemplos de Quinault, La Chapelle, Genest y traza el paralelismo que existe, desde un punto de vista formalmente externo, entre la carrera de Racine y la de Campistron (19).

La interpretación, no diré más convincente, sino en mi opinión epistemológicamente más rigurosa y completa de la retirada nos viene por parte de la crítica psicoanalítica.

Charles Mauron observa que las características con que el acto se desarrolla presentan los síntomas de un acto neurótico: es una retirada inmediata, absoluta y muda, que él interpreta como *una regresión*, que obedece tanto a una evolución interna como a factores exteriores.

La regresión consiste en una retroacción de la personalidad que consigue sobrepasar ciertos límites, bien que a costa de un derroche de energía o afectividad, lo cual motiva que en un determinado momento dicha personalidad se sienta insegura y quiera volver hacia aquellas posiciones que quedaron atrás, pero que presentan las garantías de una mayor estabilidad.

En la evolución interna de la dramaturgia raciniana la posición más avanzada se produce, según Mauron, en *Mithridate*, que representa la posición edípica:

«Pourtant —prosigue—, comme les tragédies suivantes nous l'enseignent, le gros des énergies psychiques est demeuré fixé, en arrière de cette pointe, à une image plus primitive, pré-oedipienne et proprement obsessionnelle. L'image est celle d'une mère castratrice, mutilant un enfant qui lui échappe. Des quantités très importantes d'amour et de haine mêlés, chargeant cette image d'affects sado-masochistes, lui donnent, dans l'inconscient de Racine, une puissance de hantise que nous avons assez marquée» (20).

Esta inhibición angustiosa va a arrastrar a Racine desde el estado edípico hasta el obsesivo y el final trágico de Hipólito en su última tragedia profana es, desde la óptica psicoanalítica, el símbolo del desentlace del desgarrón que venía rompiendo la estabilidad psíquica de Racine. Las últimas palabras del muchacho, relatadas por Théràmène, las destaco, porque suenan a eco de final absoluto:

(19) Cf. *ibidem*, págs. 311-312.

(20) MAURON, CHARLES, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Librairie José Corti, París, 1969. Cit. pág. 273.

## Théramène

«Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.  
 Prends soin après ma mort de la triste Aricie.  
 Cher ami, si mon père un jour désabusé.  
 Plaint le malheur d'un fils faussement accusé,  
 Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,  
 Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive»...  
 (*Phèdre*, V, 6, vv. 1561-1566)

*Phèdre* es, pues, el final de esta crisis:

«Car Phèdre —agrega Mauron— ne figure pas l'inceste oedipien, mais le désespoir de ne pouvoir décidément pas le réaliser au niveau amoureux, et la chute à pic vers sa réalisation meurtrière. Phèdre mélancolique, Phèdre redevenue castatrice et arrachant à Hippolyte son épée, donne le signal de la régression. La position oedipienne est intenable. L'obsession l'emporte, et la libido, renonçant à sa pointe, reflue s'engloutir de nouveau dans la hantise d'où elle avait cru s'arracher» (21).

Por tanto el ascenso social no es para el crítico psicoanalista sino la fachada que enmascara un conflicto íntimo mucho más hondo, y que se ha ido desarrollando en las tragedias como vehículo de exposición del subconsciente humano; allí descubre Mauron las siguientes etapas de la estructura psíquica:

- «1 — une fixation maternelle ambivalente, prégenitale;
- 2 — l'effort du moi pour s'arracher à sa hantise;
- 3 — l'ascension vers l'oedipe;
- 4 — la faiblesse de cette nouvelle position, la dissociation des deux investissements;
- 5 — l'angoisse et l'inhibition;
- 6 — la rechute du niveau oedipien au niveau obsessionnel» (22).

Este último momento es el que precipita la retirada, que, como fenómeno regresivo, supone un descenso en la situación real objetiva, aunque el sujeto crea que avanza por encontrarse más seguro en el nuevo terreno.

En cuanto a los factores exteriores, a los que Mauron denomina «facteurs précipitants», porque no son causas per se de la regresión neurótica, sino dificultades, choques, fracasos, heridas, que suceden a dia-

(21) IDEM, *ibidem*, pág. 274.

(22) IDEM, *ibidem*, pág. 275.

rio, pero que cuando el sujeto se encuentra en la situación ya descrita actúan como resorte que pone en funcionamiento todo el mecanismo:

«Cette insécurité, en dernière analyse, provient d'une dissociation interne. Quand une grand part des énergies demeure fixée en arrière, qu'une autre part maintient des apparences difficiles, qu'une troisième, enfin, s'aventure en flèche, la personnalité responsable se sent périlleusement divisée. Elle n'a plus cette cohésion, cette unité de foi et de devoir qui rassure parce qu'elle est simple. Elle s'éprouve éparpillée. Les ambivalences inhibitrices se multiplient. Pareil état prépare la panique. La moindre mauvaise nouvelle justifie une peur latente, déclenche le repli sur soi, la simplification brutale, les automutilations qui allègent en punissant, le tassement des énergies pour une lutte plus limitée» (23).

El fenómeno de la retirada es percibido, por consiguiente, por Mauron como un autocastigo ante el inevitable sentimiento de culpabilidad y remordimiento que acompaña los estados psíquicos de obsesión y angustia, que en el caso de Racine se centran en la división que en él se opera entre su amor a Port-Royal —papel de la madre para él— con quien ha tenido que enfrentarse para triunfar, y su sentido de respeto hacia el rey —papel del padre— que lo aceptaba en su Corte.

El hecho de que abandonara lo mejor de su talento, es decir, la creación dramática, es juzgado como mutilación o encarcelamiento voluntario.

Para Mauron, por tanto, el asunto del complot de la *Fedra* de Pradon significa el principal «factor precipitante» de este súbito distanciamiento.

En este sentido acepta Mauron el deseo de una estabilidad social, de acuerdo con el rey para convertirse en su historiógrafo, y admite juntamente con Geoffrey Brereton que la edad le haya empujado hacia posiciones más acomodadas, pero difiere por completo del crítico británico en que haya habido un agotamiento creador en Racine, en cuya obra no podemos rastrear traza alguna de esterilidad.

Por otra parte, dice, aunque haya autores que con los años han empeorado (como es el caso de Corneille), sin embargo cita a Hugo, Rembrandt y Goethe como ejemplos de artistas en quienes lo mejor de su producción está en sus últimos años.

De modo que la decadencia imaginativa y creadora no es una ley,

---

(23) IDEM, *ibidem*, pág. 276.

sino un hecho que puede ocurrir, como puede suceder también un engrandecimiento de la inteligencia con el transcurso de la edad.

En Racine ya dije supra que once años después escribió *Esther* y dos más tarde *Athalie*, que es un perfecto drama sagrado, con el punto de gran autor que tantas veces le fue característico.

Así pues, la retirada del teatro de Racine no es más que un estallido violento del conflicto inmanente entre el superego jansenista, que encuentra su cara opuesta en la liberación del arte de escribir tragedias, y el nivel alcanzado precisamente gracias a los beneficios que se derivan de su arte.

Por ello Mauron habla de una dualidad de niveles superpuestos en la vida de Racine:

«Sur le plan supérieur, celui qui a pris la place de l'art, il demeure académicien, historiographe, favori. Dans l'ombre, sur le plan inférieur, il écrit, très secrètement, non l'histoire du roi, mais l'histoire du jansénisme» (24).

A la vista de lo expuesto, no parece aventurado afirmar que la interpretación de la retirada que ofrece Mauron, incluyendo motivaciones internas y externas, es un estudio hecho desde una perspectiva científica más razonada.

Que ello no sea empíricamente demostrable es lo que permite en el campo —siempre abierto— de las letras la diversidad de opiniones y el interés, siempre nuevo y candente, por los viejos problemas.

---

(24) IDEM, *ibidem*, pág. 280. Se refiere aquí Charles Mauron a los trabajos de Racine *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, que se completa con *Supplément, Mémoire* y finalmente *Fragments* acerca de Port-Royal.