



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

4
2ej.

**MAURICE MAETERLINCK:
UNA VISIÓN DE LA TRAGEDIA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

PILAR CABRERA FONTE



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO



MEXICO, D.F.

1998

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

265177



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A la memoria del Conde Maurice Maeterlinck
en el centenario de La Sabiduría y el Destino*

A la memoria de Fernando

A mis abuelas: Gloria, Josefina y Lili

A mis padres: Irene y Javier

Quiero agradecer a los principales responsables de mi amor por las palabras que no se oyen. A quienes me revelaron su esplendor, y la música de las coincidencias, antes y ahora, cerca o lejos.

A quienes a lo largo de este año dejaron a Maeterlinck tomar instantáneas de su vida cotidiana: mi tío Enrique, Tania y Juan Manuel, Edurne, Facundo, Mariana, Chísus, y la gata Sara, compañera de tardes frente a la computadora.

A mi primo Enrique, que me hizo refrescar los ojos.

Al Maestro Oscar Armando García, quien me facilitó importante material y comentarios sobre Maeterlinck.

Sólo para que saliera el arco iris

estuvieron lloviendo y lloviendo

millones y millones

de siglos astronómicos, los cielos.

Y sólo para que me salieran estos ojos que ven el arco iris

¿cuánto ha llorado el hombre?- ¿Qué es el tiempo?

León Felipe



Millais, Sir John Everett
The Blind Girl (La muchacha ciega), 1854-56.

CONTENIDO

Introducción.....	I
1. Maurice Maeterlinck.....	1
2. El simbolismo.....	22
2.1 La creación de un efecto (Edgar Allan Poe).....	32
2.2 Las Correspondencias.....	35
2.3 La rebelión contra la realidad aparente.....	41
3. Las ideas simbolistas en el teatro.....	45
4. <i>La Tragedia Cotidiana</i>	58
4.1 Las fuerzas ocultas.....	61
4.2 Palabras que no se oyen.....	67
4.3 ¿Por qué Tragedia?.....	72
5. <i>La Intrusa</i>	80
5.1 La acción dramática.....	81
5.2 El espacio escénico.....	87
5.3 El engranaje de las marchas secretas: exterior e interior.....	100
5.4 La Tragedia de los sonámbulos.....	107
Conclusiones.....	115
Bibliografía.....	124

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en el estudio de uno de los ensayos del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, titulado *La Tragedia Cotidiana*. Para tener una visión más completa de las ideas expuestas por Maeterlinck en dicho ensayo, estudiamos también una de sus obras teatrales, *La Intrusa*.

Mediante el estudio del ensayo y de la obra, pretendemos mostrar cuáles son y de qué manera se manifiestan en la práctica las ideas de Maeterlinck con respecto al teatro y, específicamente, a la tragedia. El establecer un vínculo entre estas dos facetas del autor, la de pensador y dramaturgo, nos permite un acercamiento más rico a su propuesta teatral, una propuesta innovadora en su época, que abrió vías de búsqueda y reflexión que han sido seguidas después de Maeterlinck y que no están agotadas aún.

Maeterlinck fue en la misma medida ensayista y dramaturgo, además de poeta. Esta característica nos brinda la oportunidad de abordar su teatro partiendo de un contexto de ideas y premisas establecidas por él mismo. Para comprender en su justa dimensión el pensamiento de Maeterlinck, ha sido necesario abordar con cierta amplitud las principales características y fundamentos del movimiento simbolista de finales del siglo XIX, del que Maeterlinck constituye uno de los principales exponentes.

La curiosidad que motivó este trabajo era ver si existía una concepción que en la época actual sustituyera en el pensamiento de un dramaturgo

moderno o contemporáneo al orden basado en la divinidad, primordial para la tragedia antigua. Y no sólo eso, sino estudiar una obra dramática fundamentada en dicha concepción.

Cuando hablamos de concepción nos referimos a una idea general del mundo, algo que roza el terreno religioso. Este es un terreno, por cierto, cuya proximidad con el teatro es indiscutible. La pregunta era: si ya no existe nada similar a lo que llamamos "orden cósmico" a propósito del mundo griego, ¿puede existir la tragedia en el teatro? Si es así, ¿es gracias a la creencia en un orden universal? ¿Y cuál podría ser éste?

Con estas ideas en mente, y siguiendo a Eric Bentley, quien afirma en su libro *The playwright as thinker* que el autor belga constituye uno de los casos - junto con Strindberg y Andreyev- más interesantes de dramaturgos que han hecho intentos por revitalizar la tragedia, nos detuvimos en el *Prefacio* de Maeterlinck a su *Teatro Completo*, de 1902. Allí Maeterlinck da testimonio de su lucha por encontrar y mostrar en sus obras un orden universal, de cuya existencia está persuadido "*en tanto que poeta*". Y da testimonio, también, del vacío insondable con el que topaban sus intentos.

Hallamos en Maeterlinck a un espíritu religioso, sin religión. A un dramaturgo que quizá no había encontrado las respuestas que nosotros buscábamos, pero que se planteaba las mismas preguntas. El presente trabajo es, pues, el testimonio de la búsqueda por descubrir y revelar la pertenencia del ser humano a un orden universal que desconoce, pero que existe, sin embargo. Quizá no haya Dios, pero hay inmensidad. Quizá no haya dogmas, pero hay

misterios. “*Ya no sentemos más fantasmas*”, escribe Maeterlinck en su *Prefacio*, en el lugar del antiguo orden y la antigua fe que la ciencia y la razón han derruido, sin ocupar. Hay que esperar. ¿A qué, o a quién?. No se sabe, pero es preciso que “*guardemos su lugar vacío*”. Ese era, sin duda alguna, “nuestro autor”.

La Tragedia Cotidiana, de 1896, es el ensayo en el que Maeterlinck expone sus ideas acerca del teatro. Maeterlinck buscaba dar al teatro la capacidad de revelar al espectador una realidad más amplia de la que éste percibe habitualmente. Una realidad no reductible a los hechos y explicaciones de la razón, pero tampoco apegada a un orden religioso específico. El universo que Maeterlinck plantea está presidido por el lugar vacío que ya no es posible ocupar con dogmas: ni los de la religión, ni los del empirismo, ni los del “sentido común”. Con Maeterlinck nos encontramos, pues, con la tragedia del ser humano inserto en un orden que desconoce, con el que ha perdido contacto, y del que, sin embargo, forma parte.

Elegimos *La Intrusa* como la obra a analizar junto con el ensayo. Eric Bentley y Maurice Valency, especialistas en el estudio del teatro, constituyen nuestro principal apoyo teórico. A éste hay que añadir a Linn Bratteig, con su estudio *Modern Drama as crisis: the case of Maurice Maeterlinck*, en el que se analizan cuidadosamente las ideas de Maeterlinck y su relación con sus obras dramáticas. *La muerte de la tragedia*, de George Steiner nos aclaró algunos puntos fundamentales con respecto al concepto mismo de tragedia.

Los textos en inglés y francés están traducidos con el objeto de no entorpecer la lectura del trabajo. En notas al pie ofrecemos la versión original. Trabajamos casi todos los textos de Maeterlinck en español, pues encontramos buenas traducciones y queríamos llegar al fondo de su pensamiento, más que detenernos en el análisis formal de su literatura. Sin embargo, estamos conscientes de la importancia que Maeterlinck, particularmente, atribuía al efecto sonoro de las palabras.

En el estudio de *La Intrusa*, capítulo final de esta tesis, recurrimos a la *Semiótica teatral* de Fernando de Toro, como apoyo teórico en lo referente a *signos*. Algunas consideraciones semióticas están apuntadas al pie, aunque para el análisis nos basamos fundamentalmente en las ideas establecidas por Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana*, así como en las demás premisas simbolistas estudiadas en los capítulos anteriores.

Más allá de la constatación que hace Maeterlinck del vacío o de la inmensidad incomprensible que rodea la existencia, encontramos en él una forma de percepción estética, algo que podríamos llamar actitud sensorial, derivada de su idea de la situación humana. Para Maeterlinck, como los seres humanos somos parte del orden universal, guardamos relaciones primitivas, no racionales, con todo lo que existe. Nada de lo que percibimos es ajeno a nosotros y, por lo tanto, cada cosa tiene en nuestro interior una respuesta o equivalencia. Esta sensibilidad particular Maeterlinck la comparte con el movimiento artístico al que perteneció por entero: el simbolismo. Por ello en

este trabajo nos detenemos en otros autores, principales exponentes de ideas que eran también las de nuestro dramaturgo.

Para Maeterlinck, el interés fundamental de la experiencia teatral estriba en una comunicación con el espectador que se establece principalmente mediante la insinuación y la sugerencia. En esta concepción, el diálogo apela a zonas no racionales del espectador, con la finalidad de despertar en él el sentimiento de la pertenencia a una totalidad en la que todo guarda relaciones recíprocas. Para comprender estos planteamientos es preciso entrar en antecedentes sobre las ideas esotéricas que eran propias del pensamiento de los simbolistas.

Aunque esta última particularidad pueda resultar extraña, veremos que en Maeterlinck existe una relación directa entre las ideas esotéricas y el concepto trágico, fundidos indisolublemente en su obra dramática. El orden al que el ser humano pertenece, que es lo desconocido por excelencia, es una amenaza permanente para su frágil conciencia racional. La realidad del individuo aislado no es más que una endeble apariencia o convención, presta a desmoronarse al primer enfrentamiento con una de esas grandes fuerzas que Maeterlinck llama "*exteriores*". El destino, como manifestación suprema de lo desconocido, es dueño de los seres humanos. Detrás de él, sin embargo, no puede verse una voluntad superior benéfica o maligna. La divinidad en el universo de Maeterlinck es quizá inexistente pero, ante todo, incomprensible.

Maeterlinck creía en la imposibilidad de dar definiciones racionales y definitivas de las cosas puesto que, para él, el mundo tal y como lo percibimos

es sólo la manifestación, la apariencia, de un mundo espiritual al que sólo se tiene acceso por medio de ciertas facultades ajenas a la razón, y que nunca consiguen abarcarlo sin que esto implique la disolución del individuo. Esta convicción llevó a Maeterlinck a evitar los diálogos explicativos y a buscar en las palabras aparentemente triviales, o en el silencio, las alusiones a una realidad humana más profunda. Maeterlinck llamó sencillamente silencio a este tipo de comunicación, e hizo de él la premisa fundamental de su obra.

“Teatro estático” denominó Maeterlinck al ideal que debía procurarse y que, a su parecer, ya se había realizado en cierta medida entre los griegos. En este teatro, además del silencio, se propone la inmovilidad como la vía de transmitir el vertiginoso sentimiento del alma humana frente a la inmensidad. El *“diálogo de segundo grado”* es, para Maeterlinck, la función que las palabras deben desempeñar dentro de esta concepción teatral. Son *“palabras que no se oyen”* pero que tienen la virtud de revelar las verdaderas dimensiones que tiene la realidad, más allá de las apariencias.

El teatro que Maeterlinck propone implica la participación continua del espectador como intérprete de un lenguaje basado en símbolos. De lograrse efectivamente esta participación, el *“Teatro estático”* resulta, paradójicamente, una experiencia activa, pues implica una comunicación tácita y permanente con el espectador. Se trata de un teatro con una orientación mística, pues busca poner en contacto al ser aislado con la totalidad de la que forma parte, mostrándole así una realidad más amplia que la ordinaria.

CAPITULO 1

MAURICE MAETERLINCK

“Somos tales que nada nos satisface, que nada nos parece tener su fin en sí mismo, que nada nos parece existir simplemente, sin segunda intención.”

(Maeterlinck, La vida de las abejas)

Antes de abordar el ensayo y la obra teatral - *La tragedia cotidiana* (*La tragédie quotidienne*), de 1896, y *La Intrusa* (*L'Intrude*), de 1890 - que serán objeto de estudio en este trabajo, comenzaremos por hacer una breve presentación de Maurice Maeterlinck, singular dramaturgo y ensayista belga quien fue, a finales del siglo XIX, uno de los principales exponentes del movimiento simbolista en el teatro.

Una presentación más que sintética de Maeterlinck la escribió August Strindberg en su libro *Vivisecciones*: “ *¿Qué, quién es este Maeterlinck?- se pregunta Strindberg- ¿Ha profundizado en el alma humana con mayor sagacidad que tantos otros? ¡No! ¡Dos palabras sobre Maeterlinck en vez de un ensayo!*” (Strindberg, 1997:50) Y continúa el dramaturgo sueco, refiriéndose a Maeterlinck:

Parece que esta alma, por un involuntario azar, ha permanecido en el nivel rudimentario del niño, todo cuyo encanto, toda cuya incoherencia posee. Su cerebro funciona como el de un menor. A

falta de materiales suficientes repite, machaca hasta que encuentra lo que buscaba, como se pretende que los trovadores solían usar el estribillo siempre recurrente con objeto de ganar tiempo para inventar lo que seguía.

Maeterlinck es inconstante, variable, brusco para cambiar la disposición de su ánimo, justamente como el niño.
(Strindberg, 1997: 50-51)

Maurice Maeterlinck vivió hasta los ochenta y siete años. Amante de la soledad y de la reflexión, es autor de una vasta obra compuesta por ensayos, obras de teatro y poesía. Desde sus obras teatrales hasta sus cavilaciones sobre el más allá, pasando por sus cuidadosas observaciones sobre insectos y plantas, se mantiene la fidelidad de Maeterlinck -obsesiva, si se quiere- a su preocupación esencial: el misterio de la existencia.

De manera que el comentario de Strindberg es certero en cuanto a la repetición "*machacosa*" en la obra de Maeterlinck de un tema y, a nivel de un mismo texto, implica un uso especial de la palabra y el diálogo. Refiriéndose a la sonoridad de la prosa de Maeterlinck, Strindberg escribió:

Este Maeterlinck, ¿qué hace? Rima al centro del texto en prosa. Y ese animal degenerado de crítico que le imputa por ello la enajenación mental, rubricando su enfermedad con el nombre científico (!): Ecolalia¹. Ecolalistas todos los poetas verdaderos a partir de la creación del mundo. (Strindberg, 1997: 49)

¹ Ecolalia - según el *Diccionario terminológico de ciencias médicas*- viene de las palabras griegas *ekho* (sonido) y *laleîn* (hablar) y en psiquiatría se denomina así a la "*repetición automática de las palabras*". (Dicc. Salvat, 1984: 343) El "*animal degenerado de crítico*", como lo llama Strindberg, acierta cuando le achaca a Maeterlinck un "*desorden mental*" que bien puede relacionarse con lo que años más tarde fue la "*escritura automática*" de los surrealistas.

Cuando el poeta, que Strindberg ve como un niño, encuentra finalmente “lo que busca”, su hallazgo se produce fuera del dominio de la razón. Es en este aspecto que Maurice Maeterlinck es reconocido como un precursor del teatro de Vanguardia.²

Jorge Luis Borges habla del asombro en Maeterlinck. El asombro también es, a fin de cuentas, una característica del niño- compartida con el poeta y el sabio. Dice Borges en el prefacio a *La Inteligencia de las flores*³ (*L'intelligence des fleurs*), de Maeterlinck:

Aristóteles escribe que la filosofía nace del asombro. Del asombro de ser, del asombro de ser en el tiempo, del asombro de ser en este mundo, en el que hay otros y animales y estrellas. Del asombro nace también la poesía. En el caso de Maurice Maeterlinck, como en el de Poe, ese asombro fue el del horror. (...) Maeterlinck, en sus dramas, nos muestra deliberadamente cosas extrañas que se imponen a la imaginación y que no se explican. (...) Maeterlinck, al principio, exploró las posibilidades estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después.
(Maeterlinck, 1987: 9)

La obra de la que más adelante hablaremos, *La Intrusa* (1890), es representativa de la exploración de “las posibilidades estéticas del misterio” a la que se refiere Borges. Además, habría que considerar en el mismo sentido los

² Christopher Innes habla de la influencia sobre Artaud y Jarry del “valor negativo atribuido a las estructuras racionales del pensamiento” por Maeterlinck. (Innes, 1997:28)

³ La colección de ensayos *Le trésor des humbles* (El tesoro de los humildes), de 1896, está editada en la *Biblioteca Personal* de Borges con el título de *La inteligencia de las flores*, nombre de un ensayo posterior de Maeterlinck (de 1917) también incluido en este volumen.

poemarios *Invernaderos (Les Serres chaudes)*⁴, de 1889, y *Doce canciones (Douze chansons)*, de 1896. En otras obras de teatro, como *Los Ciegos (Les Aveugles)*, de 1890, e *Interior (Intérieur)*, de 1896, al igual que en *La Intrusa*, el conflicto central reside en el enfrentamiento del ser humano con lo desconocido.

Cuando se refiere a los intentos de Maeterlinck por descifrar el misterio, Borges alude a la serie de ensayos en los que el escritor belga especula acerca del destino, del espacio, de la vida espiritual, de la existencia más allá de la muerte, y de fenómenos que obedecen a causas sobrenaturales o que aún no han sido explicadas⁵. La intensa actividad de Maeterlinck como ensayista se inició en 1896 con *El Tesoro de los Humildes (Le Trésor des Humbles)*, un libro compuesto por varios ensayos entre los cuales se encuentra *La Tragedia cotidiana*, que más adelante estudiaremos.

Aunque muchos de sus ensayos se refieren a lo intangible, para Maeterlinck no existía una división infranqueable entre el mundo físico - supuestamente explicable- y el "más allá", no visible, que constituye el dominio del misterio. Algunos de sus ensayos revelan un estudio minucioso de la

⁴ En este poemario, dice Borges, "Maeterlinck enumera vagas cosas que inquietan: una princesa que sufre hambre en su torre, un marinero en el desierto, un lejano cazador de alces que cuida a los enfermos, aves nocturnas entre lirios, el olor del éter en un día de sol, un vagabundo sobre un trono, antiguas nieves y antiguas lluvias". (Maeterlinck, 1987:9) Hemos encontrado referencias a este poemario, en español, como "Estufas Calientes". Así traduce este título María Martínez en el *Teatro de Maeterlinck* (Maeterlinck, 1958:33); sin embargo, a sugerencia del Mtro. Oscar Armando García, hemos preferido *Invernaderos* como una traducción más adecuada del título en francés.

⁵ Estos ensayos son: *El tesoro de los humildes (Le trésor des humbles)*, de 1896; *La Sabiduría y el Destino (Sagesse et Destinée)*, de 1898; *El Templo enterrado (Le Temple enseveli)*, de 1902; *El jardín doble (Le double jardin)*, de 1904; *La Muerte (La Mort)*, de 1913; *El huésped desconocido (L'hôte inconnu)*, de 1917; *Senderos en la Montaña (Les Sentiers dans la Montagne)*, de 1919; *El gran Secreto (Le grand Secret)*, de 1921; *La Vida del Espacio (La Vie de l'Espace)*, de 1928; *La Gran Magia (La Grande Féerie)*, de 1929; *La gran ley (La Grande Loi)*, de 1933; *Frente a Dios (Devant Dieu)*, de 1937; *La puerta grande (La grande porte)*, de 1939, y *El Otro Mundo o la Maquinaria estelar (L'Autre Monde ou le Cadran stellaire)*, de 1942.

naturaleza. El más conocido es *La vida de las abejas (La Vie des abeilles)*, de 1901, que es parte de una trilogía con *La vida de las termitas (La Vie des Termites)*, de 1927, y *La vida de las hormigas (La Vie des Fourmis)*, de 1930. El otro de los ensayos de Maeterlinck dedicados a la naturaleza es *La inteligencia de las flores (L'Intelligence des fleurs)*, de 1907.

En los ensayos antes mencionados, Maeterlinck observa ciertas leyes que rigen de una manera precisa la vida de abejas, termitas, hormigas, y varias especies de plantas. Para él, existe una dimensión misteriosa y espiritual en la existencia callada y aparentemente insignificante de estos seres, en su dócil aceptación del mundo exterior y en su conocimiento de éste. Maeterlinck admira en las abejas su “*abnegación firmísima*” hacia “*el deber misterioso de su raza*”. (Maeterlinck, 1990: 13)

El misterio, para Maeterlinck, está presente en todo cuanto existe. El ser humano se topa con la misma profundidad insondable tanto si levanta la cara para contemplar las estrellas, como si se inclina para mirar un insecto. A primera vista, según dice Maeterlinck en *La vida de las abejas*, parece “*simple y limitada*” la existencia del mundo que nos rodea:

...pero si miramos más de cerca, se nos presenta la complejidad espantosa de los fenómenos más naturales, el enigma de la inteligencia, de la voluntad, de los destinos, del fin, de los medios y de las causas, la organización incomprensible del menor acto de la vida. (Maeterlinck, 1990:24)

En la conformación del pensamiento y la sensibilidad de Maeterlinck, tres autores muy diversos desempeñaron un papel fundamental. Por la complejidad que implica el estudio de cada uno de ellos, en este trabajo nos limitaremos a mencionarlos. Se trata de Ruysbroeck *el Admirable*, místico flamenco del siglo XIV; Emerson, filósofo trascendentalista norteamericano del siglo XIX, y Novalis, escritor del romanticismo alemán. En distintas áreas, los tres contribuyeron a desarrollar en Maeterlinck la noción de lo sorprendente y lo inconmesurable. Según Jean-Marie Andrieu, biógrafo de Maeterlinck, estos tres autores, “*Virgilio de una expedición dantesca*”, condujeron al poeta belga “*más allá de los círculos protectores de la conciencia ordinaria*”. (Andrieu, 1962:60)

A sugerencia de Villiers de l'Isle Adam, Maeterlinck tradujo al francés, en 1891, *L'Ornement des noces spirituelles (El ornamento a las bodas espirituales)*, de Ruysbroeck. Poco después, en 1894, escribió un prefacio para los *Ensayos* de Emerson, y al año siguiente tradujo los *Fragmentos*, de Novalis. Maeterlinck es asimismo autor de otras traducciones importantes: *Annabella*⁶, versión francesa de la obra *A pity she's a whore*, del dramaturgo isabelino John Ford (1895); y *La Tragedia de Macbeth* (1909).

Si la obra ensayística de Maeterlinck es vasta, la dramática no lo es menos. Gracias a ella, el autor conquistó de inmediato el reconocimiento del círculo literario de París, que por entonces dominaba la vida cultural belga. A los veintisiete años, en 1889, gracias a *La Princesa Malena*, Maeterlinck pasó a ser

⁶ La obra que conoció Antonin Artaud fue precisamente esta traducción de Maeterlinck, que fue llevada a escena en el *Théâtre de l'Oeuvre* en 1894. En *El Teatro y su doble*, Artaud habla de *Annabella* como ejemplo de crueldad. (Artaud, 1964:30)

el dramaturgo por excelencia del movimiento simbolista, cuando Octave Mirbau, reconocido crítico y escritor, publicó en el periódico francés *Le Figaro*, el 24 de agosto de 1890, un artículo que decía:

No sé nada del señor Maurice Maeterlinck. Si es viejo o joven, rico o pobre, no lo sé. Sé únicamente que no hay hombre más desconocido que él, y sé también que ha escrito una obra maestra (...) admirable, pura y eterna, una obra maestra que basta para inmortalizar un nombre y para hacer que le bendigan cuantos tienen hambre de belleza y de grandeza (...) En fin, Maurice Maeterlick nos ha dado la obra más genial de estos tiempos, la más extraordinaria y también la más ingenua, comparable y - me atreveré a decirlo- superior en belleza a cuanto hay de más hermoso en Shakespeare. (Maeterlinck, 1958: 31-32)

La Princesa Malena es un cuento de hadas extrañamente tenebroso, inmerso en una atmósfera lánguida, incestuosa y caótica. La noche de la boda de Malena y Hjalmar está llena de augurios desgraciados. En efecto, los prometidos no pueden casarse porque esa misma noche, durante la fiesta, estalla una disputa entre sus padres que desemboca en una guerra. Malena se escapa de la torre en la que la encierra el rey por negarse a renunciar a su prometido, y sale en busca del príncipe Hjalmar. Cuando lo encuentra, ambos sienten que están predestinados uno para el otro. Pero en vísperas de su boda, la madrastra de Hjalmar, celosa, manda a matar a Malena.

El comienzo de esta obra de Maeterlinck recuerda irresistiblemente a otra, mucho más conocida en la actualidad. En la primera escena del drama de Maeterlinck, dos guardias miran desde lejos el banquete y comentan los presagios de la noche. Hablan a menudo de la luna y del pésimo augurio de los

cometas que caen. Uno de ellos dice: “ *El cielo se pone negro, y la luna está extrañamente roja*”. (Maeterlinck, 1958: 77) En *Salomé*, de Oscar Wilde, también hay guardias que miran el banquete de los reyes y hablan de la luna. La voz del profeta Jokanaán sube del fondo de la cisterna, dice: “ *En aquel día el sol se tornará negro como un saco de terciopelo, y la luna roja como la sangre, y las estrellas del cielo caerán sobre la tierra*”. (Wilde, 1992:224)⁷

Casi un siglo después del comentario de Mirbau sobre *La Princesa Malena*, en 1980, fuera ya del dominio de toda pasión estética de la época de Maeterlinck, Maurice Valency escribió: “*La Princesa Malena no era una gran obra de arte. Sólo que después de ella, el drama occidental nunca volvió a ser el mismo*”. (Valency, 1980: 72)

La Princesa Malena- afirma Valency en su libro *The end of the world: an introduction to modern drama*- logra mostrar: “*el juego de fuerzas inexplicables en un universo inexplicable. Desde un punto de vista racional es, innegablemente, un absurdo, algo con qué asustar a los niños. Pero es al niño en nosotros, un ser especialmente fastidioso, a quien está dirigida*” (Valency, 1980: 70) Con esta crítica de Valency volvemos al juicio de Strindberg respecto al Maeterlinck “*niño*”. Pero es precisamente este aspecto, el del temor infantil, irracional, el que abre la puerta a fuerzas nuevas en el teatro.

⁷ La influencia en Wilde del simbolismo francés es reconocida. *Salomé* data de 1892, es posterior sólo por tres años a *La Princesa Malena*. Entre estas dos obras encontramos semejanzas notables. Además, el hecho de que Wilde escribiera *Salomé* durante su estancia en París, donde por aquellos años *La Princesa Malena* era famosa en el medio literario (aunque no fue llevada a escena), contribuye a afirmar nuestra idea de que puede verse una influencia directa de *La Princesa Malena* en *Salomé*.

Maeterlinck recuerda en sus *Memorias* la tarde en que llegó a sus manos el periódico con el elogio de Mirbau; era, sin duda, una tarde como cualquiera en Bélgica, en la casa de sus padres:

Estábamos en el campo, un magnífico domingo de verano, en el comedor grande. Sentábanse a la mesa larga mis padres, mi hermano, mi hermana y yo, más el tío Héctor, que se había invitado al pasar. Mi padre trinchaba, de mano maestra, la gorda gallina... (Maeterlinck, 1958: 30)

Nacido en Gante el veintinueve de agosto de 1862, Maurice Polydore Marie-Bernard Maeterlinck pertenecía a una familia de la burguesía acomodada de la ciudad. En aquella época, Bélgica era un país relativamente joven. Fue apenas en 1830, con la expulsión de los holandeses, que los dos pueblos que conforman Bélgica, flamencos y valones, fundaron una nación independiente bajo el título de monarquía constitucional. Antes, Bélgica había conocido y padecido el dominio de otras naciones, como afirma Francisco Orozco en su libro dedicado a Bélgica:

La España de Felipe II sembró odios, sufrimiento y espanto en todo el país. Odio en el protestante, sufrimiento en el católico, terror en ambos.

A esta dominación siguió la austriaca; después la francesa, y por último Holanda, con el príncipe de Orange, soñó hacer de los tres pueblos, holandés, flamenco y valón, uno solo... (Orozco, 1919: 34- 36)

Flamenco por nacimiento y origen, Maeterlinck escribió, sin embargo, todas sus obras en francés. Fue educado en el colegio jesuita de *Sainte Barbe*. En sus memorias, *Burbujas Azules: recuerdos felices (Bulles Bleues: souvenirs hereux)*, escritas en 1947, Maeterlinck habla de su colegio como un lugar frío en el que reinaba *“una religión sin grandeza, una moral estrecha y quisquillosa, un espíritu retrógrada...”*, y donde fue obligado a internarse en *“los parajes desolados y erizados de cifras donde reinan las raíces cuadradas, cúbicas, y no sé cuántas otras fuerzas monstruosas, sin forma y sin rostro, que me inspiraban un terror irreprimible.”* (Andrieu, 1962:25)

Según Andrieu, los jesuitas desarrollaron en Maeterlinck, desde pequeño, la afición por las letras, *“el gusto por la muerte y, a pesar de su indiferencia religiosa, el gusto por lo divino.”* (Andrieu, 1962:25)

Para Linn Bratteteig, autora del estudio *Modern drama as crisis: the case of Maurice Maeterlinck*, los años de infancia del escritor pasados con los jesuitas son significativos porque en ellos: *“el niño tuvo que soportar una actitud moral intolerante hacia los placeres sensuales y estéticos de la vida”* (Bratteteig, 1986:3) Maeterlinck escribe en sus memorias, acerca de los jesuitas: *“Vivían demasiado en la muerte, pero en una muerte sin grandeza y sin horizonte, una pequeña muerte práctica, económica, comercializada y oportunista.”* Maeterlinck no manifiesta ningún odio hacia *“los buenos padres”* ⁸, pero dice: *“debo reconocer que pasé entre ellos los momentos más desagradables de mi existencia”*. (Bratteteig, 1986: 3)

A la muerte, preponderante en sus obras, Maeterlinck creyó conocerla temprano, muy de cerca, en las aguas de un canal en Ostacker, cerca de Gante.

En sus memorias, recuerda:

... jugábamos dentro del agua, en compañía de un amigo de mi edad (...) Arriesgándome a dos metros de la orilla, lanzo un grito y desaparezco (...) Después, todo se hunde, se anonada, pierdo el conocimiento y ya no sé qué sucede (...) Estuve, pues, muy cerca de la muerte. Creo que si verdaderamente la hubiera alcanzado, no habría experimentado otra cosa. Había franqueado la puerta grande sin darme cuenta. Había visto durante un momento una especie de centelleo prodigioso. Ningún sufrimiento, ni tiempo para una angustia. Los ojos se cierran, los brazos se agitan, y ya no se existe. (Maeterlinck, 1958: 27)

En 1891, Oscar, el hermano más joven de Maeterlinck, murió en un accidente de patinaje. *"Fue en esta atmósfera de duelo- escribe Maeterlinck en sus memorias- que fue escrita 'La Intrusa' y que la muerte entró en mi vida, la despertó y me incitó a vivir"* (Bratteteig, 1986: 2) Pero la memoria del dramaturgo falla: *La Intrusa* fue escrita en 1890, un año antes de la muerte de Oscar. Es posible que ambas atmósferas, la de su obra y la del hogar después de la muerte de su hermano, se vuelvan una sola y se confundan en el recuerdo de Maeterlinck. También puede ser que, en sus memorias, Maeterlinck pensara no en *La Intrusa* sino en *Interior*, cuyo tema es similar y que fue escrita en 1894.

En 1886, habiendo terminado sus estudios de Derecho conforme a la voluntad familiar, Maeterlinck viajó a la capital francesa con el pretexto de

⁸ Otro gran personaje en el movimiento simbolista (sólo que este de ficción), Des Esseintes, el protagonista de la novela *Al Revés*, de Huysmans, también fue educado entre los padres jesuitas.

aprender el arte de la oratoria escuchando a los abogados franceses. Maeterlinck recuerda cómo en Montmartre, en una cervecería, pudo escuchar ferviente, devotamente, como quien asiste a *“un misterio”*, a *“una misa secreta”*, no a los grandes abogados sino a Villiers de l'Isle-Adam, *“el hombre providencial que, en el momento previsto por no sé qué benevolencia del azar, habría de orientar y fijar mi destino.”* (Maeterlinck, 1958: 23) En torno a Villiers de l'Isle Adam (1840-1889), escritor y poeta, se reunía un grupo compuesto, dice Maeterlinck, por *“poetas jóvenes totalmente desconocidos, que no teníamos dentro más que obras futuras”*. (Maeterlinck, 1958:23)

De regreso a Bélgica, muy influido por Villiers de l'Isle Adam, Maeterlinck escribió y publicó, en 1889, el poemario *Serres Chaudes* y *La Princesa Malena*. Hasta ese momento, el único escrito en prosa de Maeterlinck - *La masacre de los inocentes (Le Massacre des innocents)*, que apareció en la revista *La Pléiade*, en París, en 1886- tenía, según dice él mismo, *“una orientación netamente realista”*. (Maeterlinck, 1958:25) Maeterlinck atribuye a Villiers el nacimiento de la atmósfera fantástica en su literatura. *“La Princesa Malena, Melisanda, Astolena, Seliseta y los otros fantasmas que las siguieron”*, asegura Maeterlinck, *“estaban esperando la atmósfera que Villiers creara en mí, para nacer en ella y respirar al fin”*. (Maeterlinck, 1958:25)

Los *“fantasmas”* que siguieron a estas primeras obras conformaron una larga línea que se extiende desde 1889 hasta 1935. De manera muy general podemos decir que en todas ellas el tema central es la caída de un estrecho círculo de seguridad y apariencias y el descubrimiento que realizan los

personajes de un mundo mucho más amplio. Este descubrimiento se realiza gracias a alguna de dos fuerzas polarizadas, o a ambas: la muerte y el amor. Estas fuerzas tienen la virtud de cimbrar al individuo y ponerlo en contacto con una entidad superior, general y absoluta. A partir de esta experiencia única, sin embargo, se produce una nueva bifurcación: de ella puede resultar la desesperación o la armonía, es decir, la rebeldía o la aceptación de la situación humana en el universo.

La tendencia de los personajes a una apacible aceptación se hace cada vez más marcada en Maeterlinck a medida que pasa el tiempo. Linn Bratteteig hace una división en dos etapas de la obra del dramaturgo belga de acuerdo con este cambio. A la primera etapa, a la que pertenece la obra que más adelante estudiaremos, la caracteriza una marcada desesperación y desolación ante la inmensidad; la segunda, en cambio, promueve la tranquila aceptación y hasta la participación, mágica en gran medida, del ser humano en el misterio que lo rodea.

La primera etapa del teatro de Maeterlinck se caracteriza básicamente por la apuesta al silencio como un elemento primordial del drama. Los personajes son seres frágiles a merced de fuerzas desconocidas e innombrables. Los diálogos son cortos, abruptos, y dejan mucho a lo sobreentendido. A este periodo pertenecen las primeras obras de Maeterlinck,

como *La Princesa Malena*, *La Intrusa*, *Los Ciegos*), de 1890, y *Peleas y Melisanda* (*Pelléas et Melisande*), de 1893. (Bratteteig, 1986: xiii)⁹

Aglavena y Seliseta (*Aglavaine et Sélysette*), de 1896, y *Ariana y Barba-Azul* (*Ariane et Barbe-Bleu*), de 1901, son, para Bratteteig, "obras de transición" hacia el nuevo periodo que comienza en 1902 con *Mona Vana* y se extiende hasta las últimas obras del autor. (Bratteteig:1986:xiii)¹⁰

En esta segunda etapa, según Bratteteig, Maeterlinck "ha superado tanto la dolorosa desconfianza hacia el lenguaje como la obsesión con la muerte" que caracterizan su primer teatro. (Bratteteig, 1986: xiv) Podemos observar que a partir de *Barba Azul* y *Aglavena y Seliseta*, los personajes se expresan más libremente, en diálogos más extensos; y en lugar de permanecer inactivos a la espera de la confirmación de oscuros y terribles presentimientos, toman parte en la construcción de sus destinos.

Después de *Aglavena y Seliseta*, sigue existiendo en las obras de Maeterlinck el misterio en cada resquicio de la vida humana, pero la actitud de los personajes ante él se transforma. Ya no lloran y tiemblan , como la Princesa Malena o los Ciegos, a la espera de ser destruidos por el destino o lo

⁹ Las otras obras de este periodo son: las *Tres pequeñas piezas para marionetas* (*Trois petits drames pour marionnettes*), de 1894, es decir: *Aladina y Palomides* (*Aladine et Palomides*), *Interior* (*Intérieur*) y *La muerte de Tintagiles* (*La mort de Tintagiles*) ; *Las siete princesas* (*Les Sept Princesses*), de 1891 y *Hermana Beatriz* (*Soeur Beatrice*) ,de 1902.

¹⁰ Las obras de esta segunda etapa son: *Joyzelle*, de 1903; *El Pájaro Azul* (*L'oiseau bleu*), de 1909; *María Magdalena* (*Marie- Magdeleine*), de 1913; *El burgomaestre de Stilmonde* (*Le bourgmestre de Stilmonde*) , *La Sal de la vida* (*Le Sel de la vie*) y *El milagro de San Antonio* (*Le Miracle de saint Antoine*) , de 1919; *Los novios* (*Le Fiançailles*), de 1922; *La desdicha pasa* (*Le malheur passe*), de 1925; *El poder de los muertos* (*La puissance des morts*) y *Berniquel*, de 1926; *María Victoria* (*Marie- Victoire*), de 1927; *La Princesa Isabel* (*La Princesse Isabelle*), de 1935 , y *Juana de Arco* (*Jeanne d'Arc*), de 1948. En 1959, después de la muerte de autor, fueron publicadas *El padre Setubal* (*L'Abbé Sétubal*) , *Los tres justicieros* (*Les Trois Justiciers*) y *El juicio final* (*Le Jugement dernier*).

desconocido. Los personajes de la segunda época del teatro de Maeterlinck - como Agalvena y Ariana, y los mismos Tytyl y Mytil, los niños de *El Pájaro Azul*- creen que hay altos valores (principalmente la belleza) gracias a los cuales se puede alcanzar una vida mejor, aun en medio de la inmensa incertidumbre que rodea al hombre y, casi se podría decir que gracias a ella.

El cambio en el teatro de Maeterlinck obedece a una transformación, más que del pensamiento, de la actitud del autor respecto a la cuestión fundamental de la relación entre el ser humano y lo desconocido que lo rodea. Sobre la naturaleza de este cambio, a cuyo estudio Linn Brattetieg dedica su libro, el mismo autor nos da una importante clave en el prefacio de 1902 a *su Teatro completo*. Para Maeterlinck:

...aún por largo tiempo, acaso por siempre, no seremos sino precarios y fortuitos fulgores abandonados sin designio apreciable a todos los soplos de una noche indiferente(...) Ahora bien; en el estado en que nos encontramos, tan legítimo es esperar que nuestros esfuerzos no son inútiles como pensar que no producen nada. La verdad suprema de la nada, de la muerte, y de la inutilidad de nuestra existencia, a la cual llegamos desde que llevamos nuestra investigación a último término, no es, después de todo, sino el punto extremo de nuestros conocimientos actuales. (...) Parece cierta; pero, en definitiva, nada es cierto en ella más que nuestra ignorancia. Antes de vernos obligados a admitirla irrevocablemente será menester largo tiempo aún que intentemos con todo nuestro corazón disipar esa ignorancia y hacer lo que podamos por alcanzar la luz.
(Maeterlinck, 1958: 67)

En este trabajo nos limitaremos a hablar del primer periodo de la obra y el pensamiento de Maeterlinck, en el que los personajes están más expuestos y desprotegidos frente “a todos los soplos de una noche indiferente”. Para Eric Bentley, *Interior* y *La Intrusa* son las obras más representativas de las ideas de Maeterlinck en la práctica (Bentley, 1967: 66). Bratteteig considera al periodo que termina en 1894 con *Interior* como el más original del teatro de Maeterlinck (Bratteteig,1986: xiii). Y para Valency, en 1911 Maeterlinck “quizá ya no era más un simbolista....” (Valency, 1980: 81).

En 1895, Maeterlinck conoció en Bruselas a Georgette Leblanc, actriz y cantante de ópera, quien fue durante veinte años su compañera e interpretó a la mayor parte de las heroínas de sus obras. Georgette, que trabajaba en *l'Opéra Comique* de París, había rescindido su contrato en Francia para ir a trabajar a Bruselas con el único propósito de aproximarse a Maeterlinck, a quien había leído y admiraba intensamente.

Leblanc, según el *Diccionario de Actores Célebres*, “fue amada y envidiada por su fuego, su inteligencia y su armonía desde que apareció por primera vez en “*Las Arenas de Verona*”, a los diez y seis años, interpretando magistralmente el papel de *Julieta*”. (Minuchín, s.d.:113)

En 1896, Maeterlinck y Georgette Leblanc se fueron a vivir a París. Ese mismo año fue publicado el *El tesoro de los humildes*. En 1898, en *La Sabiduría y el Destino*, Maeterlinck expuso sus nuevas, más optimistas, ideas sobre el hombre, el destino y la felicidad. Ambos libros están dedicados a Georgette Leblanc.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Maeterlinck tenía cincuenta y dos años y quiso enrolarse al ejército. Convencido, finalmente, de que sería más útil a su patria como escritor (es decir, vivo), se dedicó a viajar dando conferencias en las que denunciaba la situación de su país bajo la ocupación alemana, y escribió varios panfletos en contra de la guerra, que después fueron reunidos bajo el título de *Les Débris de la Guerre* (*Los restos de la guerra*) . (Heller, 1968: 66)

Después de la guerra, en 1919, Maeterlinck terminó su relación con Leblanc y se casó con Renée Dahon, una joven actriz a quien había conocido durante la puesta en escena de *El pájaro azul*, en París, en 1911. Ese año, mismo de la muerte de Strindberg¹¹, a Maeterlinck le fue otorgado el Premio Nobel “en consideración a sus polifacéticas actividades literarias y, especialmente, a sus obras dramáticas”, según dice el diploma (Maeterlinck, 1958: 8).

En 1921, Maeterlinck fue miembro fundador de la Real Academia Belga de la lengua francesa; a la invitación de formar parte de la Academia Francesa renunció, porque no quiso perder su nacionalidad belga. En 1932 el Rey Alberto de Bélgica le otorgó el título de Conde.

A causa de la Segunda Guerra Mundial, Maeterlinck tuvo que emigrar y fijó su residencia en Florida, Estados Unidos. Durante los años que duró la

¹¹ Strindberg murió sin recibir el Nobel, a pesar de ser sueco. O quizá por eso mismo, si hacemos caso al dicho de que “nadie es profeta en su tierra”. El secretario perpetuo de la Academia y presidente de la comisión Nobel, de nombre Wilsen, le profesaba un abierto rencor a Strindberg desde que fuera víctima de una “sangrienta sátira” de su parte, en su libro *El nuevo reino*. (Maeterlinck, 1958:7)

guerra, vivió soñando con volver a Orlamonde, Niza, su antiguo hogar en el sol del Mediterráneo. Pudo hacerlo al fin en 1946, un año antes de morir.

Varias de las obras de Maeterlinck inspiraron composiciones musicales. Entre ellas cabe destacar la música incidental de Gabriel Fauré para *Peleas y Melisanda* (1898); la ópera de Paul Dukas *Ariana y Barba Azul*, puesta en escena en 1907; la ópera de Jean Nougès *La muerte de Tintagiles*, montada en 1905, y *Monna Vanna*, de Henry Février, puesta en 1907. (Andrieu, 1962: 18)

Peleas y Melisanda fue llevada a la ópera por Claude Debussy, y representada en l'*Opéra Comique* en 1902. La crítica resultó desfavorable tanto para la música como para el texto. (Andrieu, 1962:18) La historia de *Peleas y Melisanda* es vieja y simple: una muchacha se casa con un hombre mayor, de cuyo hermano más joven se enamora. El marido, enloquecido por los celos, mata a su propio hermano. La joven Melisanda muere de tristeza después de dar a luz una hija. Según el escritor inglés G.K. Chesterton, la trama de esta obra es absurda e incoherente, a menos que el espectador dé con la clave para descifrar sus símbolos: .

...a menos que atrapemos el hilo de pensamiento que el poeta, más bien perezosamente, nos lanza, no entenderemos nada en lo absoluto. (...) Todo un acto describe a los amantes yendo a buscar un anillo a una cueva distante, cuando ambos saben bien que se les cayó al pozo (...) En la misma obra, el marido persigue a la mujer con una espada desnuda, y la mujer exclama a intervalos:

“¡No soy feliz!”¹². Ahora bien, puede ser que haya realmente una idea en esto, la idea de la desgracia humana que cae cruelmente sobre el oportunismo de la inocencia; que el solitario corazón humano dice, como un niño en una fiesta: “No me estoy divirtiendo como pensé que me iba a divertir”. Pero es obvio que a menos que uno piense en esta idea- y en esta idea tan solo- el pasaje no es nisiquiera de *pathos* fallido: ¡es de abierta y lograda farsa! (Otto Heller, 1968:16) ¹³

Aunque Maeterlinck, como revela el comentario de Chesterton, no resultaba en lo absoluto un dramaturgo popular y accesible, era ya bien conocido en la última década del siglo XIX (Valency, 1980:67) y a principios del siglo XX. Las obras del dramaturgo belga fueron llevadas a escena por los más grandes directores de su época. Paul Fort y Lugné Poe dirigieron *Pelears* y *Melisanda* en el *Théâtre d'Art* en 1893; Stanislavski llevó a escena *Los ciegos* e *Interior* en 1904, y *El pájaro azul*, en 1908; Meyerhold dirigió en 1906, *Hermana Beatriz*, y Vakhtangov, en 1912, *El milagro de San Antonio*.

En los últimos años de la vida de Maeterlinck, en 1945, Eric Bentley escribió en su libro *El dramaturgo como pensador (The Playwright as thinker)* :

¹² La famosa exclamación de *Melisanda* -*¡Je ne suis pas heureusse!*- repetida a menudo, como estribillo, a lo largo de la obra, hace evocar los versos de Rubén Darío: “ *La Princesa está triste. ¿Qué tendrá la Princesa? Los suspiros se escapan de su boca de fresa...* ”

¹³ “*But if we take a play by Maeterlinck we shall find that unless we grasp the particular fairy thread that the poet rather lazily flings to us, we cannot grasp anything whatever. (...) One whole act describes the lovers going to look for a ring in a distant cave when they both know they have dropped it down the well. (...) In the same play, the husband chases his wife with a drawn sword, the wife remarking at intervals, “I am not gay”. Now there may really be an idea in this; the idea of human misfortune coming most cruelly upon the opportunism of innocence; that the lonely human heart says, like a child in a party, “I am not enjoying myself as I thought I should”. But it is plain that unless one thinks in this idea, and of this idea only, the expression is not in the least unsuccessful pathos,- it is very broad and highly successful farce!*”. Heller, 1968:16)

C. E. Vaughan presentó la creciente interiorización del drama como un progreso, y un teórico más reciente cita los puntos de vista de Maeterlinck como el último y más entusiastamente logro de la aventura dramática. Todo eso fue hace algunos años. Hoy, no vemos por qué es necesario tanto entusiasmo. Consideremos la misma carrera de Maeterlinck. Como dramaturgo se ha vuelto cada vez más convencional. Como líder y formación de opinión se ha movido del frente a la retaguardia, y hoy lo encontramos (...) escribiendo del valor de la espiritualidad para revistas de negocios. Así termina el hombre que un día produjo tan fuerte impresión en hombres como Debussy, Rilke, Yeats y Strindberg. (Bentley 1967:71)¹⁴

Esos hombres habían captado, muy certeramente, la sugerente visión de Maeterlinck y todo lo que ésta puede despertar tanto en el teatro como en la poesía y, sin duda, también en la apreciación de la existencia cotidiana. Años después de la crítica de Bentley, el valor de las ideas y el teatro de Maeterlinck ha sido considerado desde otra perspectiva. Para Maurice Valency, Maeterlinck es *“fundamental como precursor”* y *“sin duda una fuerza mayor en el teatro”*. (Valency, 1980:81)

En *La Tragedia Cotidiana* y *La Intrusa*, Maeterlinck plantea y explora las posibilidades del silencio y el misterio en el teatro. La propuesta dramática de Maeterlinck es el resultado natural de llevar al teatro algunas de las premisas o intuiciones que eran parte de su concepción general del mundo. Por lo tanto,

¹⁴ “ C. E. Vaughan presented the increasing inwardness of the drama as a sort of progress, and a later theorist cites Maeterlinck’s views as the least and most encouraging reach of the dramatic enterprise. All of which was some years ago. Today we cannot see why it is necessarily so encouraging. Consider the career of Maeterlinck himself. As a dramatist he has become more and more conventional. As a leader and maker of opinion he has moved from the vanguard to the rear, and today we find him (...)writing on the value of spirituality for business magazines. So ends the man that once made so strong an impact upon men like Debussy, Rilke, Yeats and Strindberg. (Bentley, 1967:71)

antes de abordar sus obras, nos detendremos con alguna amplitud en las ideas básicas que constituyeron el movimiento artístico al que Maeterlinck perteneció.

CAPITULO 2

EL SIMBOLISMO

“La Naturaleza no sería tal, si no tuviese espíritu; no constituiría la única contraprueba del hombre; ni la indispensable respuesta a una pregunta misteriosa, o la pregunta de aquella infinita respuesta.”

(Novalis, *Los discípulos en Sais*)

La figura de Maurice Maeterlinck está indisolublemente ligada al simbolismo. Su contacto personal con este movimiento se produjo durante su viaje a París, en 1886, cuando conoció a Villiers de l'Isle Adam y, por medio suyo, a Stéphane Mallarmé (1842-1898).

El año del viaje de Maeterlinck a París es el mismo en el que por primera vez se utilizó la palabra “*simbolismo*” para designar al movimiento literario. Según Demetrio Estébanez, autor de un *Diccionario de Términos Literarios*, fue Jean Moréas, seguidor de Mallarmé, quien acuñó el término en un artículo aparecido en *Le Figaro* en el mes de septiembre. En él, Moréas se refería a la estética de un grupo de escritores, varios de los cuales habían sido dados a conocer al público dos años antes, en 1884, gracias al libro de Paul Verlaine titulado *Los poetas malditos* (*Les poètes maudits*). Entre estos poetas se encontraban el mismo Verlaine, Charles Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud.

(Estébanez, 991)

Según afirma Eric Lysoe en su libro sobre la literatura fantástica en Bélgica, en este país “el verdadero inicio del Simbolismo”¹⁵ tuvo lugar en 1889, con *La Princesa Melena y Serres Chaudes*, de Maeterlinck. (Lysoe, 1993:129) El inicio de este movimiento (con las polémicas que despertó entre la facción conservadora y la innovadora o vanguardista¹⁶, la ebullición de nuevas ideas y la llegada de las nuevas doctrinas esotéricas u ocultistas procedentes de Francia) animó de tal forma la literatura en lengua francesa en Bélgica que, según Eric Lysoe, es entonces cuando “nacieron las letras francesas de Bélgica”¹⁷. (Lysoe, 1993:130)

Maurice Valency explica el surgimiento del simbolismo como una reacción contra el racionalismo excesivo y la pretensión de los naturalistas, encabezados por Emile Zola, de aplicar en el arte los principios del método científico. Para Valency, la oposición entre estos dos grupos -simbolistas y naturalistas- fue resultado de la urgencia con la que, a finales del siglo XIX, se buscaba un nuevo principio de orden. (Valency, 1980:4)

La crisis ideológica que sacudía Europa a finales del siglo XIX se gestaba desde tiempo atrás. Valency señala como punto crucial la teoría de la evolución de las especies de Darwin, de 1859, que puso en entredicho la creación divina y, con ella, todo el orden religioso de Occidente. La conmoción

¹⁵ “*les débuts véritables du symbolisme en Belgique*” (Lysoe, 1993:129)

¹⁶ La revista *La Jeune Revue littéraire*, después llamada *La Jeune Belgique* (en la que Maeterlinck publicó sus primeros poemas) seguía las ideas parnasianas de ‘*El Arte por el Arte*’; otra revista, *L’Art Moderne*, defendía la posición naturalista. (Lysoe, 1993:129)

¹⁷ “*les lettres françaises en Belgique sont nées...*” (Lysoe, 1993:130)

fue lenta y estremecedora; el orden sustentado en la divinidad se desmoronaba amenazando a los hombres con el vacío.

Al terminar el siglo la búsqueda artística estaba encaminada a establecer un nuevo principio de orden con el que suplantar al que se derrumbaba. Por ello, Valency explica la feroz oposición entre naturalistas y simbolistas como una "guerra religiosa". Dice Valency:

La búsqueda de un principio de orden- es decir, de un mito más duradero [que el de la Creación Divina] produjo actitudes violentamente encontradas, emocionalmente encendidas en proporción a la urgencia del asunto (...) En su época, tuvo toda la aspereza de una guerra religiosa. El resultado fue el desarrollo de dos teorías violentamente contrastantes del arte, y en el teatro, de dos géneros dramáticos muy diferentes. (Valency, 1980:4)¹⁸

Antes de llamarse simbolismo y naturalismo, las "teorías contrastantes" a las que se refiere Valency eran denominadas por sus partidarios "idealismo" y "realismo". Según Valency, "la historia del drama después de 1870 puede resumirse en términos del entrecruzamiento intelectual de estas corrientes".¹⁹ (Valency, 1980:5)

Eric Bentley aborda la historia del teatro moderno desde la misma perspectiva de oposición entre realismo y no-realismo en su libro *El dramaturgo*

¹⁸ "The search for a principle of order- that is to say, for a more durable myth- produced violently opposed attitudes emotionally charged in proportion to the urgency of the issue (...) At the time it had all the asperity of a religious war. The result was the development of two sharply contrasted theories of art and, in the theatre, two quite different dramatic genres." (Valency, 1980:4)

¹⁹ "The history of the drama after 1870 may be summed up in terms of the interplay of the intellectual cross-currents designated by the terms of Symbolism and Realism."

como pensador (*The playwright as thinker*).²⁰ Para Bentley, el Realismo ha sido entendido tradicionalmente como “la presentación cándida del mundo natural”, que intenta aproximarse a “la textura de la vida cotidiana” y para lograrlo desarrolla un estilo particular, imitativo: “Un acercamiento cada vez mayor a los hechos objetivos; técnicas especiales para reproducirlos; un punto de vista empírico: estos elementos son realismo.”²¹ (Bentley, 1967: 4)

El naturalismo, dice Bentley, concuerda con dichas propuestas puesto que busca presentar “una rebanada de la vida en vez de una trama cuidadosamente elaborada” y es empírico: tiene “una filosofía del determinismo científico basada en los “hechos” de la herencia y el medio”²² (Bentley, 1967:5) Para los naturalistas todo se regía por leyes de causa y efecto. “Un idéntico determinismo rige la piedra en el camino y la mente del hombre”, decía Emile Zola. (Valency, 1980: 13)

El simbolismo fue la causa y la corriente artística de los que perdieron la confianza plena que se había tenido en la razón como medio para conocer los principios que rigen al mundo. Y no sólo los simbolistas cuestionaron la razón y la lógica como únicas formas de conocimiento, sino que pusieron en duda

²⁰ En el primer capítulo, “*The two traditions in modern drama*”, en el que explica estas dos grandes corrientes, Eric Bentley dice que el Realismo fue el estilo dominante en el siglo XIX y que quizá lo será también en el siglo XX. Terminando el siglo es difícil, desde nuestro punto de vista, distinguir las dos corrientes y más aún hacer un balance en favor de alguna.

²¹ “...the candid presentation of the natural world... the actual texture of the daily living... An increasing closeness to objective facts; special techniques for their reproduction; an empirist outlook- these are realism” (Bentley, 1967:4)

²² “a slice of life instead of a carefully constructed plot... a philosophy of scientific determinism based on the “facts” of heredity and environment..” Como ejemplo de obra teatral donde se ve el principio naturalista de la herencia, Bentley cita *Espectros*, de Ibsen. (1967:6) Es también una obra de Ibsen (*Solness el Constructor*) el ejemplo de Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana* de las características de lo que él considera nuevo teatro, desde la perspectiva simbolista.

también el “*empirismo*”, es decir, la objetividad de la percepción humana. En el terreno del arte, se alejaron de toda pretensión de reproducir la realidad mediante la imitación y buscaron distintos recursos fuera de aquélla para evocar ideas y estados de ánimo.

Ambas posiciones, “*realismo*” e “*idealismo*”, parecen tener una historia casi tan larga como la de nuestra civilización: Aristóteles y el concepto de *mímesis* como fundamento del arte realista, y Platón y su creencia en el orden trascendental de las ideas, como fuente de la segunda (Valency, 1980:12) Mientras que el arte realista es imitativo, el idealista o simbolista busca, según palabras del *Manifiesto simbolista* de 1865, de Moréas, mostrar la relación entre las “*apariencias sensibles*” y “*las Ideas primordiales*”. (Todo, 1987:120)

Mientras que el naturalismo surgió como una reacción contra el romanticismo, los simbolistas eran sus herederos en varios aspectos. Otto Heller, en su estudio sobre el misticismo de Maeterlinck, se refiere al movimiento al que el autor pertenece como *Nuevo Romanticismo* (“*New Romanticism*”). Su concepto de romanticismo es muy amplio; Heller afirma que la “*añoranza romántica*’ parece haber venido al mundo en compañía de la religión cristiana con la que comparte su repugnancia, en parte explícita, en parte implícita, por la batalla de la vida.”²³ (Heller, 1968: 11) Le atribuye a la “*visión romántica*” las siguientes características:

²³ “*The “romantic longing” seems to have come to the world in the company of the Christian religion with which it shares its partly outspoken, partly implied repugnance forthe battle of life*”. (Heller, 1968:11)

La visión romántica, fundamentalmente orientada por el descontento con el mundo, conlleva, al menos en teoría, el repudio hacia todos los goces terrenales -en especial el del trabajo- y la renuncia a la ambición mundana; se burla de la disposición cooperativa y social, invita al alma a un progresivo recogimiento al interior, y desemboca en la rendición a una única aspiración: la búsqueda de una visión más elevada, es decir, la visión de las cosas más allá de su realidad tangible. (Heller, 1968:12)²⁴

Las ideas de Richard Wagner, a mediados del siglo XIX, acerca de la obra de arte como un vehículo de espiritualidad y religiosidad, fueron una influencia decisiva en la conformación del movimiento simbolista. Sus esfuerzos por recuperar los mitos y leyendas nórdicas abrieron perspectiva a la creación de nuevas atmósferas góticas y medievales, como las que encontramos a menudo en las obras de Maeterlinck. Según Torres Monreal, Wagner encontró su modelo en el teatro griego, que le ofrecía *“una mitología que explicaba la propia identidad de un pueblo”* y *“una concepción poética y religiosa del espectáculo”* (Monreal, 1990: 289)

Mientras que el arte realista y naturalista buscaba imitar la realidad, definir, el simbolista se recreaba en la indefinición y en el misterio. Se puede ver esta diferencia elocuentemente expresada en las opiniones de dos pintores, el primero, Gustave Courbet (1819-1877), maestro del realismo; el segundo,

²⁴ “ *The romantic world -view, thus fundamentally oriented by world contempt, entails, at least in theory, the repudiation of all earthly joys- notably the joy of working-and the renouncement of all worldly ambition; it scorns the cooperative, social disposition, invites the soul to a progressive withdrawal into the inner ego, and ends in a complete surrender to one sole aspiration: the search of the higher vision, the vision, that is, of things beyond their tangible reality.*”
(Heller, 1968;12)

Odilon Redon (1840-1916), favorito de los simbolistas y considerado precursor del surrealismo. Para Courbet:

La pintura es un arte CONCRETO²⁵, y puede consistir sólo en la representación de objetos REALES y EXISTENTES. Es un lenguaje completamente físico las palabras del cual son todas objetos visibles, de manera que un objeto ABSTRACTO, invisible e inexistente, no es parte del dominio de la pintura. La imaginación en pintura consiste en saber cómo encontrar la expresión más completa de un objeto existente, pero nunca en crear o en imaginar el objeto mismo. ²⁶(Valency, 1980: 12)

Mientras que para Odilon Redon:

El arte, como la música, se sitúa en el mundo ambiguo de lo indeterminado (...) se ha de buscar lo que supere, ilumine o amplifique el objeto, y eleve el espíritu a la región del misterio, a la perturbación de lo irresoluto y su deliciosa inquietud.
(Rodrigo, 1993: 69)

El escritor francés J. K. Huysmans describe en su novela *Al revés*²⁷, clave en el movimiento simbolista, "*las apariciones inconcebibles*" de Odilon Redon: "*una cabeza de estilo merovingio colocada sobre una copa...una espantosa araña albergando en medio de su cuerpo una faz humana...un enorme dado de*

²⁵ Con mayúsculas en el original.

²⁶ "Painting is a CONCRETE art, and can consist only in the representation of REAL and EXISTING objects. It is a completely physical language all the words of which are visible objects, so that an ABSTRACT object, invisible and non-existent, is not part of the domain of painting. Imagination in art consists in knowing how to find the most complete expression of an existent object, but never in imagining or in creating the object itself." (Valency, 1980:12)

²⁷ Esta novela, escrita en 1883, contribuyó a definir por medio de Des Esseintes, el protagonista, los gustos, la sensibilidad y la moral representativa de los simbolistas. Fue por esta novela, donde Des Esseintes manifiesta su admiración por la poesía de Mallarmé y por todo lo "decadente" (asociando esta

juego donde guiñaba un párpado triste... " (Huysmans, 1980:114) Se trata de visiones que, evidentemente, no pretenden ser imitaciones de la realidad.

Lo que para Courbet era "encontrar la expresión más completa de un objeto existente", significa, para Redon: "superarlo, iluminarlo o amplificarlo" con la finalidad de "elevar el espíritu a la región del misterio." Lo "CONCRETO, REAL y EXISTENTE" (el rostro y la araña, por ejemplo) es presentado de tal forma que deja de pertenecer al dominio de la realidad. Al menos, a la realidad de la vigilia. La araña y el rostro alcanzan una dimensión distinta de la realidad tangible, es allí donde entran en "la región del misterio".

A pesar de que el naturalismo y el simbolismo se definieron en gran medida a sí mismos a partir de su contrario, podemos ver que las afinidades entre ambos son varias. Naturalistas y simbolistas tenían en común su creencia en un orden - aunque fuera desconocido - que debía regir el mundo, y también su interés por conocerlo. Variaba su concepto de dónde estaba ubicada la fuente de ese conocimiento (la naturaleza o el mundo invisible del alma y las ideas) y, consecuentemente, su idea de cómo lograr ese acercamiento. Sin embargo, palabras como "orden, leyes, fuerzas..." que parecen tan propias de un vocabulario científico, no eran ajenas al lenguaje de los simbolistas. Así lo ilustra el siguiente fragmento de la introducción de Maeterlinck a su *Teatro completo*, de 1902:

Es preciso que [el poeta dramático] nos muestre *de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin*

especial sensibilidad con la decadencia del Imperio Romano), que algunos seguidores de Mallarmé comenzaron a designarse como "decadentistas". (Valency, 1980:23)

obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias ininteligentes, los principios infinitos, de los cuales, en tanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo.
(Maeterlinck, 1958: 69)²⁸

Zola decía que un idéntico determinismo rige a la piedra en el camino y a la mente del hombre, y Maeterlinck: *“no hay un astro del cielo ni una fuerza del alma que sean indiferentes al movimiento de un párpado que baja o de un pensamiento que se eleva”*. (Maeterlinck, 1987:179) Hay cierta cercanía entre la idea de Zola del mundo en el que todo se rige por la misma ley de causa y efecto, y la de Maeterlinck, según la cual todo está relacionado. El pensamiento de Maeterlinck es exponente de la creencia de los simbolistas en las *correspondencias*, que más adelante veremos.

Maeterlinck era aficionado a la ciencia y un gran amante de la naturaleza. La atención que le consagraba a ésta era muy propia de un naturalista, pero Maeterlinck la veía a la luz de la vida espiritual. Maeterlinck *“eleva”* (para utilizar el término de Redon) las simétricas construcciones de las abejas y sus leyes rigurosas a una región en la que resultan sorprendentes e inexplicables. Y lo hace, sencillamente, porque no podía entender la vida de otra manera.

Quizá la gran diferencia entre simbolistas y naturalistas radique en su actitud ante lo desconocido. El orden que los naturalistas intentan explicar, para los simbolistas es algo inexplicable a lo que es preciso volver a unirse, reintegrarse. La razón es un obstáculo para alcanzar esa unión. Los simbolistas,

²⁸ El subrayado es nuestro.

en vez de buscar incansablemente una explicación racional, se contentan con definir lo más claramente posible los límites de lo que no comprenden, y tienen hacia ello una actitud de reverencia. A propósito de las abejas, por ejemplo, Maeterlinck dice que mientras más se les conoce:

... se aprende a ignorar más su existencia real, pero es una manera de ignorar mejor que la ignorancia inconsciente y satisfecha que constituye el fondo de nuestra ciencia de la vida; y esto es probablemente lo único que el hombre puede jactarse de aprender en este mundo. (Maeterlinck, 1990: 8)

Esta suerte de ignorancia lúcida es, pues, el grado más alto de sabiduría que puede alcanzar el ser humano. Maeterlinck usaría sin dudar la palabra *alma* o *espíritu* para nombrar la región en la que se produce este conocimiento -mejor dicho: esta particular ignorancia- que no es, naturalmente, la racional. Y en este sentido, tendríamos que volver a Strindberg y señalar que la parte humana que Maeterlinck más valora es precisamente la "rudimentaria" y "primitiva" que el escritor sueco le atribuye.²⁹

Acerca de la región del *alma*, del dominio del *misterio*, y su relación con el arte simbolista, detallaremos a continuación algunas ideas expuestas por figuras fundamentales dentro del movimiento.

²⁹ En efecto, en uno de los ensayos de *Los restos de la guerra* titulado *La Flama inmortal (La Flamme immortelle)*, Maeterlinck afirma que "una de las sorpresas del porvenir será seguramente el regreso a ciertas creencias e ideas largo tiempo abandonadas porque se pensaba que no contenían ninguna verdad- creencias que aún llaman bárbaras, paganas, medievales, aquéllos que las condenan por simple rutina". ("l'une des surprises de l'avenir sera assurément le retour à des croyances es à des idées depuis longtemps abandonées parce qu'on était persuadé qu'elles ne contenaient aucune vérité, - croyances qu'appellent encore barbares, patenes, médiévales, cuex qui les condamnet par simple routine") (Gauthier-Ferrières, 1927:131)

2.1 La Creación de un efecto (Edgar Allan Poe)

*“Edgar Poe -escribió Maeterlinck- ha ejercido sobre mí, como sobre el resto de mi generación, una gran, profunda y durable influencia. Yo le debo el haber despertado en mí el sentido del misterio y la pasión por el más allá.”*³⁰
(Warmoe, 1962:26)

En *El Principio Poético* y *La filosofía de la composición*, Edgar Allan Poe (1809-1849) expuso sus ideas acerca de la creación poética. Como más adelante veremos, estas ideas influyeron a Maeterlinck tanto en su concepción de la función de la poesía como en su forma de estructurar una obra, forma que se apega en varios puntos a los principios de Poe para la composición de un poema.

A continuación resumimos y enlistamos los postulados de Poe en *El Principio Poético* (Poe, 1956: 193-204):

³⁰ *“Edgar Poe a exercé sur moi, comme du reste sur tous ceux de ma génération, une grande, profonde, et durable influence. Je lui dois léclosion en moi du sens du mystère et la passion des au-dèla de la vie”*(Warmoe, 1962:26)

1. **La brevedad-** *"El grado de excitación que hace a un poema merecedor de tal nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa"*
2. **El poema por el poema en sí -** El Poema no debe ser didáctico ni pretender enseñar una verdad puesto que: *"todo lo indispensable a la Poesía es precisamente aquello con lo que la verdad nada tiene que ver."*
3. **El objeto de la poesía es la belleza que nos trasciende-** *"Luchamos mediante multiformes combinaciones de las cosas y los pensamientos temporales para alcanzar una parte de esa Hermosura cuyos elementos, quizá, pertenecen tan solo a la eternidad."*
4. **Importancia de la música-** La Poesía es la *"creación rítmica de belleza"* Y *"quizá sea en la Música donde el alma alcanza más de cerca el alto fin por el cual lucha cuando el Sentimiento Poético la inspira: la creación de Belleza celestial"*.
5. **Naturalidad del estilo-** *"En toda composición el tono debe ser el que adoptaría el grueso de la humanidad."*
6. **La armonía-** El resultado de la contemplación de lo Bello es *"la excitación exaltadora del alma"* que permite la percepción de la armonía universal.

En *La Filosofía de la Composición* (1956:225-229) Poe sustenta los siguientes puntos de vista, que habrían de marcar a la generación de Maeterlinck:

1. La Obra de Arte debe construirse con *"la precisión y el rigor lógico de un problema matemático"*, con el objeto de producir un *"efecto"*.
2. *"La melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos"*. puesto que la contemplación de lo Bello *"provoca invariablemente lágrimas en un alma sensitiva"*. Y *"por concenso universal"*, la Muerte es el *"tema más melancólico"* de todos los que existen.
3. Cada letra y combinación sonora y rítmica de las palabras contribuye a la consecución del *"efecto"*.
4. En una Obra de Arte es indispensable *"primero, una cierta complejidad(...)* *segundo, algo de sugestivo, una corriente subterránea de sentido por más indiferida que sea"*.³¹ Pero si esta corriente de *"subterránea"* pasa a ser una *"corriente superior"*, degrada a la poesía y la convierte en *"prosa, y de la especie más chata"*.

Las ideas de Poe conducen a uno de los fundamentos del simbolismo, esto es, que existe un orden superior o trascendental inalcanzable, pero que es posible evocar mediante la *"elevación del alma"* que el arte produce. Para Poe, esta elevación del alma es ajena a la búsqueda racional de la verdad, pero la composición de la obra de arte, por el contrario, es un procedimiento estrictamente lógico.

³¹ Es sin duda notable la influencia en Antonin Artaud del pensamiento de los simbolistas. Véase la similitud de este planteamiento de Edgar Allan Poe acerca de la *"corriente subterránea de sentido"* con la afirmación de Artaud en *El Teatro y su doble* de que las palabras deben, en el Teatro, *"crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías"*. (Artaud, 1964:40)

Varias obras de Poe tienen un carácter fúnebre y a menudo siniestro. Entre ellas se encuentran *Los asesinatos de la calle Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*), *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death*) y el poema *El Cuervo* (*The Raven*). En este poema se expresa, estrechamente ligada a su idea de la belleza inalcanzable, la fascinación de Poe por la muerte. Lo mismo sucede en el cuento *Ligeia*, cuyo tema (la pasión amorosa que hace regresar de la muerte a la mujer amada) es el mismo de *Véra*, uno de los *Cuentos Crueles* de Villiers de l'Isle Adam.

La creencia de Poe en la contemplación de la armonía universal como uno de los fines del arte tiene un vínculo directo con otra de las características fundamentales del simbolismo, que a continuación veremos.

2.2 Las Correspondencias

La idea de que hay una correspondencia, comunicación o equivalencia, entre todos los órdenes de percepción sensoriales, y a su vez con el orden trascendental, es un principio básico del arte simbolista.

Según René Guenon, citado por Alain Mercier en *Les sources ésoteriques et occultes de la Poesie Symboliste*, "la correspondencia que existe entre todos los órdenes de la realidad, que los relaciona unos con otros, y que

se extiende en consecuencia de la totalidad del orden natural al orden superior mismo" es "el verdadero fundamento del Simbolismo."³² (Mercier, 1974: 14)

Para entender esta idea de "correspondencias", véase a continuación el poema de Baudelaire con el mismo nombre:

CORRESPONDENCIAS

La Naturaleza es un templo donde vivos pilares
dejan de vez en cuando salir confusas palabras;
el hombre lo recorre a través de unos bosques de símbolos
que le observan con ojos familiares.

Como largos ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,
dulces como los oboes, verdes como los prados,
-y otros corrompidos, ricos y triunfantes,

teniendo la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el benjuí, el almizcle y el incienso,
que cantan los transportes del espíritu y los sentidos.³³

(Baudelaire,1977:47)

³² " *Le véritable fondement du symbolisme, c'est... la correspondance qui existe entre tous les ordres de réalité, qui les relie l'un à l'autre, et qui s'étend, par conséquent, de l'ordre naturel pris dans son ensemble à l'ordre surnaturel lui-même*". (Mercier, 1969:14)

³³ La traducción al español del poema es de M.B.F. A continuación transcribimos la versión original en francés: "*La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir des confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent// Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, /- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*". (Baudelaire, 1977:46.)

Alain Mercier, en *Les sources ésoteriques et occultes de la Poésie Symboliste*, examina el pensamiento de los más representativos poetas simbolistas y lo vincula con las ideas de “La Tradición”, es decir, de lo que a finales del siglo XIX se llamó “ocultismo” o “esoterismo” y que intentaba ser “una síntesis de las grandes tradiciones secretas, en la que se intentaba definir una doctrina a partir de diversas corrientes históricas”.³⁴ (Mercier, 1974: 13)

Según una definición de Robert Amadou que cita Mercier, el “ocultismo” es “el conjunto de doctrinas y de prácticas fundadas en la doctrina de las correspondencias”. (Mercier, 1974: 13) Si consideramos que estas doctrinas y prácticas se remontan a Egipto, al *Libro de los Muertos* y los escritos de Hermes Trismegisto, y a Grecia, a los textos órficos y pitagóricos y a los ritos de Eleusis (Mercier, 1974:12), comprenderemos qué remotos son los ecos que, al hablar de “correspondencias”, despierta el poema de Baudelaire.

Para Baudelaire, “forma, movimiento, número, color, perfume, en lo espiritual como en lo natural, es significativo, recíproco, traducible, correspondiente.” También son de Baudelaire las siguientes palabras, escritas en una carta que data de 1856: “la naturaleza es un verbo, una alegoría, un molde, un repujado...”³⁵(Mercier, 1974: 28)

³⁴ “...l'ensemble des doctrines et des pratiques fondées sur la théorie des correspondances.”(Mercier, 1969:13)

³⁵ “tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel est significatif, réciproque, converse, correspondant”... “la nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé”. (Baudelaire, cit. por Mercier, 1969:28)

La idea de "*correspondencias*" la vemos prefigurada ya en la "*armonía*" de la que habla Edgar Allan Poe³⁶. Algo muy similar al pensamiento de Baudelaire encontramos también mucho antes, a finales del siglo XVIII, en Novalis - escritor alemán que fuera también una de las grandes influencias sobre Maeterlinck y a quien éste tradujo, como ya dijimos-. Dice Novalis en *Los discípulos en Sais*:

Pronto advirtió las combinaciones que unían todas las cosas, las similitudes, las coincidencias. A poco, ya no vio nada aisladamente. Las percepciones de sus sentidos se agolpaban en grandes y variadas imágenes. Oía, veía, tocaba y pensaba a un tiempo. Se complacía en unir cosas dispares. (Novalis, 1988:29)

Stéphane Mallarmé lleva la idea del mundo como "*bosque de símbolos*" al terreno del lenguaje. Para él, cada palabra y los sonidos que la conforman tienen un valor "*simbólico*" y "*evocatorio*". Así, por ejemplo "*la F forma con la L la mayor parte de los vocablos que representan el acto de volar o de batir el espacio.*"³⁷ (Mercier, 1974: 135) En esta idea Mallarmé sigue a Poe, para quien, como decíamos anteriormente, la sonoridad de las palabras contribuye a la exaltación del alma, a la creación del "*efecto*" poético. Posteriormente, fuera ya del movimiento simbolista pero, como vemos, aún bajo su influencia directa, encontramos esta misma idea expresada por Antonin Artaud. En 1938, en *El*

³⁶ cfr. la p. 32 de este trabajo acerca de las ideas de Poe.

³⁷ "...F forme avec L la plupart des vocables représentent l'acte de voler ou battre l'espace". (Mallarmé cit por Mercier, 1969: 135)

Teatro y su doble, Artaud afirma que “*hacer metafísica con el lenguaje*”, función esencial del teatro, significa:

hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo (...) es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*.³⁸ (Artaud, 1964:49)

Según Alain Mercier, los procedimientos poéticos que realiza Mallarmé en el terreno del lenguaje son similares a los que han utilizado “*los magos de todos los tiempos*”. Se trata de “*buscar la rapidez o la lentitud, pero también la sorpresa*”.³⁹ (Mercier, 1974:136) Es decir, se trata de conmover profundamente mediante el poder “*simbólico*” y “*evocativo*” de las palabras, que depende en gran medida de su sonoridad. El efecto así conseguido no tiene nada que ver con el simple significado de la palabra. Se establece una relación nueva, inexplicable e intraducible, capaz, según Artaud, “*de producir un estremecimiento físico*”. En este punto, nos encontramos en un terreno en el que no son claras las fronteras entre magia y poesía. En efecto, según Mercier, “*las*

³⁸ Subrayado en el original.

³⁹ “...*recherche de l'éclat et de la lourdeur, mais aussi de la surprise, voilà ci qui rapproche le poète du sorcier...*” (Mercier, 1969:136)

*tradiciones esotéricas de todos los tiempos han atribuido a las palabras un valor intrínseco y quizá operatorio*⁴⁰.(Mercier, 1974: 136)

La palabra, en una concepción basada en las “*correspondencias*”, se desliga de su significado racional, único, y puede por sí misma como objeto sonoro (incluso aunque no sea pronunciada), evocar una realidad determinada. De esta forma, y puesto que todos los órdenes de la existencia (el mundo físico y el de las ideas) están relacionados, la palabra puede tener influencia directa sobre la realidad. Es, para decirlo claramente, mágica.

⁴⁰ “...*les traditions ésotériques attribuerent toutes aux mots une valeur intrinsèque et parfois opératoire*” (Mercier, 1969:136)

2.3 La rebelión contra la “Realidad”

Villiers de L'Isle Adam tenía conocimiento preciso de las obras de los ocultistas de su época. Es él quien recomienda a Mallarmé el libro de Eliphas Lévi *Ritual y Dogmas de la Alta Magia (Dogmes et Rituel de la Haut Magique)*, de 1850. (Mercier, 1974:128) Villiers fue para Maeterlinck una puerta de acceso al conocimiento del ocultismo y del pensamiento mágico.⁴¹

A Villiers siempre le preocupó *“la posible existencia del alma en el más allá”*. Para él, el pensamiento ocultista era una forma *“de crear un universo fantástico o inquietante, de romper las fronteras de la realidad cotidiana, de denunciar las ‘fisuras’ en la aparente monotonía de la existencia.”*⁴² (Mercier, 1974: 150)

Los burgueses en las obras de Villiers son siempre *“las primeras víctimas de las intervenciones ‘ocultas’”* (Mercier, 1974: 150) lo que es una clara muestra de su rebeldía ante lo establecido y sus principales representantes.

El desprecio hacia el burgués no era extraño entre los simbolistas. Huysmans lo explica en su novela *Al Revés*. Des Esseintes, el protagonista:

Adivinaba en los transeuntes una sandez tan inveterada, tanta execración para las ideas de él y tanto desprecio para la literatura, para el arte, para todo cuanto él adoraba, implantados, anclados en esos estrechos cerebros de negociantes preocupados exclusivamente de fullerías y de dinero y accesibles sólo a esa

⁴¹ cfr. en la p. 12 de este trabajo, el fragmento en que Maeterlinck llama “misterios” y “misas” a los encuentros con Villiers de L'Isle Adam.

⁴² *“l'éventuelle survie de l'âme dans l'au-delà... créer un univers fantastique ou inquiétant, de bouleverser les données de la réalité quotidienne, de dénoncer les ‘fissures’ dans l'apparente monotonie de l'existence”*. (Villiers cit. por Mercier, 1969: 150)

baja distracción de los espíritus mediocres que se llama política, que volvía rabioso a su casa y se encerraba a piedra y lodo con sus libros. (Huysmans, 1980: 70)

Existe una relación directa entre la apertura de una perspectiva que intuye "correspondencias" entre todos los niveles de la realidad sensorial y espiritual, y el rechazo a la perspectiva convencional, burguesa, que excluye estas relaciones. En una carta, Mallarmé confía a Villiers su intención de mostrar "*el simbolismo del burgués o aquello que él es en relación con lo Absoluto*". Y Mallarmé prosigue, explicando a su amigo sus intenciones hacia el burgués. Se trata de:

Mostrarle que él no existe independientemente del Universo -del que se ha creído separar- sino que es una de sus funciones, y una de las más viles, y lo que él representa, dentro de este Desarrollo. Si lo comprende, su gozo estará envenenado para siempre.⁴³
(Mallarmé, 1959:261)

Vemos en la alusión de Mallarmé a un "*Desarrollo*" en el que participa todo el "*Universo*", una expresión de la creencia fundamental de los simbolistas en las *correspondencias*. Para Mallarmé, en ese "*Universo*" el burgués ocupa un lugar despreciable, sin saberlo. Hacérselo comprender es, claro está, una tarea no exenta de crueldad⁴⁴. Maeterlinck difiere de Mallarmé y los otros "poetas

⁴³ "*Lui montrer qu'il n'existe pas indépendamment de l'Univers -dont il a cru se séparer- mais qu'il est une des ses fonctions, et une des plus viles- et ce qu'il représente, dans ce Développement. S'il le comprend, sa joie sera empoisonnée à jamais*". (Mallarmé, 1959:261)

⁴⁴ He aquí, a propósito de la crueldad, otra coincidencia del pensamiento de Mallarmé y otros simbolistas con Artaud. En este punto, sin embargo, radica la diferencia fundamental entre Artaud y Maeterlinck.

malditos" en que en sus obras el desprecio hacia el burgués o cualquier otro ser humano nunca se manifiesta más que, cuando mucho, como ironía compasiva. Maeterlinck se encuentra en todo punto lejos de la crueldad porque su temperamento es, quizá como vestigio de su educación cristiana, de una profunda indulgencia. "Sólo hay una cosa en el mundo que es completamente despreciable- dice Maeterlinck en *La Sabiduría y el Destino-* y es el desprecio mismo". (Maeterlinck, 1967:135)

No obstante esta diferencia entre Maeterlinck y otros simbolistas más radicales en su actitud ante la sociedad, la visión del dramaturgo belga, al igual que la de Mallarmé y Villiers, tiene un importante elemento subversivo, implícito en el mismo hecho de poner en duda lo que siempre se ha tenido por "real".

La búsqueda de ensanchar las fronteras de la percepción para alcanzar el conocimiento de un orden superior es afín a la Teosofía, tal como la definió en 1889 Edouard Schuré, en *Los Grandes Iniciados*:

La gnosis o mística racional de todos los tiempos es el arte de encontrar a Dios en uno mismo, desarrollando las profundidades ocultas, las facultades latentes de la conciencia (...) Las perspectivas que se abren en el umbral de la teosofía son inmensas, sobre todo si se las compara con el horizonte estrecho y desolador en que el materialismo encierra al hombre o con las propuestas infantiles e inaceptables de la teología clerical. (...) Los abismos de la conciencia se abren en nosotros mismos, nos muestran las simas de donde salimos, las alturas de vértigo a las que aspiramos. (Monreal,1990:291)

Como vemos, las fisuras que busca Villiers en la realidad exterior al hombre corresponden interiormente a "los abismos de la conciencia", siguiendo

la perspectiva teosófica de Schuré. El derrumbe de la estrecha realidad aparente requiere un cambio en la propia conciencia y en la percepción, para poder adentrarse en los “*abismos de la conciencia*” donde, según Schuré, radica el verdadero conocimiento: Dios. El camino hacia el conocimiento religioso es por lo tanto interior e individual.⁴⁵ Decía Villiers de l’Isle Adam: “*Nadie es iniciado más que por sí mismo*”. (Mercier, 1974:145)

Respecto a esto que podríamos llamar la actitud “terrorista” (en su más literal sentido) de Villiers ante la realidad establecida y aparente, dice Alain Mercier:

Es ante todo por esta duda que deja planear sobre las certidumbres de la “*realidad*” que Villiers anuncia la poesía simbolista.- Nada es seguro, todo puede pasar: los presentimientos, los “*azares concertados*”, dejan caer un velo de incertidumbre sobre la vida ordinaria. Este es el universo de “*Serres chuades*” de Maeterlinck quien era, como se sabe, un admirador de los “*Cuentos Cruels*.”⁴⁶ (Mercier, 1974: 150)

⁴⁵ No hay ni que decir que estas ideas no eran bien recibidas por la Iglesia. En 1907 el Papa Pío X condenó al movimiento ocultista de finales de siglo XIX y principios del XX en la encíclica ‘*Pascendi Gregis*’. (López Chávez, 1988: 67)

⁴⁶ “*C’est d’abord par ce doute qu’il laisse planer sur les assurances de la “réalité” que Villiers annonce la poésie symboliste.-Rien n’est sûr, tout peut arriver: les pressentiments les “hasards concertés” jettent un voile d’incertitude sur la vie ordinaire. Cet déjà l’univers des Serres Chaudes de Maeterlinck qui fut, on le sait, un admirateur de l’auteur des Contes cruels*”. (Mercier, 1969:150)

CAPITULO 3

LAS IDEAS SIMBOLISTAS EN EL TEATRO

“Es menester, sencillamente, alentar a todo hombre para que prosiga su camino hasta donde le sea posible; bienvenido todo aquel capaz de tejer una nueva fantasía sobre las cosas.”

(Novalis, Los discípulos en Sais)

Se levanta el telón, no hay decorado. Al fondo se ve el lago y la luna sobre él. La actriz está vestida de blanco, sobre una roca. Dice:

NINA- Las grullas ya no se despiertan en el prado con un grito, ni se oye zumbear a los escarabajos en las ramas de los tilos. ¡Nada sino frío, frío, frío!... ¡Vacío, vacío, vacío!... ¡Miedo, miedo, miedo!...*(Pausa)* Los cuerpos de los seres vivientes han vuelto al polvo y la Materia Eterna los ha transformado en piedras, en agua, en nubes..., mientras sus almas se unían hasta formar una sola. ¡Esta alma total del universo soy yo! (Chéjov: 1974, 1116)

“Esto es pura decadencia!”- exclama una espectadora, Arkadina, actriz consagrada. Eso pretendía ser, en efecto, pura decadencia o, para decirlo de otro modo, puro simbolismo. El fragmento está tomado de *La Gaviota*, de Chéjov. En esta obra, estrenada en Moscú en 1896, Chéjov había hecho, según Valency, *“una jovial parodia de Maeterlinck y del movimiento que éste representaba”*. (Valency,1980:73) Para entonces Maeterlinck era lo

suficientemente conocido, dice Valency, como para que el público de Chéjov entendiera la alusión.

El joven Trepliov -personaje de *La Gaviota*, autor de este drama "decadente" que hemos citado- recuerda, efectivamente, a Maeterlinck. Por ejemplo, cuando dice: "*¡Personajes vivos! No hay por qué representar a la vida tal y como es, ni cómo debería ser, sino como la imaginamos en los sueños.*" (Chéjov, 1974: 1116) Sólo que Maeterlinck habría dicho: "*no hay por qué representar la vida tal y como parece que es, sino como es realmente: como la vemos en los sueños.*" En efecto, el Ciego más viejo en la obra de Maeterlinck *Les Aveugles* dice, cifrando simbólicamente en sus palabras la condición de todos los humanos: "*Yo no veo más que cuando sueño.*" (Maeterlinck, 1958: 191)

Ya hemos dicho que para los naturalistas importaba describir con la mayor exactitud posible personas y hechos concretos, mientras que los simbolistas buscaban la abstracción. Cuando trasladamos estas ideas al teatro, encontramos que los personajes realistas y naturalistas están definidos como individuos, con unas circunstancias emocionales y sociales específicas, mientras que los personajes del teatro simbolista son encarnaciones de una idea, es decir, tipos o arquetipos. Christopher Innes, en su estudio acerca de *El Teatro Sagrado, el ritual y la vanguardia*, que data de 1981, resume así el objetivo teatral de los simbolistas:

La finalidad era alcanzar un nivel de realidad más profundo que las engañosas apariencias superficiales, encarnar la naturaleza interna del hombre arquetípico en símbolos concretos, en contraste con la descripción naturalista de individuos socialmente definidos. (Innes, 1995: 27)

El personaje del *"Alma Total del Universo"* es la parodia que hace Chéjov de la pasión de los simbolistas por la abstracción. Un crítico y escritor simbolista, Gustave Kahn (1859-1936), define el objetivo del teatro simbolista como:

...sustituir el conflicto de los individuos por el de los sentimientos y las ideas; y como escenario para la acción, en vez de un decorado extraído de calles y cruceros, la mente misma en parte o en su totalidad. La finalidad esencial del arte es objetivar lo subjetivo (la externalización de la Idea) en vez de subjetivizar lo objetivo (la naturaleza vista a través de un temperamento)⁴⁷
(Valency, 1980:65)

En *La Gaviota*, Chéjov hace una sátira de un rasgo característico del pensamiento simbolista: el rechazo a la materia en favor del espíritu. El *"Alma Total"*, personaje de la obra de Trepliov, en *La Gaviota*, debe enfrentarse nada menos que con *"El Diablo, el Padre de la Materia Eterna"*. (Chéjov:1974, 1117)
En efecto, los simbolistas disputaban la escena teatral a lo específico, material e individual, en favor de aquello que pertenecía al orden espiritual y tenía un carácter universal.

⁴⁷ "...substitute for the conflict of individuals the conflict of feeling and ideas; and for environment of the action, instead of a décor abstracted from streets and crossroads, the mind itself in whole or in part. The essential goal of an art is to objectify the subjective (the externalization of the Idea) instead of subjectifying the objective (nature seen through a temperament)" (Valency, 1980:65)

Las ideas teatrales de Maeterlinck, según Valency, estaban “en completo acuerdo con las de Mallarmé”, para quien “la esencia del drama es la confrontación del hombre con la naturaleza” Lo mismo sucede en el caso de Villiers de l’Isle Adam, cuyas obras se centran en “la relación del ideal con lo real, en perjuicio de lo segundo”, lo cual , según Valency, “anuncia las obras de Maeterlinck”. (Valency,1980:64)

Para Mallarmé, el drama del futuro era el “Monólogo” o “drama del Ser”, en el que, como en *Hamlet*, “el héroe, que tiene todo dentro de sí, merodea, simplemente, leyendo en el libro de sí mismo, alto y viviente signo, y niega con su mirada la existencia de los otros”⁴⁸ (Valency, 1980: 63)

La obra teatral es, desde este punto de vista, una experiencia interior, subjetiva y sujeta solamente a los propios “signos” que “lee” (y crea) el autor del monólogo. Estos signos no obedecen más que a su propia ley, a un orden que escapa a la comprensión puramente racional.

Bentley llama “obras-sueño” (*dream-plays*) a aquéllas⁴⁹, como las de Maeterlinck, que apelan a la “experiencia interna”, que intentan mostrar “ el significado trágico del alma humana” y “buscan su efecto por medio de la evocación de estados mentales supuestamente similares a los del sueño.” (Bentley, 1967: 65)⁵⁰ Parece evidente que la idea de Mallarmé de la lectura de

⁴⁸ “The hero, comprising everything in himself, walks about, no more, reading in the book of himself, a high and living sign, denying with his glance the existence of others”. (Mallarmé, cit por Valency, 1980: 63) Para Valency fue hasta la época de Beckett que “the play of the future took the form of a monologue”. (1980:63)

⁴⁹ Además, Bentley considera “obras-sueño” a algunas de Strindberg (como *El Camino a Damasco*) y del dramaturgo ruso Leónidas Andreyev (1871-1919).

⁵⁰ “...probe man’s soul for tragical meaning”, “seek their effect through the evocation of mental states believed to be dreamlike”. (Bentley, 1967:65)

los signos interiores conduce de inmediato al dominio de la vida del sueño. O, al menos, a un territorio intermedio entre el sueño y la vigilia que para Maeterlinck, como más adelante veremos, halla su síntesis en la idea de “*sonambulismo*”.

Aunque las obras de Maeterlinck no son monólogos (todas ellas tienen la participación de varios personajes) caben en la idea de Mallarmé de “*drama del Ser*” en tanto que son un despliegue de signos interiores que ignora hasta cierto punto “*la existencia de los otros.*” Los símbolos en las obras de Maeterlinck son una sucesión que se explica a sí misma, sin muchas concesiones a una interpretación convencional. Ese es el caso, por ejemplo, de *Peleas y Melisanda*, donde, como dice Chesterton en el fragmento que anteriormente citamos, “*el poeta lanza perezosamente al aire el hilo de su pensamiento*”⁵¹, sin preocuparse por la interpretación que pueda hacer el público .

Odilon Redon, quien tenía un interés tan particular como el de Maeterlinck por los ojos y la mirada, pintaba un ojo abierto como símbolo de la “*Conciencia Universal*”, y un ojo cerrado como símbolo de la “*Vida Interior*”. (Rodrigo, 1993: 61) Podemos concebir las ideas de Mallarmé, que directamente prefiguraron el teatro de Maeterlinck, como el seguir el discurso que fluye bajo el párpado cerrado, es decir, el discurso de la “*vida interior*”. Los ciegos de las obras de Maeterlinck son personajes sumidos enteramente en esa corriente.

Los signos que componían ese discurso no debían ser simplemente visuales o sonoros. Si recordamos la idea de “*correspondencia*” comprenderemos la unidad de percepción que buscaban producir los

⁵¹ cfr. la cita de Chesterton sobre *Peleas y Melisanda* en la p. 18 del presente trabajo.

simbolistas. Gordon Craig, quien según Bentley guarda un “*paralelismo*” con Maeterlinck, (Bentley, 1967: 71) escribió en 1908, refiriéndose a las características y necesidades de lo que sería para él el “*Teatro del Futuro*”:

¡Oh, si existiera en todo el mundo un puñado de hombres que, al ver con los ojos de la fantasía, creyesen en lo más íntimo de su mente lo que “ven”! (...) Solamente cuando estos últimos sean nuevamente reunidos, surgirá un arte tan alto y tan universalmente amado que- lo profetizo- se descubrirá en él una nueva religión. Una religión sin sermones, hecha de revelaciones. No nos mostrará las imágenes definidas que el escultor y el pintor nos ofrecen. Ella revelará ante nuestros ojos los pensamientos, silenciosamente -por medio de los movimientos-, a través de una sucesión de imágenes. (Craig, 1987: 171)

Según esta concepción, no es el diálogo, sino una serie de relaciones casi imperceptibles en sí mismas pero significativas en su conjunto, lo que debe transmitir el significado profundo de la experiencia teatral. Se trata, volvemos nuevamente al punto, de revelar o descubrir las “*correspondencias*” para provocar lo que Edgar Allan Poe llamó “*una elevación del alma*”. Es en la medida en que este tipo de teatro busca producir un efecto espiritual, que entra en el terreno de lo religioso. Así lo sugiere Maeterlinck, antes que Craig, en *La Tragedia Cotidiana*. Posteriormente lo hará Antonin Artaud.⁵²

Stéphane Mallarmé había soñado, según Valency, con “*escribir una obra que transformara el teatro de su tiempo en un recinto sagrado*” (Valency, 1980: 62) En este sentido, el aspecto “*ritualista*” del drama wagneriano había inspirado

a los simbolistas, para quienes Wagner “había logrado transformar nuevamente el teatro en el recinto sagrado de Dionisos”. (Valency, 1980: 64)

Mallarmé, quien era eminentemente poeta, no llegó a la concreción de sus ideas teatrales en una obra dramática. Tampoco las obras de teatro de Villiers de l'Isle Adam (*Axel*⁵³, de 1872, es la más conocida) fueron llevadas a escena con éxito. El movimiento simbolista, conformado por pintores, poetas y novelistas, no tenía, pues, su dramaturgo. Los elementos de este nuevo drama existían ya, pero, según dice Valency, “antes de Maeterlinck nadie había logrado fusionar esos elementos en el drama de manera efectiva”. (Valency, 1980:65) Es por eso explicable el entusiasmo de Mallarmé por *La Princesa Malena*. Fue él quien recibió la obra de manos de Maeterlinck y quien la mostró a Octave Mirbau, cuya calurosa acogida se muestra en el artículo que hemos citado anteriormente.⁵⁴

Otros dramaturgos, con mayor o menor cercanía geográfica y temporal al movimiento originado en Francia por los “poetas malditos”, han sido considerados simbolistas⁵⁵; entre ellos, el norteamericano Eugene O'Neill.

⁵² En *El Teatro y su doble*, Artaud dice que es preciso “reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente”. (Artaud, 1964:50)

⁵³ *Axel*, dice Maurice Valency, no había sido pensada seriamente para la escena, y cuando Lugné-Poe la produjo, en 1894, “sus dificultades fueron dolorosamente evidentes”. (Valency, 1980:64)

⁵⁴ cfr. en la p.7 de este trabajo, el artículo de Octave Mirbau sobre *La Princesa Malena*.

⁵⁵ Hay dramaturgos simbolistas de nacionalidades diversas. Entre ellos, el inglés William Yeats (1865-1939), premio Nobel en 1923; el italiano Gabriel D' Annunzio (1863-1938) quien, según el diccionario teatral de Phyllis Hartnoll, tiene un “estilo tempestuoso aunque curiosamente estático” (Hartnoll, 1993:119) que bien podría recordar a Maeterlinck; el alemán Gerhardt Hauptmann (1862-1946), que aunque fue dramaturgo por excelencia del naturalismo, tuvo también una faceta simbolista en obras como *The Assumption of Hannele* (1893) y *The sunken bell* (1896); y, finalmente, el irlandés John Synge (1871-1909). Otros más tienen vínculos de diverso tipo con el movimiento simbolista. Por ejemplo, Ibsen -como precursor- y Chéjov (en obras como *La Gaviota*, que a pesar de incluir una sátira contra el simbolismo, tiene varios elementos propios de éste). El irlandés Bernard Shaw (1856-1950), cuya ideología difiere en

(Hartnoll,1993:490) Paul Claudel, simbolista francés contemporáneo de Maeterlinck, tiene dos obras aproximadamente de los mismos años que los primeros dramas de nuestro autor, *La cabeza de Oro (La Tête d' Or)*, de 1890, y *La Ciudad (La Ville)*, de 1893. Sin embargo, la primera puesta en escena de una obra de Claudel no se llevó a cabo hasta 1912. Fue *La Anunciación hecha a María (L' Annonce faite à Marie)* dirigida por Lugné-Poe. (Hartnoll, 1993:93)

Maeterlinck tuvo seguidores que, ya entrado el siglo XX, pretendieron dar forma a las ideas del maestro belga en una escuela, *L'école intimiste*, conocida también como "*Teatro del Silencio*". Sus principales representantes fueron Jean Jaques Bernard, C. Vildrac y H.R. Lenormand. Según el *Oxford Companion to the Theatre*, de Phyllis Hartnoll, los autores de esta escuela buscaban que el espectador aportara el elemento que faltaba al diálogo. (Hartnoll,1993:468) Esta es una idea que, *grosso modo*, puede considerarse maeterlinckiana. Pero *L'école intimiste* debió apartarse necesariamente de Maeterlinck en la medida en que, según afirma Hartnoll, ciertos autores, como Lenormand, buscaron "*basar sus obras en Freud*". (Hartnoll, 1993:271) La idea freudiana, determinista en tanto que vincula las manifestaciones del inconsciente con experiencias específicas de la infancia, se aparta del sentido místico que tenía para Maeterlinck la experiencia teatral.

El teatro simbolista que empezó a ser definido por Mallarmé, y posteriormente por Maeterlinck, tiene un importante elemento que bien podemos llamar mágico o místico, y que deriva en Artaud en la idea de un ritual. Una de

general de las ideas del simbolismo, coincide con éste en su idea de buscar "*el pensamiento, no la*

las "exigencias del teatro simbolista" - según Torres Monreal en su *Historia básica del arte escénico*- consiste en "la forma ceremonial según la cual los distintos lenguajes escénicos se ordenan ritualmente de acuerdo con un código preestablecido". (Monreal, 1990: 293) Sin embargo, para Mallarmé y Maeterlinck, ese orden, más que estar "preestablecido", está sujeto exclusivamente a una lógica interna, subjetiva - que puede resultar caprichosa e incluso arbitraria, como hace notar Strindberg a propósito del dramaturgo belga.⁵⁶

A finales de siglo XIX, en plena efervescencia simbolista y cuando era más encarnizada la lucha contra los principios del naturalismo, las ideas teatrales de los simbolistas fueron llevadas a escena en París, en el *Théâtre d'Art*⁵⁷ por Paul Fort (1872-1960). Fort, gran admirador de Poe y Baudelaire, estaba dispuesto a hacer competencia a Antoine, quien había creado en 1887 el *Théâtre Libre* con la finalidad de promover las obras de los naturalistas. El 1891, Lugné-Poe (1869-1940), antes colaborador de Antoine, desertó de las "filas naturalistas" y se unió a Paul Fort.

Las primeras escenificaciones de Fort fueron poemas, como "El Cuervo" de Poe, y "El barco ebrio" de Rimbaud. En 1903, Fort llevó a escena la primera obra dramática puesta en su teatro : *Peleas y Melisanda* , de Maeterlinck. Ese mismo año siguieron *La Intrusa*, de Maeterlinck, y *La dama del mar*, de Ibsen.

acción". (Hartnoll,1993:. 463)

⁵⁶ cfr. en el capítulo 1, p. 1 de este trabajo, el comentario de Strindberg donde compara a Maeterlinck con un niño "caprichoso" e "impulsivo".

⁵⁷ Paul Fort fundó el *Théâtre d'Art* en 1890, cuando tenía dieciocho años. El *Théâtre de l'Art* pasó después a llamarse *Théâtre de l'Oeuvre*.

Fort y Lugné-Poe propusieron un tipo de decorado al que llamaban “*sintético*”. Al contrario de las escenografías de Antoine, que imitaban la realidad en todos sus detalles, Lugné-Poe y Fort buscaban sugerir una atmósfera a partir de unos cuantos elementos, perfectamente integrados a la totalidad de la obra. “*Los decorados debían integrarse de tal modo a la acción escénica, que ésta apareciese, según pretendían, como ‘un cuadro vivo, en movimiento’*” (Monreal, 1990: 297)

Las ideas escénicas de Fort y Lugné-Poe eran completamente afines a la concepción de las “*correspondencias*”. Así lo manifiesta abiertamente un comunicado de principios de 1891 en el que anunciaron que las representaciones del *Théâtre d’Art* terminarían con la reproducción escénica, mantenida estáticamente durante tres minutos, del cuadro de algún “*pintor de la nueva escuela*”, a la que iría unida una cierta música, iluminación y una mezcla de perfumes⁵⁸, ya que, según decía el comunicado: “*‘Los perfumes, los colores, los sonidos se responden’, dijo Baudelaire*”. (Monreal, 1990: 297)

Esta concepción teatral implicaba, pues, la perfecta integración de todos los elementos -música, movimiento, color, etc.- en un conjunto armónico (cada elemento debía encontrar su equivalente o “*correspondencia*” en los otros) orientado por la finalidad de “*revelar*” una idea. Es decir, un significado no reductible a la razón ni a un objeto específico, sino dependiente de las relaciones entre todos.

⁵⁸ Este elemento también está presente en la sátira de Chéjov, donde empieza a oler a azufre cuando aparece el “*Padre de la Materia Eterna*”.

El equilibrio entre todos los elementos era una cuestión sumamente delicada en esta concepción. Tanto así, que durante su época más puramente simbolista, Maeterlinck consideraba al actor como una obstrucción entre la Idea y el espectador, obstrucción capaz de “destruir la densidad mística de la obra de arte”. (Valency, 1980:74) En 1890, mismo año de *La Intrusa*, Maeterlinck había escrito a propósito del actor y el símbolo:

El símbolo en un poema es un centro resplandeciente cuyos rayos se extienden hasta el infinito, y estos rayos, si brotan de una fuente como la gran obra de arte que tenemos en mente, tienen una trayectoria limitada tan solo por el poder del ojo que los sigue. Pero ahora, en medio del símbolo el actor avanza. (...) el espectador pasivo (...) no ve más la trayectoria de los rayos, sino sus consecuencias; lo particular ha destruido lo universal, y la obra de arte, en esencia, está muerta.

Deberíamos quizá retirar completamente al ser vivo de la escena.⁵⁹ (Valency, 1980: 75)

Esta idea de Maeterlinck, afín a la concepción del actor “Super-Marioneta” de Gordon Craig, puede resultar extraña hoy en día. En *The Playwright as thinker*, Eric Bentley acusa a Maeterlinck y a Craig de haber “dejado atrás la vida, y por lo tanto el drama” y se queja: “¡Un bonito futuro para

⁵⁹ “The symbol of the poem is a burning center the rays of which diverge into the infinite, and these rays, if they spring from an absolute masterpiece of the sort we have in mind, have a trajectory which is limited only by the power of the eye that follows them. But now in the midst of the symbol the actor advances. At once there is produced, with relation to the passive spectator, an extraordinary phenomenon of polarization. he no longer sees the divergence of the rays, but their consequences; the particular has destroy the universal, and the masterpiece, in its essence, is dead. We sholud perhaps remove the living being completely from the satge.” (Maeterlinck, cit. por Valency, 1980: 75)

el teatro es este 'drama del mañana' ! Si esto es interioridad, empezamos a añorar la exterioridad".⁶⁰ (Bentley,1967:71, 72)

En Maeterlinck, sin embargo, que seguía la idea de Mallarmé de aquel drama en el que el héroe *"lee en el libro de sí mismo"* y *"niega con su mirada la existencia de los otros"*, era perfectamente coherente el deseo de despejar todos los obstáculos (incluso el actor, si era preciso) entre su Idea y la representación exterior de ésta.

Las ideas simbolistas llevadas al teatro son básicamente las mismas que encontramos expresadas en otros terrenos del arte, como la poesía y la pintura. Esto es así puesto que tales ideas surgen de una apreciación general del mundo que, como hemos visto, se caracteriza por la creencia en un orden superior, dominio de las ideas y el espíritu, del cual el mundo sensible no es más que una manifestación. Todo en el mundo sensible está relacionado entre sí y hace referencia a su vez al orden superior. La finalidad de todo arte, incluido el teatro, es sugerir estas relaciones infinitas y recíprocas; despertando el sentido del misterio y de lo maravilloso.

Para los simbolistas, sin embargo, el nuevo teatro estaba aún por nacer. Había ideas, como las de Mallarmé, de cómo debía hacerse, pero estas ideas no se habían llevado a cabo. Maeterlinck, en el ensayo que estudiaremos, no considera alcanzado aún el ideal (salvo, quizá, por los griegos). Algunos años después, los planteamientos de Craig pretenden ser una profecía de lo que este arte debía ser en el futuro. Cuando llegamos a Artaud encontramos que, para él,

⁶⁰ *"A fine future for the theater if this is the drama of tomorrow! If this is inwardness we begin to long for*

el teatro occidental no se ha realizado plenamente como teatro. El ideal de todos estos hombres permanece, pues, fuera de alcance. Esto se debe, quizá, a lo que las ideas de todos ellos tienen en común: que esperan del teatro una realización mística, una comunión absoluta.

Al llevar a la dramaturgia la perspectiva propia del simbolismo, Maeterlinck abrió camino e impulsó una posibilidad teatral nueva (o, por lo menos, largamente olvidada, si hemos de ver al teatro griego como una manifestación de carácter religioso encaminada a revelar al hombre su pertenencia al orden universal). Esta propuesta entraña una enorme tensión entre el ideal y los medios para alcanzarlo. Una tensión extrema a tal punto, que probablemente hace del imposible la piedra fundamental sobre la que ha de emprenderse cualquier intento artístico en este sentido.



Redon, Odilon
Les yeux clos (Los ojos cerrados), 1890.

CAPITULO 4

LA TRAGEDIA COTIDIANA

“Subid a la montaña o bajad al pueblo, id al fin del mundo o pasead alrededor de la casa, y no encontraréis sino a vosotros mismos en los caminos de la casualidad.”

(Maeterlinck, *La Sabiduría y el Destino*)

En 1896, bajo el título de *El tesoro de los humildes*, Maeterlinck reunió varios ensayos: *La Tragedia cotidiana*, *El silencio*, *De las Mujeres*, *Elogio del boxeo*, *Los dioses de la guerra*, y otros. Los temas son variados, como puede verse desde los títulos. El hilo que los une: la persistente intuición de que hay algo, más allá de lo que podemos percibir habitualmente, cuya sombra -o luz- se proyecta sobre todas las cosas de este mundo, sean una mirada, una sonrisa, el crecimiento de un tallo...

En uno de estos ensayos el autor belga expuso sus ideas acerca del teatro. En *La tragedia cotidiana*, dice Eric Bentley, “*Maeterlinck nos da una explicación concisa y elocuente de su teoría*”. (Bentley,1967:65) También Valency considera esta obra como la exposición de las ideas de Maeterlinck en su primer periodo:

[Maeterlinck, En *El Tesoro de los Humildes*] ...expuso claramente las bases teóricas de su trabajo teatral. Esta posición, de hecho, la abandonó más adelante por impráctica; pero los puntos de vista que expresó en esta ocasión estaban destinados a

desempeñar un importante papel en la evolución del drama.⁶¹
(Valency, 1980: 68)

La Tragedia Cotidiana expone la idea, precisamente, de que la vida cotidiana es trágica, pero para Maeterlinck, esa tragedia es difícil de mostrar porque *“no pertenece al ámbito material ni al psicológico”*. Es trágica, para él, *“la existencia de un alma en sí misma en medio de una inmensidad que no está siempre inactiva”*. (Maeterlinck, 1987: 175)

La tragedia cotidiana del ser humano se desarrolla en la calma y la tranquilidad. Maeterlinck se pregunta: *“¿No es la tranquilidad la que es terrible cuando se reflexiona sobre ella y los astros la vigilan? (...) ¿No es cuando el hombre se cree al abrigo de la muerte exterior cuando la extraña y silenciosa tragedia del ser y la inmensidad abre realmente las puertas de su teatro?”* (Maeterlinck, 1987:176)

El teatro debe mostrar al espectador la vida cotidiana, ordinaria, *“en su prodigiosa grandeza, en su sumisión a fuerzas desconocidas, en sus relaciones que no acaban y en su miseria solemne.”* (Maeterlinck, 1987: 181) Lo que Maeterlinck pide ver en el teatro es nada menos que *“la vida unida a sus fuentes y a sus misterios por lazos que no tengo la ocasión ni la fuerza de percibir todos los días”*. (Maeterlinck, 1987: 178)

⁶¹ *“Le trésor des humbles... in which he made clear the theoretical basis of his work for the theater. It was a position which, in fact, he later abandoned as impractical; but the views he expressed at this time were destined to play an important role in the development of drama”*. (Valency, 1980:68)

El ideal de Maeterlinck es lo que llama *"teatro estático"*. Un teatro como el griego, que muestra *"la vida casi inmóvil"* (Maeterlinck, 1987: 180) Para él, la belleza y grandeza de las grandes tragedias *"no radica en los actos sino en las palabras"*. (Maeterlinck,1987:182) Pero no en las palabras *"que acompañan y explican la acción"*, no en *"el diálogo indispensable"*, sino en el diálogo *"aparentemente superfluo"* que Maeterlinck llama *"diálogo de segundo grado"*. (1987:182)

El ejemplo de este diálogo y el máximo acercamiento hecho en la actualidad a un teatro de ese tipo es, para Maeterlinck, la obra *Solness el Constructor*, de Ibsen. El *"viejo maestro"* ha intentado en esa obra, según Maeterlinck, *"mezclar en una misma expresión el diálogo interior y el exterior."* (Maeterlinck, 1987:183) En *Solness el Constructor*, Ibsen *"ha dado libertad a ciertas potencias del alma y quizá ha sido poseído por ellas"*. Hilda y Solness son *"los primeros héroes que se sienten vivir en la atmósfera del alma"*. (Maeterlinck, 1987: 184)

Y Maeterlinck concluye:

Y si nos asombramos por momentos, no hay que perder de vista que nuestra alma es, con frecuencia, a nuestros pobres ojos, una fuerza muy loca, y que hay en el hombre muchas regiones más fecundas, más profundas y más interesantes que las de la razón o la inteligencia. (Maeterlinck, 1987:85)

4.1 Las Fuerzas Ocultas

“Ciertas potencias del alma que nunca habían estado libres”, dice Maeterlinck a propósito de *Solness el Constructor* (Maeterlinck, 1987:184) ¿Cómo podemos interpretar su pensamiento? ¿Cuáles potencias, a qué se refiere? Y cuando dice que Ibsen “quizá haya sido poseído por ellas”, ¿qué debemos entender?

Es posible hacer una lectura de *La Tragedia Cotidiana* ignorando cada mención de “fuerzas” y “potencias”. De hacerlo, diríamos en resumen que Maeterlinck propone una tragedia de la vida diaria, implícita en los sucesos aparentemente sin importancia, y que el silencio o un diálogo al parecer superfluo son el medio de expresión más eficaz para este tipo de tragedia. Encontraríamos entonces que *La Tragedia Cotidiana* de Maeterlinck describe el teatro de Chéjov. Así lo ha señalado acertadamente Valency, para quien “las obras de Chéjov a menudo recuerdan “*El tesoro de los humildes*” de Maeterlinck”. (Valency, 1980:73)

Tal planteamiento no es en lo absoluto incorrecto, sólo incompleto. De limitarnos a él dejaríamos de lado un aspecto fundamental del pensamiento de Maeterlinck. Eric Bentley subraya ese aspecto cuando dice que para Maeterlinck “el drama, tal como lo ha parafraseado Eugene O’Neill, debe sugerir fuerzas del más allá.” (Bentley, 1967: 66)

El pensamiento de Maeterlinck, como el de los simbolistas en general, estaba fuertemente influido por el esoterismo. Por eso, aunque ciertas ideas de

Maeterlinck hagan pensar en el teatro de Chéjov, éste y Maeterlinck son dramaturgos completamente distintos, y la atmósfera de sus obras tiene poco en común.

La inmersión en la vida interior que propone Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana* recuerda a la teosofía de Schuré , a la idea de que hay que “desarrollar las profundidades ocultas” y “las facultades latentes de la conciencia” para encontrar “a Dios en uno mismo”.⁶² El ideal de Maeterlinck es que el teatro muestre “los pasos vacilantes y dolorosos de un ser que se aleja o se acerca de su verdad, de su belleza o de su Dios.” (Maeterlinck, 1987:175) Que el teatro sea capaz de revelar ante sus ojos “no sé qué presencia, qué poder o qué Dios que vive conmigo en mi estancia”. (1987:178)

Para Otto Heller, la actitud de Maeterlinck es “mística”. En “*Maurice Maeterlinck: an essay on mysticism*”, Heller define el misticismo como “la pasión por el recogimiento en el yo interno.” (Heller, 1968:14) Maeterlinck -con Strindberg, Nietzsche y Tolstoi, según Otto Heller- comparte:

...el hecho de que sus impulsos artísticos ascienden desde las regiones subliminales de la vida interior, y de que su trabajo de algún modo nos pone en contacto con las fuentes ocultas de la acción humana y del destino humano. Esto significa, en efecto, que todos ellos son místicos por la misma naturaleza de su pensamiento... siguen la misma vía introspectiva hacia el reconocimiento y la interpretación de la ley de la vida.⁶³
(Heller, 1968: IX)

⁶² cfr. p. 41 del presente trabajo, sobre Villiers.

⁶³ “ ... the fact that their artistic impulses ascend from the subliminal regions of the inner life, and that their work somehow brings one into touch with the hidden springs of human action and fate. This means, in fact, that all of them are mystics by original cast of mind (...) they follow the same introspective path towards the recognition and interpretation of the law of life”. (Heller, 1968:IX)

Cuando Maeterlinck dice que del teatro espera “ver algo de la vida unida a sus fuentes y a sus misterios por lazos que no tengo la ocasión ni la fuerza de percibir todos los días...entrever por un momento la belleza, la grandeza y la gravedad de mi humilde existencia cotidiana” (Maeterlinck, 1987: 178) propone que el teatro muestre las “correspondencias”, la relación existente “entre todos los órdenes de la realidad”⁶⁴ que dan otra dimensión a esa humilde vida ordinaria.

Al leer *Solness el Constructor*, de Ibsen, comprendemos las razones por las que esta obra era tan significativa para Maeterlinck. El mundo de los sueños de Solness e Hilda, quien exige al constructor un reino y un castillo en el aire, es precisamente el reino de las obras de Maeterlinck. Solness pregunta:

SOLNESS- (*con aire confidencial*) ¿No cree usted, como yo, Hilda, que hay ciertos elegidos, ciertos hombres diferentes de los demás, que recibieron la gracia, el poder de *desear* una cosa, de *anhelarla*, de *quererla*, con tanta fuerza, con tanta constancia, que inexorablemente han de conseguirla? ¿No lo cree? (Ibsen, 1959: 1797)⁶⁵

Solness cree que existen demonios negros y blancos, “servidores”, que ciertas personas con un poder especial pueden llamar en su auxilio. “Eso es lo que la gente denomina suerte.” Solness llama “*duende*” a esa facultad interior. (Ibsen, 1959: 1798) Maeterlinck la llama “*hechicería*” y dice en *La Tragedia*

⁶⁴ cfr. p. 35 de este trabajo, la definición citada por Mercier de las “correspondencias”.

⁶⁵ Los subrayados aparecen en el texto de Ibsen.

Cotidiana, refiriéndose a Solness e Hilda: "hay hechicería en ellos como en todos nosotros" (Maeterlinck, 1987:184)

El lado oscuro de la "hechicería" es que es irresistible. Ibsen dice que quien posee una voluntad interior de esa naturaleza, un "duende oculto", no tiene más remedio que obedecerlo, incluso al precio de causar el sufrimiento propio y el ajeno. (Ibsen, 1959, 1798) Maeterlinck cita un fragmento de *Solness el Constructor* que es justamente el que subraya el carácter impositivo de la "hechicería". Solness dice a Hilda: "Hay hechicería en vos lo mismo que en mí. Esta hechicería es lo que hace obrar a las fuerzas exteriores. Y es preciso ceder, que se quiera o no, es preciso" (Maeterlinck, 1987, 184)

La *Tragedia Cotidiana* consiste, en palabras de Maeterlinck, en "la existencia del alma en medio de una inmensidad que no está siempre inactiva." (Maeterlinck, 1987:175) Esa inmensidad (que puede ser la simple habitación de una casa) está habitada, a decir de Maeterlinck, por "fuerzas... que vuelan en la estancia como servidoras atentas" (1987:179) y que tienen una relación directa, como vemos, con algo dentro del ser humano: el "duende" o la "hechicería". Las "servidoras atentas" esperan una señal para actuar. El alma humana está rodeada por "fuerzas" que pueden servirle, si las conoce. A su vez, el alma debe obediencia absoluta a su propio "duende".

¿Por qué para Maeterlinck, Ibsen fue quizá poseído por esas "fuerzas"? Lo que asombra a Maeterlinck de esta obra - y tiene mucha razón al decir que esas "potencias" nunca habían estado libres, por lo menos en el terreno del teatro- es que Ibsen, con una maestría sorprendente, borra las fronteras entre la

realidad y el sueño, entre la voluntad y lo que ya está hecho y consumado. Hilda le cuenta a Solness que, hace diez años, él la besó y le prometió un reino. Solness responde :

SOLNESS-Sin duda, debo haber estado pensando en todo ello. Lo habré *deseado*. Sí, lo habré *querido*... ¿no es eso? (*Hilda persiste en callar. Solness concluye con impaciencia*) ¡Pues bien: sí, el diablo me lleve! Lo hice, concedido. (Ibsen, 1959:1776)

Maeterlinck creía que no hay una frontera infranqueable entre la realidad y los más profundos sueños y deseos. El alma de algunas personas tiene poder sobre el tipo de sucesos que le acontecen o, para decirlo de otro modo, el destino es a la medida del alma de cada persona. Por eso dice Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana* que cuando llegamos a conocer profundamente alguien:

sabemos la situación exacta de nuestro amigo con respecto a lo desconocido que le rodea y la actitud del destino para con él. A partir de ese momento es cuando él nos pertenece verdaderamente. Hemos visto ya de qué manera los acontecimientos se portarían con él. (...) Y cuando encontramos por casualidad a uno de los que conocemos así, mientras hablamos de la nieve que cae o de las mujeres que pasan, hay en cada uno de nosotros una cosa que se saluda, se examina, se interroga sin que lo sepamos, se interesa en conjeturas y habla de acontecimientos que no nos es posible comprender. (Maeterlinck, 1987:184)

Maeterlinck intenta explorar y dirigirse a una zona poco frecuentada del ser humano, a ese lugar en el que hablamos "de acontecimientos que no nos es

posible comprender" -una zona superior, según él, pero en este caso, como en los cuadros de Escher, las escaleras lo mismo suben que bajan. Podemos muy bien, hoy en día, pensar en esa zona como "subconsciente" , y aunque Christopher Innes dice que " *los intentos de Maeterlinck por explorar el subconsciente nos parecen facilones, a la luz de Freud y Jung*" (Innes, 1995: 30) sucede que Maeterlinck, cuando escribió: "*hay en el hombre muchas regiones más fecundas, más profundas y más interesantes que las de la razón o de la inteligencia*" (Maeterlinck, 1987: 185) no conocía, como tampoco el resto del mundo, a Freud ni a Jung. ⁶⁶

Podemos concluir que el interés de Maeterlinck está encaminado a hacer manifiesta la relación entre esas misteriosas "*fuerzas exteriores*" y las "*regiones más fecundas*" del hombre, regiones que escapan a la razón e incluso a la conciencia.

⁶⁶ *La Tragedia Cotidiana* es de 1896. *La interpretación de los sueños*, de Freud, es de 1899; y *La psicología del inconciente*, de Jung, de 1921.

4.2 Palabras que no se oyen

Las palabras aparentemente inútiles, es decir, las que no explican ni acompañan la acción, eran para Maeterlinck las que determinan *“la calidad y el alcance inefable de la obra.”* El diálogo aparentemente superfluo, *“el único que el alma escucha profundamente, porque sólo allí es donde se le habla.”* (Maeterlinck, 1987: 182)

Para Maeterlinck, lo que verdaderamente *“determina el acontecimiento”* no es *“lo que decimos o lo que se nos contesta”* sino *“otras fuerzas, otras palabras que no se oyen”*. (Maeterlinck, 1987:182) La misma idea la encontramos expresada más tarde por Artaud, quien se pregunta en *El Teatro y su doble*: *“¿Cómo es posible que el teatro (...) haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras?”* (Artaud, 1964:39) Esta idea no era ajena a los contemporáneos de Maeterlinck. Según Valency:

la idea de que las almas se comunican por otros canales distintos de los que dispone el intelecto conciente era una premisa fundamental del simbolismo, que de habitual se inclinaba a la sugerencia y a la insinuación antes que a la declaración directa.⁶⁷ (Valency, 1980: 78)

⁶⁷ *“The assumption that souls communicate through channels other than those available to the conscious intellect was a fundamental tenet of the Symbolism, which customarily inclined to suggestion and intimation rather than to direct statement.”*(Valency, 1980: 78)

A finales del siglo XIX las palabras se contaban entre las múltiples cosas (la conciencia nacional, los dogmas religiosos) que habían perdido prestigio. La desvalorización de las palabras como objetos utilitarios y la consecuente revaloración del silencio y de quienes lo practican, la expresa claramente Huysmans en *Al revés*. Acerca de Des Essientes, el famoso y "decadente" protagonista de su novela, dice:

...aunque no experimentaba ninguna vocación por el estado de gracia, sentía en sí una simpatía real por esas gentes encerradas en monasterios, perseguidas por una odiosa sociedad que no les perdona el justo desprecio que sienten hacia ella ni la voluntad que afirman de rescatar y expiar con un prolongado silencio la desvergüenza siempre creciente de sus conversaciones disparatadas y necias. (Huysmans, 1980: 119)

Maeterlinck se propone convertir el diálogo teatral en algo más que el "diálogo indispensable", explicativo, puesto al servicio de la acción. La finalidad del diálogo superfluo o "de segundo grado" es, para Maeterlinck, dar testimonio de "no sé qué esfuerzos imperceptibles e incesantes de las almas hacia su belleza y hacia su verdad." (Maeterlinck, 1987: 182) Se trata de que las palabras reflejen los esfuerzos del alma por revelarse. Y por rebelarse, puesto que para Maeterlinck "el diálogo Indispensable" - y podemos agregar: racional- no le incumbe al alma. El alma, para él, sólo escucha el diálogo que parece superfluo. Invertir los papeles, dar un vuelco que pone al diálogo superfluo en lugar del indispensable, es, en consecuencia, una sublevación del alma, con

todo su carácter primitivo e irracional, frente a la razón. Es una rebelión de lo universal -puesto que el alma está en relación con todo- frente a lo aislado y particular, que es la conciencia individual.

Para Eric Bentley, la teoría de Maeterlinck es "*sólo una mezcla poco común de ingredientes comunes*" en su planteamiento de que la vida cotidiana es trágica, de que "*el alma lo es todo, y lo material, nada*" y de que la acción no es importante. El elemento inusual de la teoría de Maeterlinck, para Bentley, es:

.. su aseveración de que el diálogo mismo no es nada- al menos, el diálogo en el sentido literal. El silencio, dice- y no se refiere simplemente a las pausas dramáticas- es más elocuente que las palabras. ⁶⁸.(Bentley, 1967: 66)

Además de que el "*diálogo indispensable*" - el "*diálogo en el sentido literal*" al que se refiere Bentley- no es importante para Maeterlinck, en *La Tragedia Cotidiana* se propone la calma como premisa del "*teatro estático*" (Maeterlinck, 1987: 179)

Para Maeterlinck, en la existencia hay "*leyes más poderosas y más venerables que las leyes de las pasiones*" y esas leyes sólo se perciben "*en la penumbra y el recogimiento de las horas tranquilas de la vida*" (Maeterlinck, 1987: 176) Puesto que la finalidad del teatro es hacer perceptible la relación del hombre con esas leyes, en el teatro debe mostrarse "*la penumbra y el*

⁶⁸ "*The unusual element in Maeterlinck's theory is his further assertion that dialogue itself is nothing -at least in its literal denotations. Silence, he says, and he does not mean merely dramatic pauses- is more eloquent than words*". (Bentley, 1967:66)

recogimiento de las horas tranquilas". Pero, ¿cómo pueden ser las tragedias griegas (¡y nada menos que *Las Coéforas*, de Esquilo!) ejemplo de ese tipo de teatro, y "de la vida casi inmóvil", como Maeterlinck afirma? (Maeterlinck, 1987: 180)

Parece haber una contradicción en lo que dice Maeterlinck acerca de la tragedia griega y la acción. Primero critica el carácter "bárbaro", "exterior" y "material" del teatro de su época -y del teatro en general- y se pregunta: "¿Es absolutamente necesario dar alaridos como los Atridas para que un Dios eterno se muestre en nuestra vida?" (Maeterlinck, 1987: 176) Después, Maeterlinck enumera los "barbarismos" del teatro basado en las pasiones: "una mujer que envenena a su amante, un hijo que venga a su padre, hijos que hacen morir a su padre". (1987: 178) Más adelante, sin embargo, Maeterlinck pone a *Las Coéforas* como ejemplo de teatro estático, y dice:

toda la tragedia de *Las Coéforas*, a pesar de ser el drama más terrible de la antigüedad, patalea como un mal sueño ante la tumba de Agamenón, hasta que el homicidio surja, como un relámpago, de la acumulación de las plegarias que se doblan sin cesar sobre sí mismas. (Maeterlinck, 1987: 179)

Si profundizamos en esta contradicción, nos daremos cuenta de dos cosas: una, que aquello que Maeterlinck rechaza de la *Orestíada* es el la expresión abierta del dolor, los "alaridos" de los Atridas. El dolor, expresado abierta y desgarradamente, le parece una pasión brutal, propia de "bárbaros

habitados a los atentados, homicidios y traiciones” (Maeterlinck, 1987:177) De “antepasados, que tenían de la vida un concepto simple, seco y brutal” .En la actualidad, en cambio, las lágrimas se han vuelto “silenciosas, invisibles y casi espirituales” (Maeterlinck, 1987: 177)

La segunda cosa que observamos es que cuando habla de teatro estático, Maeterlinck se refiere no sólo a la supresión o disminución del conflicto dramático y a un tipo de diálogo especial, sino también a una idea del espacio; se refiere a obras que transcurren, al menos en su mayor parte, en un mismo lugar -como, por ejemplo, *“ante la tumba de Agamenón”-* y cuyo interés radica fundamentalmente en la palabra. De la palabra nace la acción; la palabra no es acompañamiento ni ilustración de la acción. El homicidio surge *“como un relámpago... de la acumulación de las plegarias”.*

Se desprende de la afirmación anterior que las palabras tienen cierto poder mágico, que son capaces por sí mismas de generar acontecimientos. Es la idea de Mallarmé que veíamos anteriormente, en la que se atribuye a las palabras un valor *“intrínseco”* y *“operatorio”*⁶⁹, es decir, de directa influencia sobre el mundo exterior. Exactamente como el *“duende”* o la *“hechicería* de Solness. El *“relámpago”* que desencadenan las palabras no es una respuesta humana, sino divina. Las palabras son un puente entre el hombre y la divinidad o las *“fuerzas superiores”*, como las llama Maeterlinck.

⁶⁹ cfr. p.39 del presente trabajo, acerca de las ideas de Mallarmé respecto a las palabras.

4.3 ¿Por qué Tragedia?

Hemos visto que, para Maeterlinck, la finalidad del teatro es mostrar *"la existencia del alma en sí misma, en medio de una inmensidad que no está siempre inactiva"*. (Maeterlinck, 1987: 175) y la relación entre el alma y *"las fuerzas exteriores."* Para ello propone un diálogo *"interior"* , *"aparentemente superfluo"*, y la tranquilidad sobre *"la agitación de las pasiones"*. Ahora bien: ¿por qué *"la existencia del alma en sí misma"* era para Maeterlinck fundamentalmente trágica? ¿Por qué habla de una *"tragedia esencial"* que *"no es simplemente material o psicológica"* (Maeterlinck, 1987: 175) y de *"la tragedia normal, general y profunda?"* (1987:176)

En casos que para Maeterlinck no tienen interés, como el del celoso que mata a su amada o el hijo que venga a su padre, tenemos que estar de acuerdo, si seguimos la tradición aristotélica, en que estamos ante un material evidentemente trágico. Se trata de acciones, y *"la vida, la felicidad y la desgracia están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser."* (Aristóteles, 1979: 79) Se trata, además, de *"sucesos trágicos"* que *"ocurren entre personas que son amigas"* y que son, por ser los que mueven más al *"terror y la conmiseración"*, *"precisamente los que hay que buscar"*. (Aristóteles, 1979: 79) . El mismo *Hamlet*, que Maeterlinck admiraba, es uno de esos casos. Pero el viejo en su sillón, que *"sufre la presencia de su alma y de su destino"* (Maeterlinck, 1987: 178), ¿de qué forma es trágico?

Según Aristóteles, el *pathos* o “suceso desastroso” es la tercera parte que conforma el “mito” en la tragedia, junto con la “*anagnórisis*” y la “*peripecia*.” Dicho suceso es “una acción que destruye o hace sufrir, por ejemplo, las agonías representadas en escena, los dolores agudos, las heridas y otros hechos del mismo tipo.” (Aristóteles, 1979: 95) Para Maeterlinck, en cambio, la tragedia tiene lugar “*lejos de la sangre, los gritos y las espadas*”. (Maeterlinck, 1987:177) Ya hemos visto también cómo para Maeterlinck el dolor es un asunto que atañe al silencio y no al “*alarido*”. Pero, independientemente de su causa o expresión, el dolor es parte fundamental de la concepción trágica de Maeterlinck, como de la aristotélica.

La propuesta teatral de Maeterlinck es disminuir al máximo el conflicto, y el conflicto parece un requisito indispensable del teatro y, muy especialmente, de la tragedia. Al intentar definir la experiencia dramática, nos encontramos casi siempre ante el término “*conflicto*”. Como dice Eric Bentley: “*Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar ante ellos.*” (Bentley,1992:16) Sin embargo, Maeterlinck estableció muy claramente en *La Tragedia Cotidiana* que:

Ya no se trata aquí de la lucha determinada de un ser contra otro ser, de la lucha de un deseo contra otro deseo o del eterno combate de la pasión y del deber. Se trataría más bien de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir... (Maeterlinck, 1987:175)

Según el dramaturgo alemán Friedrich Hebbel (1813-63), *“uno no necesita más que ser un hombre, después de todo, para tener un destino”*.(Bentley, 1967: 31) La idea de Maeterlinck es que ese destino es trágico sea cual sea, por eso puede hablar de *“tragedia normal”*. Y cuando leemos, *“lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir”*, leemos también, entre líneas, *“lo que hay de trágico en el solo hecho de vivir”*.

La concepción de tragedia de Maeterlinck radica en la simple existencia individual, más allá del acontecer, fuera de *“las grandes aventuras”* (Maeterlinck, 1987:175) independientemente de que lo que ocurra en esa vida sea extraordinario y, sobre todo si no lo es.

A la idea de que la existencia es trágica en sí misma, se suma la convicción de que el alma humana vive más intensamente en la tranquilidad que en el sobresalto, en la paz que en la guerra, en el silencio que en el alarido, en las horas monótonas que en las excepcionales. *“¿Al huir ante una espada desenvainada -se pregunta Maeterlinck- es cuando mi existencia llega a su punto más interesante? ¿Es siempre en un beso donde es más sublime?”* (Maeterlinck,1987: 176) Y nótese que al beso se le concede abiertamente el privilegio de la duda. Si huir de la espada desenvainada no tiene interés para Maeterlinck, es posible que, en efecto, a veces sea un beso el momento más sublime. *“¿Hemos de creer- pregunta Maeterlinck en La Tragedia Cotidiana- que la felicidad no tiene el brazo más largo que la desdicha? ”* (Maeterlinck, 1987: 176)

La felicidad, no como la recompensa después del sufrimiento, sino como estado de equilibrio, es asombrosa a los ojos de Maeterlinck, que se pregunta:

¿No es la tranquilidad la que es terrible cuando se reflexiona sobre ella y los astros la vigilan? Y el sentido de la vida, ¿ se desarrolla en el tumulto o en el silencio? ¿No es al final de las historias: "Fueron felices", cuando la grande inquietud debiera hacer su entrada? ¿Qué sucede mientras son felices? (Maeterlinck, 1987: 176)

El interés de Maeterlinck está puesto en "*el sentido de la vida*". La vida transcurre más plenamente en la felicidad y el silencio. Pero, ¿por qué es inquietante y "*terrible*"... ¡la felicidad! ? ¿Acaso porque revela nítidamente el vacío de sentido de la existencia? ¿Porque en ella, sin distracción alguna de dolor o pasiones, se hace claramente perceptible una inmensidad que supera por mucho la comprensión del hombre?

Maeterlinck refleja la angustia de una era que compartimos: la que ya no sabe quién o qué se sienta en el trono de Dios, en el supuesto de que efectivamente alguien lo ocupe. La relación entre el alma humana y el orden superior se ha vuelto dudosa, difícil, atemorizante. El alma está sola y "*los astros la vigilan*". No es Dios, no es el Juez y el Padre, es algo tan misterioso, distante y frío como "*los astros*". La tragedia cotidiana de la humanidad es su desamparo frente a las grandes fuerzas y al orden superior: su abandono. Maeterlinck había empezado a marcar el tiempo de la larga espera de Godot en un cruce de caminos.

Steiner, en *La Muerte de la Tragedia*, habla de la ausencia de Dios en las obras de Ibsen. Para él:

El teatro de Ibsen presupone la retirada divina de los asuntos humanos y que esa retirada ha dejado una puerta abierta para que por ella se cuelen heladas ráfagas que vienen de una creación maligna aunque inanimada. Pero, los ataques más peligrosos a la razón y a la vida no proceden del exterior, según es el caso de la tragedia griega e isabelina. Surgen en el alma inestable. (Steiner, 1991: 244)

La retirada de Dios del universo tal como lo concibe Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana*, es a tal punto dudosa e incipiente que aún está definido su sitio vacío, o más bien, ocupado por una multitud de "fuerzas" y "potencias" misteriosas e imprecisas. La "creación maligna aunque inanimada" que Steiner ve en las obras de Ibsen, tiene en Maeterlinck la forma de un ente posiblemente animado (hay "un dios que vive conmigo en mi estancia", los "astros vigilan" y "las fuerzas vuelan" como "servidoras atentas" - Maeterlinck, 1987: 178-) y cuyo carácter no es decididamente benévolo o maléfico. A veces Maeterlinck se refiere a la leyes superiores como "poderosas y venerables". (Maeterlinck, 1987:180) Pero cuando dice que la tranquilidad es terrible cuando los astros la vigilan, el orden superior cobra un carácter abiertamente amenazador.

Pensemos en *Solness y Hilda*, el ejemplo que da Maeterlinck de una obra donde "se oye trágicamente ese diálogo 'del segundo grado'" (Maeterlinck, 1987: 183) Ese diálogo es trágico, primero, porque obliga continuamente a Solness y a Hilda, que tienen un entendimiento telepático, a reconocer

dolorosas verdades interiores; y segundo, porque hay un conflicto entre la realidad y su fantasía, y la realidad (o Dios) triunfa. En la situación que Maeterlinck plantea de la existencia del alma o, mejor dicho, ya que parece imposible a estas alturas eludir el término: en el conflicto entre el alma y la inmensidad, la inmensidad tiene sobre el alma una ventaja aplastante.

Desde lo alto de una torre que él mismo ha construido, Solness habla con Dios, le dice: *“Óyeme, tú que todo lo puedes: de hoy más, quiero ser el dueño de mis actos, como tú lo eres de los tuyos”* (Ibsen, 1959: 1819) . Solness sube a la torre en un acto de desafío. Y se cae.

El objeto de la tragedia que Maeterlinck tiene en mente es *“hacer ver”*, *“mostrarnos”*, *“hacernos oír”* la enorme desproporción entre el hombre y el universo. Valency dice que para Maeterlinck, en *La Tragedia Cotidiana*: *“el tema fundamental es, como Mallarmé lo había sugerido, la confrontación entre el hombre y el universo, una relación que era inevitablemente trágica para el individuo”* (Maeterlinck, 1987: 68)

Parece resultado lógico que mientras más conciencia tenga el hombre de su situación, más violenta será la confrontación con el exterior. Así pasa con Hamlet. Es más trágico el caso de Solness, que teniendo plena conciencia de la existencia de las fuerzas exteriores no puede nada contra ellas, que el del anciano sentado en su sillón que las ignora. Y sin embargo, no parece que la conciencia, en el caso de Solness, sea equivalente a una comprensión racional de su situación, no, al menos, en tanto que se entienda la razón como una

forma de dominio o de control del hombre sobre su entorno. El “*duende*” al que las fuerzas obedecen es el mismo una fuerza incontrolable. Así, para Steiner:

El Teatro trágico es una expresión de la fase pre-racional en la historia; se basa en el supuesto de que hay en la naturaleza y en la psique fuerzas incontrolables u ocultas que son capaces de enloquecer o destruir la mente (...) La Tragedia sólo puede tener lugar cuando la realidad no ha sido sometida por la razón y la conciencia social. (Steiner, 1991:283)

El anciano en el sillón percibe la inmensidad y las fuerzas exteriores, pero lo hace en una región de su ser que no es la racional y, de esta forma, se halla ante una doble incógnita: la del mundo exterior y la de sí mismo. La de lo que no sabe y la de lo que ignora que no sabe. La ignorancia tiene efectos contrarios. Por un lado, puede encerrar al hombre en “*el horizonte estrecho y desolador (...) del materialismo*”⁷⁰, en la “*inveterada sandez*” y la “*estrechez de cerebro*” burguesas⁷¹, y hacerlo una “*víctima*” idónea para que el destino le haga conocer cuánta es su ceguera, exactamente como al viejo Edipo. Pero, por otra parte, llegar a conocer la ignorancia significa acceder a una forma superior de ceguera, a una ceguera como la de Tiresias, a la ignorancia lúcida de lo incomprensible que, como antes decíamos, es para Maeterlinck la forma más alta de conocimiento accesible para el ser humano.⁷²

⁷⁰ cfr. p. 43 del presente, a propósito de Schuré y la teosofía.

⁷¹ cfr. p. 41 de este trabajo, sobre Huysmans y el burgués.

⁷² cfr. p. 31 de este texto, el comentario de Maeterlinck acerca de la ignorancia.

Maeterlinck llama a *Solness el Constructor*, "drama sonambólico" (Maeterlinck, 1987: 185). Y aquí tenemos una clave importante para entender sus ideas: sonámbulo es quien habla y camina en sueños. Quien, incluso con los ojos abiertos, no mira más que sus propios paisajes interiores. Quien pregunta y responde estando sólo a medias en la realidad, con la otra mitad sumida en su mundo interior. Solness y Hilda, como sonámbulos que comparten un mismo mundo interior, pueden mezclar por eso el "diálogo exterior" y el "interior".

El sonámbulo es también un instrumento, un *médium*, por cuya boca habla la divinidad. "*Las sonámbulas*" - escribió Eliphas Lévi, contemporáneo de Maeterlinck y figura importante en el movimiento ocultista francés del siglo XIX- "*son las sibilas de nuestra época, así como las sibilas eran las sonámbulas de la antigüedad*" (Lévi, 1986:78) En un estado semi-consciente, como el sonambulismo, el hombre puede entrar en contacto con la divinidad. De ese modo las dos partes del conflicto (el alma y el orden superior) se resumen en una sola entidad: el alma. El diálogo "*a un tiempo exterior e interior*" (Maeterlinck, 1987: 185) revela esa dualidad.

Veremos a continuación de qué manera las ideas de Maeterlinck toman forma en la escritura teatral. Porque la pregunta que se impone después de haber expuesto el pensamiento de Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana* es : ¿cómo podrá el teatro mostrar la vida oculta, cotidiana y callada del alma, en su trágica relación con "*una inmensidad que no está siempre inactiva*"?

CAPITULO 5

LA INTRUSA

“... hay algo en nuestra alma que preferirá siempre llorar en un mundo sin límites, a ser constantemente feliz en un mundo estrecho.”

(Maeterlinck, *La Sabiduría y el Destino*)

A continuación analizaremos una obra de teatro con el objetivo de tener una visión más amplia del pensamiento dramático de Maeterlinck, a partir de lo que hemos visto en *La Tragedia Cotidiana*. De entre todas las obras de Maeterlinck cercanas a 1896, fecha de *La Tragedia Cotidiana*, hemos elegido *La Intrusa* (1890) porque, según Eric Bentley, esta obra e *Interior* (1894) constituyen los “*ejemplos extremos*” de las ideas de Maeterlinck en la práctica. (Bentley, 1967: 66)

Es muy posible que con cualquiera de las dos obras llegáramos a conclusiones parecidas, puesto que el tema es prácticamente el mismo: la irrupción de la muerte en una familia, con la ruptura súbita de su cotidianeidad para enfrentarse con lo que Maeterlinck llamaría una “*fuerza superior*”. Según Valency, *Interior* es una versión posterior de *La Intrusa*. “*La idea de que la muerte está siempre a la puerta*”- dice Valency- “*parece haber acosado a Maeterlinck.*” (Valency , 1980:80) Quizá, en efecto, desde su infancia, cuando creyó ahogarse

en un canal y descubrió que la muerte, para el ser humano, era tan simple como “cerrar los ojos, agitar los brazos...” y no existir más.⁷³

5.1 La acción dramática

El Teatro estático que propone Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana* tiene como principal característica la disminución del conflicto dramático (disminución de la “acción material” y de la “acción psicológica”) para que subsista solamente “el interés que inspira la situación del hombre en el universo” (Maeterlinck, 1987:180) Además, su concepción está ligada a la idea de un espacio escénico también estático, un tipo de teatro que Valency llama “melancólico ‘tableau vivant’”. (Valency, 1980:73) En *La Intrusa*, como veremos a continuación, se encuentran estos dos aspectos.

Seis personajes están reunidos en la sala de un antiguo castillo, en torno a una lámpara. Una mujer enferma y una Hermana de la Caridad, que la cuida, están en la habitación contigua, de la que sólo se ve la puerta. Los personajes reunidos son: el Abuelo ciego, padre de la enferma, las tres Hijas, el Padre y el Tío. También sabemos de un personaje más, que no aparece en escena: un niño que está solo en otra habitación y cuyo reciente nacimiento ha puesto a la mujer al borde de la muerte. Además, hay una Criada, que en un momento dado

⁷³ Es curioso que la descripción de Maeterlinck de cuando se ahogaba en el canal (“ningún sufrimiento, ni tiempo para una angustia”) coincide con la muerte real del poeta, ocurrida muchos años después del

habla desde el umbral, sin entrar en la estancia. Los seis personajes que vemos en escena esperan la llegada de la hermana del Tío, que es monja y ha prometido salir esa noche de su convento para ir a visitarlos.

Mientras la familia espera la llegada de la visita, el Abuelo ciego presiente que algo está mal, y percibe una presencia extraña que entra al jardín y continúa aproximándose hasta sentarse a la mesa junto a ellos. El Tío y el Padre ignoran las preocupaciones del Abuelo. Cuando suenan las doce campanadas, el Abuelo siente que el extraño visitante se levanta súbitamente de la mesa. Instantes después, se asoma la Hermana de la Caridad y anuncia con un gesto la muerte de la mujer, en medio del llanto aterrorizado del recién nacido. Todos salen silenciosamente y el Abuelo se queda solo, en medio de la oscuridad.

En la obra no existe enredo ni intriga, y no obstante, hay suspenso. Como por un pasillo libre de obstáculos, el miedo sopla libremente. Según Valency, esta obra es *"el traslado a la escena de una narración del estilo de Poe"* (Valency, 1980: 79) En *La Intrusa* encontramos lo que Maeterlinck consideraba el legado que recibió de Edgar Allan Poe: *"el sentido del misterio y la pasión por el más allá"*.⁷⁴

Para Eric Bentley, aunque *"la tragedia no requiere en lo absoluto de conflicto abierto y físico"*, *La Intrusa* tiene, lo mismo que *Interior*, *"un elemento de oposición, controversia o dialéctica, y por lo tanto de tensión - de otra manera no*

incidente de Ostacker. Maeterlinck murió sentado en su sillón (como el anciano que contempla volar las fuerzas *"como servidoras atententas"*) *"sans souffrance ... âgé de 87 ans"*. (Bodart, 1960: 24)

⁷⁴ cfr p. 31 de este texto, el comentario de Maeterlinck sobre Poe.

resultaría claro cómo podemos percibir las como experiencia unificada y significativa".⁷⁵ (Bentley, 1967: 66)

Si consideramos lo que Maeterlinck entiende por "acción exterior" en *La Tragedia Cotidiana* - pasiones desenfrenadas que conducen a hechos violentos, los hijos que asesinan a los padres, etc.- comprenderemos hasta qué punto esa "acción exterior" se ha sustituido en esta obra por otra cosa. Sin embargo, es indudable que *La Intrusa* tiene un elemento muy claro de tensión. Y más aún, que Maeterlinck busca elevar la tensión gradualmente hasta un clímax.

Siguiendo las ideas expuestas en *La Tragedia Cotidiana*, este conflicto debería tener lugar entre el alma y una fuerza desconocida y superior. Pero esto no bastaría para mantener la tensión a lo largo de la obra, por más que ésta, acorde con Poe en *El Principio Poético*, tenga la brevedad que se necesita para mantener "el grado de excitación que hace a un poema merecedor de tal nombre" (Poe, 1956:193). En *La Intrusa* encontramos algo más, que responde a los términos de "oposición" y "dialéctica" más efectivamente que la oposición entre el Abuelo y esa fuerza que, aunque es la muerte, no llega a definirse de manera precisa. La oposición a la que nos referimos es una más concreta y que se manifiesta desde el principio de la obra por medio del diálogo:

EL PADRE- Ya no hay que tener inquietud. Ya no hay peligro; está salvada...

EL ABUELO- Creo que no está bien...

EL PADRE- ¿Por qué dice usted eso?

EL ABUELO- He oído su voz.

⁷⁵ " an element of opposition, contest, or dialectic, and therefore of tension- otherwise it is no clear why we can register in our minds as unified and meaningful experience". (Bentley, 1967:66)

EL PADRE- Los médicos aseguran que podemos estar tranquilos...
EL TIO- De sobra sabes que a tu suegro le gusta intranquilizarnos inútilmente.
EL ABUELO- Yo no veo como vosotros.
EL TIO- Pues es preciso fiarse de los que ven.
(Maeterlinck, 1957: 157-58)

Los personajes se debaten entre el esfuerzo del Abuelo ciego por percibir ciertas señales, que pueden ser tan naturales como escuchar la voz de la enferma, y el intento del Tío y el Padre de ignorarlas e incluso encubrirlas. Hay una represión dirigida hacia los más débiles: el viejo ciego y las Hijas; una lucha entre la intuición y la visión interior (precisamente el ciego es el que se da cuenta de lo que pasa) contra la razón y el "sentido común" del Tío y el Padre.

Al principio de la obra la oposición se manifiesta de una manera sutil. Los signos que apuntan hacia la muerte inminente de la mujer se perciben lentamente. Úrsula, la hija mayor, sirve como la guía del Abuelo en este descubrimiento gradual. Sus ojos confirman las impresiones del viejo ciego. En la lentitud y aparente calma del diálogo, podemos no darnos cuenta de que esas señales o signos apuntan todos hacia un mismo significado y, sin embargo, la inquietud que produce la obra es testimonio de que no pasan inadvertidas.⁷⁶

En la calma aparente del diálogo se esconde el conflicto sistemático, casi podríamos decir, simétrico, que se da entre los que luchan por ver y los que

⁷⁶ En su *Semiótica del Teatro*, Fernando de Toro habla de la redundancia del signo teatral, que consiste en "el bombardeo de significantes que apuntan a un solo significado, sobre el cual se vuelve en forma

luchan por no ver. El siguiente fragmento es representativo de la suavidad y, no obstante, sorprendente persistencia con la que se manifiesta la oposición. Hemos subrayado las frases que niegan o descartan las señales que apuntan hacia un significado inquietante:

La Hija- Estoy segura de que ha entrado alguien en el jardín.
El Tío- *Pero me respondería.*
El Abuelo-¿ No vuelven a cantar los ruiseñores, Ursula?
La Hija- No oigo ni uno en todo el campo.
El Abuelo- No hay ruido, sin embargo.
El Padre- Hay un silencio de muerte.
El Tío- *¿Ahora os vais a preocupar por los ruiseñores?*
El Abuelo- ¿ Están abiertas las ventanas, Ursula?
La Hija- Está abierta la puerta vidriera, abuelo.
El Abuelo- Me parece que entra frío en la habitación.
La Hija- Hace un poco de viento en el jardín, abuelo, y las rosas se deshojan.
El Padre- *Pues cierra la puerta. Es tarde.*
(Maeterlinck, 1958: 161)

A medida que el Abuelo ciego se convence de que hay un peligro cada vez más próximo, el conflicto entre él y el Padre y el Tío (los seres adultos y racionales) se manifiesta más abiertamente hasta volverse explícito:

EL ABUELO- ¿Queréis engañarme?
EL TIO- ¿Engañaros?
EL ABUELO- ¡Úrsula, dime la verdad, por amor de Dios!
LA HIJA MAYOR- ¡Abuelo! ¡Abuelo! ¿Qué te pasa?
EL ABUELO- Ha sucedido algo. Estoy seguro de que mi hija está peor.
EL TIO- ¿Está usted soñando?
EL ABUELO- ¡No queréis decírmelo! ... ¡Ya veo que pasa algo!
EL TIO- En ese caso, ve usted mejor que nosotros.

recurrente" (de Toro, 1987:98) Esta redundancia, explotada al máximo, es fundamental en la creación del suspenso en *La Intrusa*.

De manera que no podemos, pues, hablar de la supresión del conflicto que Maeterlinck sugiere en la *Tragedia Cotidiana* cuando dice que “ *no se trata de la lucha determinada de un ser contra otro ser*” o “*de un deseo contra otro deseo*” (Maeterlinck, 1987: 175) Lo que sí podemos observar es que ese conflicto se da en torno a la percepción de lo desconocido. Finalmente, el énfasis está puesto en esa presencia o fuerza *intrusa* - en negarla o darse cuenta de ella. A ninguno de los dos grupos opuestos le interesa una victoria sobre el otro puesto que su interés final es el mismo: la vida de la mujer. Y sobre ese interés final no tienen poder alguno.

No es el tratamiento del conflicto lo que se ha transformado en esta obra de Maeterlinck. Hay una oposición entre personajes que se manifiesta por medio del diálogo, tal y como siempre había existido en el teatro, y esto, como dice Bentley, hace posible que percibamos la obra como una experiencia “*unificada y significativa*”. (Bentley,1967:66) Sin embargo, en esa oposición no hay posibles vencedores ni vencidos. Ambos grupos opuestos, en su dimensión humana, hacen frente a una fuerza no humana o “*superior*” - a una ley “*lenta, discreta y silenciosa, como todo lo que está dotado de una fuerza irresistible*” (Maeterlinck, 1987: 180) - frente a la cual resalta su total impotencia y la inutilidad de sus esfuerzos y, por lo tanto, la misma insignificancia de su oposición.

5.2 El espacio escénico

Detengámonos ahora en cómo es el espacio en el que se desarrolla este drama, y de qué manera se relaciona con el “teatro estático” propuesto en *La Tragedia Cotidiana*. Lo que vemos en escena durante el transcurso ininterrumpido de esta obra es una “sala bastante sombría en un antiguo castillo”. Hay tres puertas a derecha e izquierda y “en el fondo, ventanas con vidrieras de colores, en las cuales domina el verde, y una puerta de cristales que abre sobre una terraza. Gran reloj flamenco en un rincón. Lámpara encendida”.(Maeterlinck, 1957: 157)

A pesar del antiguo castillo, que es un elemento medieval, los personajes no son reyes y princesas sino, al parecer, burgueses. En realidad, no hay muchos *indicios*⁷⁷ que determinen una época precisa. Aunque un elemento importante es que los personajes están a la luz de una lámpara de aceite, cuyas vacilaciones a lo largo de la obra son parte fundamental de la historia. No hay luz eléctrica.

Linn Bratteteig en *Modern drama as crisis*, dice acerca de la ubicación de *La Intrusa* en un viejo castillo:

Esta ubicación no es inusual en el teatro de Maeterlinck; la mayoría de sus obras tienen lugar en un viejo castillo. El castillo en

⁷⁷ Estos “indicios”corresponderían a lo que De Toro explica en la *Semiótica del Teatro* como “*índices espacio- temporales*”, es decir, cierto tipo de signos que señalan el lugar y la época. Según De Toro, “*en el teatro del absurdo, o en el teatro expresionista, esta dimensión es secundaria o inexistente en relación con la dimensión metafísica o filosófica que impregna el texto/representación*” (1987: 113) Lo mismo podemos decir en el caso de Maeterlinck.

sí mismo, por lo tanto, se convierte en un símbolo importante. Puesto que implica para la mente moderna un distanciamiento en el espacio tanto como en el tiempo, el castillo tiene cierto misterio (...) da la sensación de la universalidad de los sucesos que están teniendo lugar. Maeterlinck también usa el castillo de manera irónica: el castillo no proporciona protección y seguridad a los caracteres relacionados con él, sino que muestra su vulnerabilidad hacia las fuerzas desconocidas de la vida que fácilmente atraviesan la más sólida construcción.⁷⁸ (Bratteteig, 1986: 15)

Los personajes ubicados en este espacio nos dan, pues, la impresión de ser universales y la de estar seguros y protegidos de los peligros exteriores. Al respecto es preciso recordar las palabras de Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana*: “¿ no es cuando el hombre se cree al abrigo de la muerte exterior cuando la extraña y silenciosa tragedia del ser y la inmensidad abre realmente las puertas de su teatro?”. (Maeterlinck, 1987:176)

Edgar Allan Poe, en su *Filosofía de la Composición*, plantea “la Belleza como única tesis verdadera de la poesía” y, de acuerdo con este criterio, Poe muestra su preferencia “por una habitación ricamente amueblada” como escenario para su poema *El Cuervo* (Poe, 1956:231) Maeterlinck, siguiendo a Poe, no reparaba en implicaciones sociales al delimitar un espacio - por la misma razón que no delimitaba un tiempo específico: apelaba a lo humano universal- sino que se servía de los elementos espaciales más útiles para lograr

⁷⁸ “The setting is not unusual in Maeterlinck’s theater; most of his plays take place in an old castle. The castle itself, therefore, becomes an important symbol. Since it creates distance both with regard to time and space to the modern mind, the castle contains a certain mistert. And as no definite time and space are given in the play, it gives a sense of universality to the events taking place. Maeterlinck also uses the castle ironically: the castle does not provide protection and security to the characters connected with it- it reveals their vulnerability to unknown forces in life that easily penetrate the most solid construction.” (Bratteteig, 1986:15)

lo que Poe denominaba “*un efecto*”. Ese “*efecto*”, en *La Intrusa*, es la angustia por lo desconocido.

Después de ubicarnos en un castillo “*bastante sombrío*”, el siguiente elemento del espacio que llama nuestra atención es las “*vidrieras de colores en las cuales domina el verde*”. Considerando que en la concepción simbolista todos los órdenes de la percepción sensorial se relacionaban armónicamente para transmitir una idea, es claro que es importante reparar en un color que se señala de manera específica. Maeterlinck utilizaba frecuentemente los colores como símbolos. Piénsese en el famoso *Pájaro azul*, o en el pájaro verde, símbolo como aquél de la felicidad, que una joven intenta atrapar cuando se despeña de una torre, en la obra *Aglavena y Seliseta*.

Para los simbolistas los colores tenían una vida propia en el terreno de su “*correspondencia*” a determinadas sensaciones, emociones o formas de ser. En *Al revés*, Huysmans postula la “*teoría*” -de “*una exactitud casi matemática*”- de que:

existe cierta armonía entre la naturaleza sensual de un individuo verdaderamente artista y el color que sus ojos ven de un modo más especial y más vivo. (Huysmans, 1980: 55)

Antes de perderse en la descripción de los matices de los diferentes colores, de los efectos de la luz sobre ellos y de las sensaciones que provocan, Huysmans hace una distinción entre las “*groseras retinas de los burgueses*”,

incapaces de percibir *"la cadencia particular de cada color"*, y *"los seres de pupilas refinadas, ejercitadas por el arte y la literatura"*. (Huysmans, 1980: 56)
Con la *"cadencia de los colores"* volvemos a Baudelaire: *"los perfumes, los colores y los sonidos se responden"*. (Baudelaire, 1977:47)⁷⁹

¿ Cuál puede ser el significado del color verde que se proyecta a través de los vitrales del castillo? El verde de los vitrales sólo funciona como símbolo⁸⁰ en virtud de que sea interpretado y eso, claro está, depende del espectador. Diversos significados se encuentran asociados tradicionalmente al color verde.

En el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier encontramos que el verde *"es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente los ramos verdes"*, se le identifica con la primavera y con la regeneración. En la tradición órfica, *"verde es la luz del espíritu que ha fecundado al comienzo de los tiempos las aguas de primordiales"*. Es decir, el principio que genera la vida . Para los alquimistas, el verde está asociado con *"la luz de la esmeralda, que penetra los mayores secretos"*. (Chevalier, 1993:1060)

Pero, *"si bien el verde (...) era el símbolo de la razón -los ojos garzos de Minerva- también se convirtió durante la edad media en el símbolo de la sinrazón y en el blasón de los locos"*. Hay una interpretación que lo asocia con *"un poder maléfico. La esmeralda, que es una piedra papal, es también la de Lucifer antes de su caída"*. Para las tradiciones esotéricas *"el secreto de los*

⁷⁹ cfr. p.35 del presente estudio, sobre Baudelaire y las correspondencias.

⁸⁰ Desde la perspectiva de la semiótica, el verde es un *"signo"* que puede llegar a constituir un *"símbolo"* en tanto que depende del intérprete para relacionarse con un determinado *"objeto"*. Este *"objeto"* puede ser *"real, imaginable o inimaginable"* (de Toro, 1987:92) *"En el caso del símbolo"* -dice de Toro- *es el intérprete el que establece dicha relación y naturalmente la tradición social"*. (1987: 103)

secretos aparece como una sangre profunda que está contenida en un recipiente verde". (Chevalier, 1993:1060) En resumen: la gran variedad de cualidades asociadas al color verde "*llevan a pensar que este color esconde un secreto, que simboliza un conocimiento profundo, oculto, de las cosas y el destino*". (Chevalier, 1993: 1059)

Podemos encontrar varios elementos simbólicos en *La Intrusa* relacionados con el espacio. Por ejemplo, los personajes en escena son seis. Y este hecho no sólo es simplemente visible, sino que en el diálogo se hace énfasis sobre él. Cuando el Abuelo percibe que alguien extraño ha entrado en la habitación, la Hija le dice, para tranquilizarlo: "*somos seis en derredor de la mesa, Abuelo*". Sigue una enumeración de los presentes en que el Abuelo pregunta: "*¿Estás ahí, Oliverio?*", "*¿Estás ahí, Gertrudis?*" Y luego, refiriéndose a un lugar visiblemente vacío: "*¿Y quién está sentado ahí?*" (Maeterlinck,1958: 168)

La Intrusa, que llega incluso a sentarse a la mesa junto con la familia, es el número siete. La Criada y la Hermana de la Caridad nunca entran en la sala, solamente se asoman a las puertas de la derecha y la izquierda. Entre las múltiples virtudes atribuidas al número siete, encontramos que éste:

Simboliza la unión del cielo, representado por el número tres, y la tierra, representada por el cuatro...Simboliza la totalidad del espacio y la totalidad del tiempo... Siete es el número del acabamiento cíclico y de su renovación...es casi universalmente el símbolo de la totalidad, pero de una totalidad en movimiento o de un dinamismo total...designa (...) la plenitud de un período de

tiempo concluido ... el acabamiento de un tiempo, de una era, de una fase.(Chevalier, 1993:942, 943)

Se le atribuye el poder de la transformación y se le considera un número mágico. El siete, como el color verde, también puede resultar inquietante, porque implica: “ *una ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido: un ciclo se ha completado, cuál será el siguiente?*” (Chevalier, 1993: 942) También tiene una connotación negativa, según la cual “*siete es... el número de Satán, que se esfuerza en copiar a Dios: el mono de Dios. Así, la bestia infernal del Apocalipsis tiene siete cabezas.*” (Chevalier, 1993: 944)

El número tres, tan cargado de significados como el siete, también está presente en *La Intrusa* de manera muy notoria. Hay tres puertas en la escena. Desde el comienzo nos llaman la atención- incluso más que el color verde o el número siete, que se descubre ya avanzada la obra- las tres Hijas que siempre están juntas y reaccionan igual, tiemblan y palidecen al mismo tiempo. El hecho de que sólo hable la mayor de ellas y las otras dos permanezcan mudas durante casi toda la obra, contribuye a hacer al grupo más enigmático.

Un grupo de tres doncellas nos viene de inmediato a la mente en relación con estas tres hermanas: las Tres Gracias, tal como las pintara Botticelli en *La Primavera*. Después, en la misma tradición greco-latina y pensando en los asuntos subyacentes en la obra -la fatalidad, la muerte- otras tres hermanas, las Moiras, resultan de inmediato una posibilidad sugerente.

Las Tres Gracias o Cárites son, en la mitología griega, hijas de Zeus y La Lete, el río del olvido; son compañeras de Afrodita y *"dispensadoras de todo encanto, belleza o atractivo."* (Ruiz, 1984: 68) Las Moiras o Parcas, en cambio, son tres mujeres pálidas, que hilan en silencio las fibras que representan la vida de los hombres, hilos de distinta calidad y materiales. Una de ellas, a voluntad, los corta y pone con ello fin a la existencia mortal. *"El Destino es un dios ciego, hijo del Caos y la Noche"* -leemos en la *Mitología griega y romana* de Humbert- *"Las Parcas, hijas de Temis [la Justicia] , son las encargadas de ejecutar sus órdenes"* (Humbert, 1988: 84) Y, curiosa persistencia, las tres doncellas en *La Intrusa*, como las Moiras con el Destino, guardan estrecha relación con un viejo ciego.

El número tres, nos dice el Diccionario de los Símbolos de Jean Chevalier, *"expresa un orden espiritual en Dios, el cosmos o el hombre"* y *"designa los niveles de la vida humana, material, racional, espiritual o divina, así como las tres fases de la evolución mística, purgativa, iluminativa y unitiva"* (Chevalier, 1993: 1016) Maeterlinck hace una división equivalente a los niveles de la vida humana cuando dice que *"la acción psicológica"* está por encima de la *"material"* y que por sobre ambas está *"el hombre en relación con el universo"* que equivale a decir *"el alma en medio de una inmensidad."* (Maeterlinck, 1987: 175) La división para Maeterlinck sería, pues: existencia material, psicológica y espiritual. También Allan Poe hace una división en tres. Para él, *"las tres disitinciones más inmediateamente evidentes"* del espíritu son: *"el Intelecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral"*. (Poe, 1956: 199)

El grupo de las tres hermanas lo encontramos también en otra obra de Maeterlinck: *Interior*. Como en *La Intrusa*, sólo es posible apuntar los distintos significados que el número y el grupo de las doncellas sugiere, pero no determinar con precisión uno de ellos. Cabe subrayar lo curioso de la relación posible entre las tres hermanas con entidades opuestas como las Gracias y las Moiras. Unas dan atributos de felicidad a la vida; las otras la quitan, irremediable, inflexiblemente. El símbolo, ambiguo y fascinante, permite vislumbrar posibilidades completamente polarizadas.⁸¹

De manera que por medio de diversos símbolos la acechanza de la muerte se manifiesta silenciosamente en la escena, matizada con una variedad de sentidos, que pueden llevarnos a ver desde la inminencia de la destrucción y un misterio impenetrable y quizá maligno, hasta la promesa de un nuevo ciclo, de una existencia eterna y superior. Podemos no estar concientes de las implicaciones de cada uno de estos elementos en cuyo caso estos no cumplen (siguiendo los planteamientos de la semiótica tal como los expone de Toro en la *Semiótica del teatro*) la función de símbolos. En el *Diccionario de los Símbolos* de Chevalier encontramos, no obstante, una idea que resulta afín al pensamiento de Maeterlinck: “*el lenguaje de los símbolos, vivo y esotérico (...) no se aprende. Se redescubre a posteriori como una realidad que cada uno ha llevado siempre en sí mismo*” (Chevalier, 1993: 1060)

⁸¹ Linn Bratteteig habla del rol ambiguo y dual de lo femenino en las obras de Maeterlinck (tanto *La Intrusa*, como *Interior*, *los Ciegos* y *La Muerte de Tintagiles*) porque la mujer es al mismo tiempo quien da la vida y quien la quita, la Madre y la Muerte. (1986: 11) ... Las Gracias y las Moiras.

De ninguna forma es posible experimentar la misma sensación al ver la luz tras un vidrio transparente, que tras uno verde. La frase, “somos seis en *derredor de la mesa*” o el ver a tres jóvenes iguales siempre juntas, genera un sentimiento de extrañeza que se resuelve en definitiva en la necesidad de dar una interpretación a ese hecho específico, determinando consecuentemente su valor simbólico, en total dependencia a la circunstancia específica de cada espectador.

La luz desempeña un papel importante en el desarrollo de la obra. A medida que se acerca la muerte, la luz cálida de la lámpara vacila y pierde intensidad, mientras la oscuridad se apodera poco a poco de los rincones de la habitación. La lámpara y el reloj -los únicos elementos que se consignan en la acotación del espacio, además de los vidrios verdes- son simples y nítidos en la representación simbólica de la vida y el tiempo.

El movimiento escénico se limita al ir y venir de los personajes por la habitación, el abrir una puerta, una ventana, revisar la lámpara. La mayor parte del tiempo los personajes permanecen en el mismo sitio, de manera que el más mínimo movimiento resalta como resaltaría en un retrato en el que una persona de pronto dejara de sonreír o moviera la cabeza.

Decíamos que para Valency *La Intrusa* pertenece al tipo de obras de Maeterlinck que son como “*melancólicos tableaux vivants*” (Valency, 1980: 73) Pues bien, como hemos podido ver, este melancólico cuadro viviente que es el espacio escénico concebido por Maeterlinck está lleno de elementos simbólicos,

como también lo estaba la pintura medieval y la de los pintores contemporáneos a Maeterlinck.

Entre estos últimos es importante señalar la influencia de Gustave Moreau, Odilon Redon, y la hermandad inglesa de los Prerrafaelitas: Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Burne Jones (1833-1898), Dyce (1806- 1864) , Hunt (1827-1910) y Millais (1829-1896). Los Prerrafaelitas *“creían en la existencia de los espíritus y de ese mundo invisible y superior donde se sitúan los grandes arquetipos (...) revivieron la Edad Media del Graal y la Mesa Redonda, el pre-renacimiento de los “neo-platónicos”* ⁸². (Mercier, 1974: 196)

Boticelli, a quien hace un momento hicimos referencia, es precisamente uno de los neo-platónicos.

Otro pintor, James Whistler (1834-1903), recuerda a Maeterlinck por el sentido de misterio que emana de cuadros que representan escenas cotidianas. Alain Mercier cita una descripción hecha por Huysmans de un cuadro de Whistler, que así lo ilustra: *“hay, en esta tela, un aspecto supra-terrestre, desconcertante. Ciertamente, el personaje es parecido, es real, eso es seguro... pero hay también un lado sobrenatural que emana de esta pintura misteriosa, un poco espectral, que justifica, en cierta medida, esa palabra, espíritu...”* ⁸³

(Mercier, 1974:198)

⁸² *“Ils croyaient à la réalité des esprits et de ce monde invisible et supérieur où se situent les grands archétypes...où revit le Moyen-âge du Graal et de la Table Ronde, la Prérenaissance des “néo-platoniciens”.* (Mercier, 1969:196)

⁸³ *“...il y a, dans cette toile, un coin supraterrrestre, déconcertant. Certes, son personnage est ressemblant, est réel, cela est sûr... mais il y a aussi un côté surnaturel émané de ce peintre mystérieux, un peu spectral qui justifie, dans une certaine mesure, ce mot spirite...”*(Mercier, 1969:198)

En *La Tragedia Cotidiana*, Maeterlinck habla de la pintura de la época que (al contrario del teatro que permanece rezagado, según Maeterlinck), consigue mostrar *“los rasgos más ocultos, pero no menos graves y sorprendentes de la vida de hoy”*. Los pintores de hoy en día, dice Maeterlinck, han observado *“que esta vida no ha perdido en exterioridad decorativa sino para ganar en profundidad, en significación íntima y en gravedad espiritual”* (Maeterlinck, 1987: 177)

Una idea de hasta qué punto el ideal al que Maeterlinck aspiraba era afín a la plástica, nos la da Reiner María Rilke, en un ensayo sobre Maeterlinck que data de 1902:

Aquello que hoy en día ya está aceptado en la pintura, en el drama todavía produce desconcierto, pero en esta evolución paralela podemos reconocer una confirmación de los objetivos perseguidos por Maeterlinck. Hubo un tiempo en que los cuadros del maestro de Barbizon, por no citar más que un ejemplo, provocaban la burla y la incomprensión de la masa, como hoy en día las obras de Maeterlinck.(...) ¿Es que estos pintores son más grandes artistas que Maeterlinck? Ciertamente no. ¿O bien sus cuadros son mejores cuadros que los dramas de Maeterlinck, dramas? Yo no creo que ésta sea la causa, pues entiendo que ningún cuadro de Millais, Corot o Monet es en su campo nada más logrado y perfecto que los *Dramas para Marionetas* de Maeterlinck (...) Si buscamos la causa de este hecho, debemos decir que el alma de la naturaleza es más fácil de desnudar que el alma humana. (Rilke, 1962: 64) ⁸⁴

⁸⁴ *“Ce qui aujourd’hui est déjà accepté en peinture, étonne encore dans le drame, mais nous pouvons reconnaître dans cette évolution parallèle une confirmation des buts poursuivis par Maeterlinck. Il fut un temps où les tableaux du maître de Barbizon, pour ne citer qu’un exemple, suscitaient la moquerie et l’incompréhension de la masse, comme le font encore aujourd’hui les drames de Maeterlinck. ¿Est-ce que ces peintres seraient de plus grands artistes que Maeterlinck? Certainement pas. ¿ Ou bien leur tableaux sont-ils plus des tableaux que les drames de Maeterlinck,- des drames? Je ne crois pas non plus que ce soit là la cause, quoi-que j’admette que n’importe quel tableau de Millet, de Corot ou de Monet soit dans son domaine quelque chose de plus achevé et de plus parfait que le “Dramas pour marionettes” de Maeterlinck... Si nous cherchons la cause de ce fait, nous devons nous dire que l’âme de la nature se découvre plus facilement que l’âme de l’homme.”* (Rilke, 1962:64)

Maeterlinck buscaba desnudar la espiritualidad humana, como ciertos pintores, la de la naturaleza. Si la existencia espiritual se percibe en la quietud y la acción la destruye o eclipsa, es claro que resulta más fácil desnudar a la naturaleza inmóvil. Y en ese sentido, resulta un hecho que la pintura, arte mismo de la inmovilidad, tiene una ventaja definitiva sobre el teatro.

El *"teatro estático"* es una propuesta que implica, sin duda, un acercamiento a la plástica en tanto que busca una creación espacial significativa que tiende a la inmovilidad. Sin embargo, por su finalidad (mostrar al alma humana en relación con fuerzas desconocidas) y por su concepción de un diálogo especial, este teatro es más que un *"cuadro viviente"*.

La idea de la inmovilidad llevada al espacio escénico (que es, finalmente, un límite al que se tiende sin alcanzarse definitivamente) en el *"teatro estático"* de Maeterlinck, implica una calma aparente que no puede nunca confundirse con pasividad. Es una inmovilidad *"activa"*, que participa en la acción y, más aún, obliga al espectador a participar como intérprete de una multiplicidad de símbolos.

Podemos concluir que de la misma forma que, con respecto a las palabras, el diálogo *"aparentemente superfluo"* es el que transmite los significados importantes, también a nivel espacial existe lo que Maeterlinck llama un *"diálogo de segundo grado"* y que, como el de la palabra, este diálogo tiene la particularidad de no ser estrictamente lógico o de podersele atribuir un

sentido preciso, puesto que los símbolos no tienen un significado unívoco, sino que éste les es atribuido por el espectador.⁸⁵

Pero la inmovilidad, siguiendo el planteamiento fundamental de *La Tragedia Cotidiana*, es sólo un medio para mostrar la existencia espiritual, la relación del hombre con el universo, no un fin en sí misma. En *La Intrusa* hemos visto que tanto la manera en que se plantea el conflicto entre los personajes como el uso del espacio, llevan a centrar la atención en la relación del hombre con la manifestación de un orden superior representado por la muerte. Veamos ahora más detalladamente esa relación.

⁸⁵ En su *Semiótica del Teatro*, de Toro afirma que: “la relación entre el símbolo y el objeto simbolizado es arbitraria y el espectador debe establecer esa relación que no está dada de antemano.” (de Toro, 1987:114)

5.3 El engranaje de las marchas secretas: exterior e interior

Decíamos que en la inmovilidad -tanto a nivel de la acción como del espacio- que domina la escena en *La Intrusa*, la atención se centra en signos al parecer insignificantes, pero que apuntan todos hacia un mismo sentido: la muerte iminente de la enferma o, más exactamente, la gradual aproximación de lo desconocido. Una función primordial del diálogo es la expresión de dichos signos, redundando a veces sobre signos visuales que el espectador ya ha percibido, como la luz que pierde intensidad.

Por momentos, los personajes se engañan pensando que quien se aproxima es la monja que viene de visita. Su alegría encuentra un desenlace totalmente contrario a sus esperanzas, en un típico caso de *peripecia*⁸⁶ aristotélica. La primera señal de la presencia que se aproxima es un ligero viento que hace temblar los árboles:

LA HIJA- Se levanta un poco de viento en la avenida.
EL ABUELO- ¿Un poco de viento en la avenida?
LA HIJA- Sí; los árboles tiemblan un poco.
(Maeterlinck, 1957:60)

⁸⁶ Seguimos la traducción de Samaranch, según la cual: "*Peripecia es un giro de la acción en un sentido contrario al que venía siguiendo (...) y esto, una vez más, según la verosimilitud o la necesidad*". (Aristóteles, 1979: 93)

Signos como el viento que se levanta generan suspenso e inquietud al funcionar por acumulación con otros signos de la misma índole, y así pasan de desempeñar una función meramente descriptiva a convertirse en símbolos.⁸⁷ El diálogo en *La Intrusa* es una generación constante de este tipo de signos verbales, expresados principalmente por las Hijas y el Abuelo, mientras el Tío y el Padre se resisten a percatarse de ellos.

En *La Intrusa*, se presenta al espectador una acumulación de signos verbales que a veces se puede percibir también de manera visual: los cisnes del estanque tienen miedo y huyen de alguien que no se ve, los perros ladran, las rosas se deshojan, los ruiseñores se callan súbitamente, se hace “*un silencio de muerte*”, la puerta de la entrada se atora y no puede volverse a cerrar, se oye una hoz segando la yerba del jardín, la luz de la lámpara pierde intensidad, se escuchan pasos en la escalera...

Encontramos en este manejo de los signos la manifestación teatral del diálogo “*aparentemente superfluo*”, que contiene verdaderamente “*el alma*” de la obra. Son palabras, como dice Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana*, “*que de pronto parecen inútiles.*” (Maeterlinck, 1987: 181)

Las repeticiones, como la que vemos en el fragmento citado anteriormente (*Se levanta un poco de viento en la avenida.- ¿Un poco de viento en la avenida?*), funcionan como formas de indicar la inquietud o sospecha de los personajes, que intuyen significados amenazadores en hechos

⁸⁷ Según de Toro, “*la lectura simbólica que realiza el espectador (...) opera por acumulación, desarrollo y reiteración de un mismo significante (visual o verbal) o de diversos significantes que apuntan a la producción de un mismo significado*”. (de Toro, 1987: 114)

aparentemente inofensivos. Al hacerlo, mueven al espectador a extrañarse a su vez por esos pequeños hechos insignificantes, y a atribuirles posibles significados, convirtiéndolos en símbolos. *“Esas repeticiones asombradas - escribió Maeterlinck en el prefacio de 1901 a su teatro-...dan a los personajes apariencia de sonámbulos un poco sordos, constantemente arrancados a un sueño penoso”* (Maeterlinck, 1957:63)

La muerte es el significado al que apuntan el viento, el silencio, las rosas que se deshojan... Pero la muerte, al no definirse explícitamente en toda la obra, deja ver detrás el fondo insondable de lo desconocido, que genera una angustia mucho mayor que la angustia por la muerte misma.⁸⁸ La muerte es una forma que asume lo desconocido. En palabras de Maeterlinck, en el prefacio a su teatro:

En el fondo se encuentra la idea del Dios cristiano, mezclada a la de la fatalidad antigua, arrinconada en la noche impenetrable de la Naturaleza y, desde allí, complaciéndose en acechar, en desconcertar, en ensombrecer los proyectos, los sentimientos y la humilde felicidad de los hombres. Este desconocido toma generalmente la forma de la muerte. La presencia infinita, tenebrosa, hipócritamente activa de la muerte llena todos los intersticios del poema. (Maeterlinck, 1958:64-65)

Esta acechanza hostil de lo desconocido es lo que veíamos en *La Tragedia Cotidiana* como la *“inmensidad que no está siempre inactiva”*, y *“los astros”* que *“vigilan”* la tranquilidad del hombre. (Maeterlinck, 1987: 175-176) En

La Intrusa lo desconocido toma forma hasta convertirse en el séptimo personaje del drama, que, aunque permanece invisible, deja una estela de indicios de su paso.

La idea de Maeterlinck expresada en *La Tragedia Cotidiana* de que “no hay un astro del cielo ni una fuerza del alma que sean indiferentes al movimiento de un párpado” (Maeterlinck, 1987: 178) es una manifestación de la creencia fundamental del simbolismo en las “correspondencias”. De manera que el viento, la lámpara que se apaga, las rosas, los cisnes, los perros... todo es partícipe de la vida que se extingue en la habitación de la enferma. El alma humana también está relacionada al movimiento universal. Por lo tanto hay señales del misterio, como el deshojarse de la rosa, que se manifiestan en los personajes, en la región que escapa a su conciencia.

Hay una participación del hombre en el Destino o el acontecer que ocurre en un nivel semi-conciente y que se teme hacer conciente del todo: es el frágil equilibrio de los sonámbulos. Y para más angustia, parece que la naturaleza misma de ese conocimiento lo hace imposible de ser racionalizado o verbalizado: ese conocimiento tiene el precio de ser inexpresable⁸⁹. Dice el Abuelo, sin que su exclamación pueda relacionarse en la obra con nada particular: “¡Quién sabe nunca todo lo que un hombre no ha podido decir en su vida!” (Maeterlinck, 1957: 171)

⁸⁸ Así como en *La Intrusa* la muerte es la representación de lo desconocido, En *Los Ciegos* es el mar , tan profundo e infinito como aquélla.

⁸⁹ Nos hace pensar en los versos del *Nocturno Eterno* de Xavier Villaurrutia: “cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente/ y que no llega sino con un nombre innombrable”.

Veamos los casos en los que se nota cierta participación de los personajes en la comprensión del sentido al cual apuntan los signos. Por ejemplo, los seis personajes reunidos esperan una visita. Una hermana monja que *"nunca ha visitado esta casa"*, y sin embargo, esta noche: *"Vendrá. Lo ha prometido"*. Inmediatamente después de esta frase, pronunciada por el Tío, el Abuelo dice: *"Quisiera que hubiera pasado ya esta noche"* (Maeterlinck, 1958:160) Los personajes están esperando a la muerte y, más aún, están hablando de la muerte- que *"nunca ha visitado la casa"*- sin saberlo. El Abuelo, que desea que la noche pase de una vez, tiene más conciencia, y siente más angustia, que los otros.

Cuando el Tío trata de cerrar la puerta y no lo consigue, el Padre dice: *"El carpintero la arreglará mañana"*. (Maeterlinck, 1958: 162) Esa puerta entreabierta es un símbolo de la rendija que se ha abierto entre el mundo de los vivos, el mundo cotidiano, y el *"más allá"*. Cerrarla, en ese momento, es imposible, pero es cierto que ya se cerrará al día siguiente, cuando todo vuelva a la normalidad. Al Abuelo le causa gran inquietud que el carpintero vaya a ir al día siguiente. El temor a la visita del carpintero puede ser un sombrío elemento de clarividencia que nos remite al ataúd de la muerte.

El temor pugna por manifestarse en las palabras y la voz de los personajes, que intuyen la proximidad de la muerte, y hay una lucha contra esa manifestación interior idéntica a la que se da con respecto a la percepción de los signos que vienen de la naturaleza. Vemos un ejemplo de este tipo represión cuando la puerta que da a la terraza se atora y no puede volverse a cerrar:

LA HIJA- (...) No puedo cerrar la puerta.
LAS OTRAS DOS HIJAS- No podemos cerrarla.
EL ABUELO- ¡Hijas! ¿Qué sucede?
EL TÍO- No hay que decir eso con esa voz extraña. Voy yo a ayudarlas.
(Maeterlinck, 1857:167)

Más adelante, el Abuelo percibe en los otros un cambio en la voz:

EL ABUELO- ¡Ursula, dime la verdad!
LA HIJA MAYOR- ¡Pero, abuelo, si te decimos la verdad!
EL ABUELO- ¡No tienes la voz de siempre!
EL PADRE- ¡Es que la asusta usted!
EL ABUELO- ¡También a ti te ha cambiado la voz!
EL PADRE- Pero, ¿se vuelve usted loco? (...)
(Maeterlinck, 1957:167)

Además del conocimiento -en mayor o menor medida inconciente- de quién es la visita esperada, hay también una tácita aceptación a esa "ley irresistible" por parte del Abuelo. Esa aceptación se manifiesta claramente en dos momentos. Primero, cuando la Criada informa que no ha entrado nadie a la casa, y el Tío y el Padre piden: "*Si viene alguien, diga usted que no estamos*". Ante esta petición el Abuelo se estremece, y exclama: "*¡No; eso no!*" (Maeterlinck, 1958: 166) El segundo es cuando el Tío y el Padre le dicen al Abuelo - que está ya convencido de la inminencia de la muerte de su hija- que entre a su cuarto para convencerse de que no pasa nada. Entonces, el Abuelo dice, "*repentinamente indeciso*": "*No, no, ahora no... todavía no...*" (Maeterlinck, 1958:171)

Recordemos que Maeterlinck habla en *La Tragedia Cotidiana* de mostrar “*la existencia superior del ser (...) en su prodigiosa grandeza, en su sumisión a las fuerzas desconocidas, en sus relaciones que no acaban, y en su miseria solemne*”. (Maeterlinck, 1987: 181) Esa sumisión a las fuerzas desconocidas es la que vemos de parte del viejo ciego. Son los otros dos, el Tío y el Padre, quienes intentan pequeños actos para obstaculizar el paso de la Intrusa. Piden cerrar la puerta, no dejar entrar a nadie, etc. De parte del Abuelo no encontramos en toda la obra ningún acto equivalente.

El azar no es, según esta concepción, más que el disfraz de una serie de secretas complicidades en las que los hombres participan -junto con todo el orden universal- sin tener de ello más que, a veces, un atisbo de conciencia. Esta idea puede resultar desconcertante, pero dice Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana* que el teatro debe mostrar ciertos “*minutos superiores que viví sin conocerlos en medio de mis horas más miserables*” (Maeterlinck, 1987: 178) Es lo que ocurre en el caso del viejo en su sillón que “*interpreta sin comprenderlo lo que hay en el silencio de las puertas*” (Maeterlinck, 1987: 179)

A lo que Maeterlinck se refiere en *La Tragedia Cotidiana* como “*las marchas secretas*” que “*en la tranquilidad o en un simple instante de reposo (...) se hacen al fin visibles*” (Maeterlinck, 1987: 176) es a las relaciones de signos que indican un significado fuera del orden natural, físico, humanamente comprensible. Estos signos, como hemos visto, se manifiestan en el exterior y en el interior del ser humano. Hay una correspondencia entre el mundo y el

alma, y el ser humano es trágico en medida de su incapacidad (su ceguera) para percibir ambos.

De la boca de estos personajes salen signos, acordes con la marcha y la manifestación de lo desconocido, que ellos mismos no comprenden del todo. Están a merced de una fuerza misteriosa que los supera. Lo desconocido que acecha afuera, acecha también adentro y marca un límite que quizá no les es del todo imposible franquear. Su conciencia de ese límite, como en el caso del Abuelo, lejos de disminuir su angustia, la aumenta.

Pero finalmente lo que no querían ver irrumpe ante sus ojos. Así, la exclamación del Tío cuando se da cuenta de que la mujer ha muerto es : “¡La luz!” Vemos aquí “una transición de la ignorancia al conocimiento” , es decir, un caso de *anagnórisis* aristotélica. (Aristóteles, 1979:93)

5.4 La Tragedia de los Sonámbulos

Según Linn Bratteteig “el golpe trágico” en *La Intrusa* es resultado del “rechazo común a tratar con la muerte a menos que ésta entre directamente en nuestra experiencia”. (Bratteteig,1986: 5) Para Bratteteig, no es del hecho de la muerte en sí de lo que emana el sentido trágico de las obras de Maeterlinck, sino de que no podemos comprender lo que es, y así “lo desconocido amenaza constantemente la realidad humana que es conocida y controlada.” Hay una tensión entre “el miedo y el deseo de comprender” (Bratteteig, 1986:5) que

corresponde a la lucha de la que antes hablábamos por ver y no ver que sostienen el ciego y los dos hombres.

Si seguimos las vacilaciones de la luz, descubriremos su relación con la vida de la enferma. La oscuridad y la luz son actores del drama. Las primeras palabras de la obra son: *"Ven aquí, abuelo; siéntate bajo la lámpara"*. Y la respuesta del viejo ciego: *"Me parece que hay poca luz aquí"* (Maeterlinck, 1958: 157) Cuando *La intrusa* entra en la estancia -aprovechando un momento en que la Criada, que el Padre ha mandado llamar, abre la puerta- el Abuelo se sobresalta y exclama: *"¿Es que habéis apagado la luz?"* ... *"Me parece que oscurece de pronto"*. Y un poco más adelante, expresando abiertamente su angustia por la vida de su hija, el viejo dice:

ABUELO- ¿Por qué habéis apagado la luz?

EL TIO -¡ Pero, si no hemos apagado la luz! ¡Está tan claro como antes!

LA HIJA - Me parece que la lámpara alumbraba menos.

EL PADRE- Yo veo tan claro como de costumbre.

(Maeterlinck, 1957: 167)

La lámpara vacila (*"es el viento frío que la agita"- "no hay viento"*), finalmente se apaga. No pasa nada: la familia permanece en la oscuridad, dándose cuenta de que afuera la noche es clara. Hace frío, las Hijas se abrazan. Entra un rayo de luna - debe hacerse más notoria entonces la luz verde de los vitrales-. Suena la medianoche. En ese momento, la muerte se precipita; el Abuelo siente que alguien se levanta de la mesa, el recién nacido llora y el Tío exclama: *"¡La luz!"* Cuando La Hermana abre la puerta y anuncia

silenciosamente la muerte de la mujer, la claridad que viene de su cuarto se difunde en la sala.

Ver es el asunto fundamental de *La Intrusa*. En torno a la visión se da el conflicto entre los personajes y en el mismo hecho de la imposibilidad de ver se haya el sentido trágico de la experiencia humana. Lo que ver implica en la concepción de Maeterlinck comienza a definirse desde los primeros diálogos de la obra:

EL TIO- De sobra sabes que a tu suegro le gusta intranquilizarnos inútilmente.

EL ABUELO- Yo no veo como vosotros...

EL TIO- Pues es preciso fiarse de los que ven.

(Maeterlinck, 1958: 157)

La vista confiere poder pues representa el conocimiento de la realidad. A lo largo de la obra el Tío y el Padre son dominantes con respecto al viejo ciego y a las Hijas. La diferencia de sexo y edad hace a éstos más débiles. A la fuerza del Tío y el Padre va unida la razón. Pero el transcurso de la obra mostrará que la realidad que el Tío y el Padre supuestamente conocen no es más que una mera apariencia, y la situación se revertirá a favor del ciego, como se revierten las palabras de Edipo a Tiresias:

EDIPO- ... eres ciego de ojos, de oídos y de entendimiento.

TIRESIAS- Tú eres un desdichado al lanzarme esos insultos, que no hay nadie entre éstos que pronto no los haya de volver contra ti.

(Sófocles, 1992:91)

Ya hemos visto qué sutil es la lengua del misterio, para Maeterlinck, y cómo está conformada por símbolos. Los niños, los viejos, las mujeres, los ciegos y los locos, son, para Maeterlinck, seres más sabios, que tienen preferencia en la percepción de esos símbolos.⁹⁰ En *La Intrusa* todos los personajes (el Abuelo, las Hijas y el recién nacido) tienen una mejor percepción del misterio que la de los hombres adultos, que son los seres plenamente fuertes, sanos, concientes y racionales. Reiner Maria Rilke escribió, a propósito de los personajes de Maeterlinck:

Los hombres de acción, aparentemente más dramáticos y plenos de dinamismo y decisión, permanecen opacos. Ellos viven la vida de la pasión y la vida de la razón, que no es lo que el poeta busca, así que no le queda más remedio que recurrir a los otros, porque el resplandor del alma que él quiere captar traspasa sus cuerpos diáfanos. Y como las almas de los impotentes y de los débiles son las primeras que él descubrió, intenta contar su historia. Ellos no actúan, y porque no se mueven, porque lloran y escuchan, todo aquello que los rodea se contagia de la fuerza y del movimiento que ellos no poseen. Lo desconocido es el verdadero actor, el personaje principal de estos dramas, y aunque a veces se llama simplemente *la muerte*, ello nada le resta a la opresión ni al misterio.⁹¹ (Rilke, 1962:66)

⁹⁰ La superioridad de las mujeres en cuanto a percepción de lo desconocido se manifiesta muy claramente en *Los Ciegos*, donde el sacerdote (representación de lo divino) sólo habla con ellas. En esa obra también podemos ver cómo es la ciega loca, entre todos, la que se da cuenta más claramente de la situación.

⁹¹ *“Les hommes d’action qui semblent plus dramatiques et pleins de dynamisme et de décision, restèrent opaques. Ils vivaient la vie de la raison et la vie des passions, que le poète ne cherchait pas -et il ne lui restait rien d’autre à faire, que de s’en tenir aux autres, parce que l’éclat de l’âme qu’il voulait capter perçait leur corps diaphane. Et parce que les âmes des impuissants et des faibles furent les premières qu’il découvrit, il tenta d’écrire leur histoire. Ils n’agissaient pas, et parce qu’il ne bougeaient pas et qu’ils attendaient et pleuraient, tout ce qui les entourait était empli de cette force qu’ils ne possédaient pas. L’inconnu était le véritable acteur, le personnage principal de ces drames, et si parfois il s’appelle simplement “la mort”, cela n’enlève rien à l’oppression et au mystère”.* (Rilke, 1962:65-66)

Para Maeterlinck, no existía duda de que las mujeres tienen una percepción más aguda que los hombres. En su ensayo *De las Mujeres*, también comprendido en *El tesoro de los Humildes*, Maeterlinck dice que son las mujeres quienes “han conservado ahora el sentido místico en la tierra”. (Maeterlinck, 1958: 174) Y agrega:

ellas saben cosas que nosotros no sabemos, y ellas tienen una lámpara que nosotros hemos perdido. Ellas habitan al pie mismo del Inevitable y conocen mejor que nosotros los caminos que al él conducen. Por esto tienen certidumbres asombrosas y gravedades admirables (...) nos acercan a las puertas de nuestro ser, y verdaderamente se creería que todas nuestras relaciones con ellas tienen por efecto la apertura de esa puerta entornada y primitiva... (Maeterlinck, 1958:174)

Las mujeres, dice Maeterlinck, “son verdaderamente las parientas más próximas del infinito que nos rodea y son las únicas que saben sonreírle con la gracia familiar del niño que no teme a su padre” (Maeterlinck, 1958: 173) Las Tres Hijas, en *La Intrusa*, parecen estar muy cerca de alguna divinidad que, como decíamos, sugiere al Destino griego. ¿A quién mejor que al Destino se puede referir Maeterlinck como *El Inevitable*? Cuando la madre muere, “el Tío, en el quicio de la puerta, se aparta cortésmente para dejar pasar a las Tres Hijas” (Maeterlinck, 1958: 174) Mediante este gesto respetuoso, el Tío muestra reverencia hacia lo desconocido que se había negado a ver.

No obstante, si bien es verdad que el ciego “ve más” que los otros personajes, las ventajas de su situación son muy dudosas. El Tío y el Padre, desde su estrecha perspectiva, manifiestan su sentimiento de lo inconveniente que es interesarse por las cosas que están más allá de “lo razonable”. Refiriéndose al Ciego, dicen :

EL PADRE- Dice absolutamente todo lo que piensa.

EL TIO-¿Pero antes no era así?

EL PADRE- No. En tiempos era tan razonable como nosotros; no decía nada extraordinario. Verdad es que Úrsula le da alas; responde a todas sus preguntas.

EL TIO- Más valdría no responder; es hacerle un mal servicio.

Decíamos que el Abuelo percibe todo lo que los otros también saben, pero temen expresar o hacer conciente. El mismo, llegada la hora de enfrentarse con la realidad (“¿Quiere usted entrar en la habitación..? Quiere usted entrar?”) se resiste a hacerlo: “no... todavía no” (Maeterlinck, 1958: 171) en un gesto que muestra la aceptación tácita de una ley superior con la que no hay que interferir. Cuando se abre la puerta y todos comprenden que la madre ha muerto, el Abuelo permanece en la sala, se agita “a tientas, alrededor de la mesa, en la oscuridad” y exclama: “¿Dónde vais? ¿Dónde vais? ... ¡Me han dejado solo!” (Maeterlinck, 1958: 174)

Maeterlinck establece en *La Intrusa* la relación entre un alma (la del Abuelo ciego) con lo desconocido o la inmensidad, representado por la muerte. El Abuelo acertaba en su percepción. Los otros se negaban a ver pero

finalmente la realidad los fuerza a hacerlo. Nadie gana. La muerte tampoco, porque en el instante mismo de arrebatarse la vida a la mujer, el llanto del niño asegura la continuidad de la vida.

Hay una confrontación entre el hombre y lo desconocido. El Abuelo ciego, parado en medio de la sala, es esa "alma en medio de una inmensidad que no está siempre inactiva" que Maeterlinck quería mostrar en el teatro. Una larga serie de símbolos y el penoso conflicto de percibirlos ha sido contruida a lo largo de la obra para llegar a este resultado, que nos permite ver qué poco "inactiva" es la inmensidad y cómo el hombre se debate entre tinieblas para comprenderla, sin conseguirlo.

Pero la ceguera del Abuelo no es la misma ceguera del Tío y el Padre, como no es igual la ceguera de Tiresias que la de Edipo. La ceguera del Abuelo, que al final de la obra, solo, "se agita (...) en la oscuridad", representa una duda angustiosa en cuanto al sentido y la significación de lo que acaba de pasar, de lo que la muerte y la vida son. El mundo habla de misterios que escapan a la comprensión del hombre, que "ve sin conocer" e "interpreta sin comprender" (Maeterlinck, 1987: 178, 179), que no tiene acceso a las regiones de sí mismo que se relacionan directamente con el misterio universal. La locura, es decir, la aniquilación de la conciencia individual, es el precio de acceder a ellas, y por eso el Abuelo solamente las entrevee, como Solness y Hilda, los sonámbulos.

La perplejidad del alma frente a la inmensidad, cuando la obra concluye, es la dueña indiscutible de la escena. Si quisiéramos describir el sentimiento -el

"efecto", como Allan Poe lo llamaría- que la obra nos provoca, terror y conmiseración, esas viejas palabras, nos vendrían a la boca. Aunque su sentido es muy distinto del que tenían para Aristóteles. Hay algo por qué dolerse profundamente -algo que se remonta a la existencia del primer hombre- pero no es un error humano, no es la acción perniciosa y lamentable realizada por alguno de los personajes. Es la existencia misma del hombre, sin gritos ni sangre, en el silencio y la calma *"de las horas tranquilas de la vida"*. (Maeterlinck: 1987: 180)

CONCLUSIONES

En muchos aspectos el "*Teatro Estático*" propuesto por Maeterlinck en *La Tragedia Cotidiana* existían por lo menos seis años antes, en *La Intrusa*. De qué forma se da en la obra la comunicación silenciosa con el espectador, y cómo entran en juego las "*palabras que no se oyen*" en las relaciones entre los personajes, todo eso que en el ensayo parece confuso y puede tomarse por una expresión puramente poética, como una forma de hablar figurada imposible de realizarse en la práctica teatral (y quizá menos aún en forma escrita) cobra otra dimensión cuando nos acercamos a *La Intrusa*.

Al mismo tiempo, también la obra se transforma ante nuestros ojos cuando la vemos a la luz de los objetivos teatrales de Maeterlinck, tanto por lo que efectivamente está ahí, a veces manifestándose de una forma distinta a la esperada, como por lo que no está y se adivina como un ideal, un límite al que tienden los esfuerzos del autor y de su arte. El "*teatro estático*", a diferencia de lo que se podría suponer, está hecho de relaciones dinámicas que demandan la participación activa del espectador, que es intérprete de nuevos símbolos que continuamente se le ofrecen en forma auditiva y visual.

Se podrá decir que en todo teatro existe ese tipo de relaciones implícitas -que Maeterlinck llama *silenciosas*, aun cuando en algunos casos parten del diálogo y siempre de la palabra, pues lo que analizamos en este trabajo es una obra escrita - y que toda obra teatral necesita de la participación activa del

espectador para decodificar un mensaje, para encontrar un sentido en el bosque de signos “*donde vivos pilares/ dejan de vez en cuando salir confusas palabras*”. Es cierto. Pero estas relaciones implícitas, lo que Poe llama “*la corriente subterránea de sentido*” no es igual, ni mucho menos, en todo teatro, ni en toda prosa, y niquiera en toda poesía.

En algunas obras de teatro esa corriente subterránea no existe. Puede haber algunos símbolos aislados, pero eso no quiere decir que haya “*una corriente*”. Hay otras obras, quizá algunas del mismo Maeterlinck, en que la corriente subterránea es tan profunda como para dejar morir disecado al lector/espectador en la superficie. Y en estas obras, como en muchas de la actualidad, es posible que esa corriente inaccesible tampoco sea una corriente, sino chorros que se disparan o fluyen en sentidos opuestos.

¿Y qué se pierde el espectador si no existe esa corriente de signos no explícitos que, en el teatro, tiene la gran riqueza de ser visual y auditiva? Se pierde el participar como creador de significados, que cobran vida gracias a una idea que los orienta y que domina la obra entera. Se pierde la oportunidad de descubrir por primera vez el significado de lo que oye y lo que ve. Por primera vez, porque ese significado no estaba dado mediante una regla convencional y unívoca: es un descubrimiento que él mismo realiza al dar una interpretación a lo que el autor dejó indefinido, y por lo tanto, inacabado.

La interpretación de los símbolos que se producen en *La Intrusa* es un requisito indispensable para que la obra pueda existir. Si esto no ocurre, no es que estemos ante una “*farsa abierta y lograda*” como la que se produce de fallar

esa lectura en *Peleas y Melisanda*, según dice Chesterton: es sencillamente que no ha pasado absolutamente nada en escena. Una familia habla de que hay viento, de si la lámpara alumbra menos o no, de si se ha oído que se abre la reja. Y después, a una señal muda, salen todos dejando al ciego abandonado. Sólo eso constituye un hecho indiscutible. Lo demás es obra del espectador. Incluso si éste llega a creer, como Maeterlinck, que la inmensidad está animada y habla mediante signos, eso es sólo interpretación suya, su propia lectura. También lo es la que hemos presentado aquí, y cabe hacer énfasis en la dualidad de los signos que hemos descrito (como el verde y el número siete), que es inquietante por ambigua.

La muerte puede ser amiga o enemiga, aniquilamiento o existencia superior y renovada. El ciego, que hemos tomado en nuestra interpretación como símbolo de una visión superior con respecto a los otros personajes, no lo es necesariamente. Representa, sin duda, la posición de Maeterlinck, la apuesta por la intuición sobre la razón, la encarnación de la humanidad que se da cuenta de su posición, que conoce su ignorancia. Pero he aquí que la postura de Maeterlinck, que descarta cualquier tipo de certeza, es a tal punto consecuente que el dramaturgo no da ningún indicio definitivo, ninguna recompensa a su personaje que indique que su visión es la acertada. Mientras los otros personajes entran a la habitación iluminada, el ciego permanece en la oscuridad. La soledad es el precio que paga el ciego por el duro privilegio de conocer su ignorancia. *"Soledad en llamas/ que todo lo concibe sin crearlo"* - como escribió nuestro poeta José Gorostiza. Pero, a diferencia de estos versos,

no se trata aquí de la inteligencia, sino de la visión intuitiva. ¿Habrá, realmente, tanta diferencia como creían los simbolistas? Pensamos que no la hay.

¿Por qué la visión intuitiva del ciego no consigue derrumbar su soledad e integrarlo en la corriente del absoluto que intuye? Además de la destrucción total, la locura, tal como señala Steiner, es el resultado posible de la liberación en la psique del hombre de una fuerza como esta comprensión intuitiva del ciego. Y lo es, sencillamente, porque la integración absoluta del ser en el universo requiere la caída de la conciencia individual, que es la única barrera que lo separa de éste. Los sonámbulos caminan en el agudo filo entre su conciencia y aquéllo en lo que todo se une en una sola entidad inconcebible. Los sonámbulos sufren por su condición de seres diminutos y aislados y experimentan, como Solness, el oscuro vértigo nacido del deseo del caer del otro lado. Pero, en todo caso, ésa es una opción que no está en sus manos.

Podemos tomar el texto de *La Intrusa* y detener el dedo al azar sobre un renglón: allí encontraremos un elemento que remite simbólicamente al mismo significado de toda la obra. El arte de Maeterlinck consiste en guardar el equilibrio entre esos elementos, de manera que el espectador pueda seguirlos sin que se vuelvan por eso explícitos.

La indefinición, principio simbolista, genera un teatro activo. El silencio hace hablar al espacio, y las palabras sin importancia cobran su valor, de manera contundente, cuando el espectador se lo da. Así, podemos decir que *La Tragedia Cotidiana* y *La Intrusa* proponen y potencialmente realizan en el teatro una comunicación íntima con el espectador.

La idea final, la que mueve la corriente de signos, es tal que no cierra la cadena de significados. La muerte es el final del horizonte visible que Maeterlinck revela sin nombrar. Pero después hay un abismo y ante él, tambaleante, el viejo ciego en el que está cifrada la condición trágica de la humanidad.

Vemos que el principio mismo de su arte, la indefinición basada en la creencia de la imposibilidad humana de conocer nada realmente, es el mismo principio de la concepción trágica en Maeterlinck. Esa concepción tiene algunos puntos de coincidencia con Aristóteles, principalmente por el terror y la conmiseración como emociones fundamentales. Se aparta, abriendo una posibilidad nueva que apunta hacia Beckett y el existencialismo, al considerar trágica la existencia humana en sí misma, y no trágica como resultado de un error.

Maeterlinck lleva al espectador a ver cada signo, a ver la muerte como el significado tras ellos y después a ver, sobre los propios ojos, la ceguera. La ceguera del Abuelo, como la de Tiresias que contempló desnuda a la diosa Artemis y pagó por ello el precio de sus ojos, es la ceguera que nace de ver. El ideal es producir esa misma experiencia en el espectador de *La Intrusa*: que ha visto tanto que no puede ver más.

Es cierto que es desoladora la idea de Maeterlinck del hombre abandonado por Dios en un universo desconocido, frío pero animado, quizá maléfico, quizá bondadoso, pero ante todo incomprensible. En esa idea estriba su concepción trágica, tal como hemos podido ver. Lo sorprendente es que,

mientras que en la tragedia griega aquello que era motivo trágico debía evitarse en la vida real, en Maeterlinck aquello mismo de lo que emana el sentido trágico debe, al contrario, procurarse, pues es ahí donde radica la experiencia de la grandeza del ser humano.

El hombre debe ver. En eso consiste "*su grandeza y su miseria solemne*". debe ver su pequeñez, ver su desproporción frente a las grandes fuerzas, ver la relación existente entre todos los órdenes de la realidad, que lo incluyen y al mismo tiempo lo rebasan, ver su incapacidad para comunicar lo que ve; entonces debe callarse y asumir su propia ceguera. Y luego, ante otra de las posibilidades (reales, artísticas) que le ofrece el universo inconmesurable, debe nuevamente ver, nuevamente descubrir...*ad infinitum* mientras dure la vida. - "*Y quizá más allá*"- apuntaría Maeterlinck. Quizá, puesto que, para Maeterlinck, lo cierto es que nada se sabe.

Para finalizar, queremos apuntar algunas líneas que consideramos de interés para estudios futuros. Una es el análisis del misticismo maeterlinckiano a partir del místico flamenco Ruysbroeck el Admirable. Este estudio revelaría quizá algunos puntos interesantes en los que nuestro teatro actual, por intermedio de Maeterlinck y los simbolistas, se relaciona con el pensamiento religioso medieval.

Nuestro trabajo queda en deuda con Emerson y Novalis, ya que ambos fueron en él influencias tan decisivas como otras, como la de Poe, en las que nos hemos detenido un poco más. Abordar el pensamiento de Maeterlinck desde la perspectiva del primero sería un interesante ejercicio de relación entre

filosofía y arte. La literatura de Novalis, por su parte, llevaría a profundizar en la concepción simbolista de las *correspondencias* en Maeterlinck, y también aclararía la concepción de nuestro autor sobre la naturaleza y la divinidad.

Hemos señalado en el transcurso de este trabajo algunos puntos de coincidencia entre Maeterlinck y otras figuras de primer orden en el arte teatral: Strindberg, Ibsen, Chéjov, Gordon Craig y Antonin Artaud. Profundizar en cualquiera de estas relaciones llevará seguramente a interesantes resultados.

En el caso de Strindberg, encontramos muchas coincidencias con Maeterlinck y, como en Andreyev, es el concepto de "*obra sueño*", señalado por Eric Bentley, lo que reclama nuestro mayor interés. Es interesante considerar que Maeterlinck fue una influencia directa sobre Strindberg, y que hay una curiosa relación triangular que relaciona a estos dos autores con Ibsen. Ideas que Strindberg quizá despreciaría por venir directamente de Ibsen, podría aceptarlas planteadas por Maeterlinck, quien admiraba al maestro noruego tanto como Strindberg lo detestaba.

Un interesante resultado de nuestra investigación es la clara manifestación, que hemos señalado aunque mucho podría profundizarse en ella, de la influencia en Artaud de las ideas de Maeterlinck y los simbolistas. Al mismo tiempo, este trabajo nos ha permitido descubrir cuánto influyeron en el teatro, por intermedio de Maeterlinck, figuras de otras áreas de las artes, como Edgar Allan Poe y Stéphane Mallarmé. Nuestro descubrimiento personal de Villiers de l'Isle Adam como dramaturgo nos lleva a reclamar atención a este autor poco considerado actualmente en el teatro.

Independientemente del placer que aporta el conocimiento de la historia de las ideas y las manifestaciones del arte, encontramos que el temperamento simbolista puede tener algunos puntos de gran interés actual. Por un lado, en su faceta "decadente": escéptica, irónica, de abierto individualismo y hedonismo, y de franco desprecio hacia todo lo establecido. Es decir, la herencia de J. K. Huysmans y los "poetas malditos". Por otro, en la nostalgia del Ideal, en el sentimiento de pérdida, quizá definitiva, de un orden superior, de la fe inmovible en un orden absoluto. La búsqueda religiosa en la época simbolista abandona los dogmas para proseguir por caminos individuales, y ése es también un punto de contacto con nuestra época, importante a tal grado que quizá no sea posible comprender la proliferación actual de sectas y manifestaciones espirituales o supuestamente espirituales (desde multitud de gurús y guías hasta la mismísima *Madonna*) sin remitirnos a la Francia de finales del siglo XIX.

En fin, queremos ratificar nuestra certeza de que las propuestas de Maurice Maeterlinck abren un camino creativo que no está en lo absoluto agotado, aunque su influencia real en el teatro actual no es muy conocida. El conocimiento y la valoración de los puntos en los que realmente estriba la fuerza de su propuesta es, desde luego, algo que nada tiene que ver con la imitación. Si esto no pasa con todos los autores, Maeterlinck tiene la peculiaridad de no poder ser imitado. No, porque, como hemos podido ver, su estilo depende de una concepción total de la vida que se muestra en cada elemento de su escritura y pareciera a veces (como en el final de *La Intrusa* que

deja al ciego en la oscuridad y a los otros, los más ciegos, en la luz) que se manifiesta incluso a pesar del dramaturgo. Maeterlinck, como Solness, obedece irresistiblemente a su duende, y por eso es un gran autor.

Los principales puntos a considerar en la propuesta de Maeterlinck son, a nuestro juicio, la valoración de las implicaciones no racionales que pueden manejarse en el diálogo, por medio tanto de la palabra como del silencio. Además, la conciencia de que existen relaciones entre los personajes (y las personas) que escapan a toda manifestación exterior, y que sólo pueden señalarse de manera indirecta, con un lenguaje simbólico. En Maeterlinck es también fundamental la valoración de todos los elementos sensoriales y la búsqueda de relacionarlos de manera armónica, una idea que pone en manos del autor de teatro y del director de escena una gran variedad de recursos expresivos. Y sobre todo, la voluntad de ensanchar las fronteras de lo que se supone que es simple y sencillo, y que es simple y sencillamente "así"; la voluntad de ver, tanto con los ojos abiertos como cerrados; la voluntad de hablar, con palabras o sin ellas.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES

1975 La Poética (Trad. y Prol. Samaranch) Aguilar, Madrid.

ANDRIEU, Jean-Marie

1962 Maurice Maeterlinck, Editions Universitaires, Bruselas.

BAUDELAIRE, Charles

1997 Poesía Completa, (Trad. M.B.F., 12va. De.) Ediciones 29, Barcelona.

BENTLEY, Eric

1967 (1945) The Playwright as thinker, New York, Harcourt, Brace and Word.

1992 (1964) La vida del drama, Editorial Paidós, México. (Studio 23)

BRATTETEIG, Linn

1986 Modern drama as crisis: the case of Maurice Maeterlinck, Peter Lang Publishing, Nueva York.

CRAIG, Gordon

1987 El arte escénico, UNAM-GEGSA, México.

CHÉJOV, Anton

1974 Obras inmortales, (Trad. Ximénez de Sandoval *et al.*) E.D.A.F., Madrid.

CHEVALIER, Jean

1993 (1969) Diccionario de los símbolos (4ta. Ed.) Herder, Barcelona.

DE TORO, Fernando

1987 Semiótica del Teatro, Galena, Buenos Aires.

ESTÉBANEZ, Calderón

1996 Diccionario de Términos Literarios, Alianza, Madrid.

HARTNOLL Phyllis y Peter Found

1993 The Concise Oxford Companion to the Theatre, Oxford University Press, Oxford.

HELLER, Otto

1968 Prophets of dissent: essays on Maeterlinck, Strindberg, Nietzsche and Tolstoy, Kennikat Press Inc., Washington.

HUMBERT, J.

1988 Mitología griega y romana, Gustavo Gili Editor, Madrid.

HUYSMANS, J.K.

1980 Al revés, (Prol. Vicente Blasco Ibáñez, Trad. Germán Gómez de la Mata), El Caballito, México.

IBSEN, Henrik

1959 Teatro Completo, (2a. Ed., Trad. Else Wasteson, Prol. Germán Gómez de la Mata) Aguilar, Madrid.

INNES, Christopher

1992 El Teatro sagrado. El ritual y la vanguardia, F.C. E., México.

LOPEZ Chávez, Juan, *et al*

1987 Lenqua y Literatura Hispánicas, Alhambra, México.

LEVI, Eliphas

1986 Historia de la Magia, (vol. III) Lidium, Buenos Aires.

LYSOE, Eric

1993 Les kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme, A.G. Nizet, París.

MAETERLINCK, Maurice

1927 Anthologie des écrivains français contemporains, Paris, Larousse.

1958 Teatro (2a. Ed. Trad. y Prólogo María Martínez Sierra), Aguilar, México. (Biblioteca Premios Nobel)

1967 La Sabiduría y el Destino (2da. Ed.) Botas, México.

1987 La inteligencia de las flores (Trad. Juan Bautista Enseñat, Prof. Jorge Luis Borges) Ediciones Orbis, Barcelona.

1990 La vida de las abejas, Losada, Buenos Aires.

MERCIER, Alain

1974 Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste. (1870-1914), A.G. Nizet, Paris.

NOVALIS

1988 Los discípulos en Sais, Hiperión, Madrid.

OBIOLS, Juan, *et al.*

1985 Diccionario terminológico de las ciencias médicas, (12va.Ed.), Salvat,
Barcelona

OROZCO, Francisco

1919 Bélgica en la paz, (Prol. Antonio Caso) Librería Cultura, México.

POE, Edgar Allan

1956 Obras en prosa (v. II, Trad. Julio Cortázar) Universidad de Puerto Rico,
Santo Domingo.

RILKE, Reiner Maria

1962 "Maurice Maeterlinck", en: *Synthèses*, 195: 60-73.

RODRIGO, Ricardo

1993 Enciclopedia Universal del Arte (v.9), Planeta, Barcelona.

RUIZ, Antonio

1984 Mitología Clásica, Gredos, Madrid.

SOFOCLES,

1992 Las siete tragedias (5a De.), Editores Mexicanos Unidos,. México.

STEINER, George

1991 (1961) La muerte de la tragedia, (2a. Ed., Trad. E. L. Revól), Monte
Ávila Editores, Caracas.

STRINDBERG, August

1977 Vivisecciones, (Prol. y Trad. Rodolfo Usigli) México, UNAM.

TODO, Luis

1987 El simbolismo, Montesinos, Barcelona, (Divulgación Temática 41).

TORRES Monreal

1990 Historia básica del Arte Escénico, Cátedra,. Madrid.

VALENCY, Maurice

1980 The end of the world: an introduction to modern drama, Oxford
University Press, Oxford.

WARMOE, N.

1962 "Le climat esthétique à l'époque de Maeterlinck", en *Synthèses*,
195:24-35.

WILDE, Oscar

1992 Teatro, México, Porrúa (Sepan cuántos 238).