



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LA ANUNCIACIÓN HECHA A MARÍA, DE PAUL CLAUDEL UNA POÉTICA DEL TEATRO SIMBOLISTA



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A
PERLA EDITH MENDOZA DE LA ROSA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
Y
LETRAS



ASESOR: DR. ARMANDO PARTIDA

COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM

MÉXICO, D.F.

2005

M 349270



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.

La Anunciación hecha a María, de Paul Claudel
Una poética del teatro simbolista

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Perla Edith Mendoza Delgado

FECHA: 24 de Octubre de 2005

FIRMA: 

Agradecimientos

A mi familia.

A Eduardo y Angélica, grandes amigos de toda la vida.

A todos los buenos amigos que encontré en la Facultad: Hugo, Susana, Amín, Tatiana, Claudia, Cecilia, Haidé, Scarlett, Sam, Carmen, Araceli; gracias por estos maravillosos años juntos.

Al profesor Manuel Capetillo, que me llevó a confiar en la fuerza de mis propias palabras.

A mis sinodales, Aimée Wagner, Alejandro Ortiz, Ricardo García y Rosa María Ruiz, que me regalaron su tiempo y su opinión sobre este trabajo.

Finalmente, pero no por ello menos importante, al doctor Armando Partida Tayzan, por su guía y su paciencia durante la realización de la presente investigación, un agradecimiento infinito.

El sentido poético es un pariente cercano
de lo místico: es el sentido de lo original,
de lo individual, de lo oculto, de lo misterioso,
de lo que debería ser revelado, del milagro necesario.

El poeta lleva a cabo la representación
de lo imposible de representar,
ve lo visible, toca y percibe lo impalpable.

NOVALIS

Contenido

Introducción	5
--------------------	---

Capítulo 1. El simbolismo

1.1 La revuelta de una generación	9
1.2 El movimiento simbolista	16
1.3 La pintura	32
1.4 La prosa	37
1.5 El teatro	41

Capítulo 2. Paul Claudel dentro del movimiento simbolista

2.1 El estado de ánimo de una época: correspondencias entre los dramaturgos simbolistas	47
2.2 Vida y obra de Paul Claudel	58

Capítulo 3. *La anunciación hecha a María: Análisis aristotélico de una obra simbolista*

3.1 El argumento aristotélico y <i>La anunciación hecha a María</i>	65
3.2 La ideología claudeliana en <i>La anunciación hecha a María</i>	79
3.3 El personaje aristotélico y el personaje simbolista	95
3.4 El discurso y la importancia del modelo aristotélico en <i>La anunciación hecha a María</i>	106

Capítulo 4. La influencia del simbolismo en *La anunciación hecha a María*

4.1 Los temas del simbolismo en la obra claudeliana	109
4.2 La atmósfera del teatro simbolista y <i>La anunciación hecha a María</i>	119
4.3 Temas del imaginario católico en <i>La anunciación hecha a María</i>	135
Conclusiones	143
Bibliografía	151

Introducción

Toda corriente literaria está fundamentada en principios creados por sus mismos exponentes. Estos principios rigen dos aspectos fundamentales que constituyen toda obra literaria: su composición estructural y el discurso que se transmite a través de ella. Ambos aspectos, al convivir en la unidad que es el texto literario, persiguen un objetivo que, en última instancia, siempre es transmitir algo al otro.

El Simbolismo no fue la excepción. Los principios generales de esta corriente literaria fueron plasmados por los poetas simbolistas que convivieron en París durante los últimos veinticinco años del siglo XIX, aunque ya existían características simbolistas en la obra de escritores anteriores.

El simbolismo se erigió como una respuesta a las interrogantes que el escritor de la época se hacía sobre su existencia y su mundo. Al llegar el momento en que la ciencia y la realidad observada con detalle dejaron de satisfacer al poeta que vivía más preocupado por su subjetividad, se comenzaron a buscar otros temas que, así mismo, necesitaban otro medio de expresión, un uso distinto de la palabra. La aportación más importante del simbolismo consistió en la revalorización que se hizo del mundo interno del hombre, de su sentir respecto a su entorno. El poeta obtuvo, con esta corriente literaria, la libertad de decir lo que sentía, no lo que veía.

La muerte, el transcurrir del tiempo, el anhelo del infinito, son los temas que dan cuerpo a la poética simbolista. El poeta se situó frente a su intimidad y se enfrentó a sus temores, a sus ideales y, en una palabra, a su concepción de la vida. Como consecuencia, el medio idóneo para pronunciarse fue la poesía, el juego de palabras, la subjetividad absoluta.

La influencia de la poesía simbolista también tocó a la dramaturgia, pero los autores que cultivaron con éxito este género fueron pocos. El teatro simbolista fue considerado, dentro de los círculos literarios de esa época, una derivación de la poesía, no un logro de la dramaturgia. Sin embargo, observando las particularidades del género dramático, el teatro simbolista llegó un paso más

adelante que la poesía al lograr –con mayor o menor acierto- crear una atmósfera palpable dentro de un espacio tangible.

El simbolismo se consolidó en Europa hacia 1920, es decir, 30 años después de su apogeo parisino. Durante estos años, Paul Claudel, autor que se abordará en este trabajo, llegó a París, se relacionó estrechamente con los círculos literarios simbolistas y comenzó su carrera literaria y diplomática, que lo llevaría a viajar por todo el mundo.

La anunciación hecha a María, obra dramática de Claudel, es un texto inscrito dentro de la corriente simbolista no por su proximidad temporal con los inicios del movimiento en París, sino por sus características estilísticas. *La anunciación...* es una obra que Claudel concibió y escribió en su juventud, y que revisó durante gran parte de su vida hasta terminarla cincuenta años después. En realidad, *La anunciación...* es resultado de la experiencia de la vida entera de un hombre.

Con el estudio de esta obra se pretende constatar la influencia del simbolismo en Claudel, evidenciando las características de la corriente plasmadas en el texto. A menudo, el simbolismo claudeliano ha sido ignorado por sus estudiosos, que prefieren hablar de su catolicidad, atribuyéndole a ésta la grandeza de su literatura. En realidad, cristianismo y simbolismo son fundamentales al hablar de Paul Claudel, y a ambos se debe la coherencia de *La anunciación...* y sus alcances como obra de teatro y como portavoz de la ideología de su autor.

El objetivo de este trabajo puede dividirse en dos partes. La primera parte constituye un análisis estructural de *La anunciación hecha a María*, apoyándonos en *La poética* de Aristóteles, con el fin de establecer las características del argumento, la ideología y los personajes claudelianos y, a través de ellos, el discurso de la obra, observando cómo funciona el esquema del teatro clásico o aristotélico en un drama de ideas. La segunda parte del objetivo consiste en evidenciar la influencia del simbolismo en *La anunciación...*, así como su fusión con la ideología católica, con el fin de establecer la poética claudeliana, que podría

considerarse la poética de cualquier obra simbolista por los nexos existentes entre todos los dramaturgos que escribieron dentro de esta corriente literaria.

Para alcanzar este doble objetivo, la investigación se desarrolla en cuatro grandes apartados.

En la primera parte del trabajo se habla de la situación histórica y cultural imperante en Francia durante los últimos veinticinco años del siglo XIX, con el fin de ubicar las circunstancias y las influencias que desencadenaron la corriente literaria denominada simbolismo. Asimismo, en esta parte del trabajo, se estudian las características generales del simbolismo desde el punto de vista de la poesía, el género que mejor cultivaron los escritores de la época, para observar cómo influyeron posteriormente en el teatro y se transformaron para ajustarse al quehacer dramático.

La segunda parte de la investigación está dedicada a Paul Claudel y a los dramaturgos simbolistas. Se habla en forma concisa de la poética de los dramaturgos que desarrollaron el simbolismo y que escribieron paralelamente a Claudel, para constatar la similitud de sus temas y las características comunes impresas en su teatro. Posteriormente, se hace un breve estudio de la biografía de Claudel, enfatizando los acontecimientos más significativos de su vida en lo que se refiere a su quehacer literario y sus influencias.

La tercera sección del presente trabajo gira en torno al análisis de la estructura de *La anunciación...* con base en *La poética* aristotélica. Principalmente, se estudia la ideología claudeliana plasmada en su obra y su concepción del quehacer literario, pues son estos aspectos los que organizan el argumento y los personajes de *La anunciación...*

La elección de *La poética* de Aristóteles como fundamento teórico tiene que ver con la necesidad de apoyarnos en un planteamiento teórico-metodológico que se refiera explícitamente a la construcción de una obra de teatro, y no a la producción de signos dentro de ésta o a algún otro aspecto que podrían proporcionar enfoques como el estructuralismo o la semiología. Los principios de la poética aristotélica, divididos y explicados de una forma clara y útil, otorgan la libertad de aplicarlos a cualquier obra de teatro, sin importar a que género o

corriente literaria pertenezca, por lo que evitan confusiones que podrían suscitarse si se usase otro planteamiento teórico que implicara el estudio de una forma de pensamiento totalmente ajena al movimiento simbolista o a la literatura católica.

Finalmente, la cuarta parte de la presente investigación está dedicada a estudiar las dos grandes ideologías que conviven en la obra claudeliana: el simbolismo y el cristianismo. En primer lugar se establece el influjo simbolista contenido en *La anunciación...*, y posteriormente la influencia católica, con el apoyo de fragmentos de obras simbolistas de otros dramaturgos y de referencias bíblicas. El objetivo de esta parte del trabajo es demostrar no sólo la presencia del simbolismo en la obra dramática de Claudel, sino su fusión con el catolicismo y el resultado de esta combinación, que no es acorde, en realidad, a la ideología simbolista vista estrictamente o, al menos, a la ideología de Arthur Rimbaud, el gran poeta simbolista que, por medio de su obra, se convirtió en el padre espiritual de Paul Claudel y en responsable, en cierta medida, de su quehacer literario.

Así pues, como puede verse, los dos objetivos de los que hablamos bien pueden fusionarse en uno solo, a decir: establecimiento de una poética del teatro simbolista a partir del análisis de *La anunciación hecha a María*, de Paul Claudel.

Capítulo 1

El simbolismo

1.1 La revuelta de una generación

De tous les côtés s'élève un esprit de révolte: la révolte de la jeune génération, ou, de moins, d'une partie de la jeune génération, celle qui n'a pas trouvé à s'installer confortablement dans les cadres sociaux. Les jeunes gens se dressent contre tout le système politique, social, intellectuel, artistique, qu'ils ont hérité, bien malgré eux, de leurs aînés: l'armée, l'ordre moral, l'art trop stylisé, le roman réaliste, la foi positiviste, tout cela est périmé: il faut être anarchiste ou réactionnaire, c'est-à-dire, d'une façon ou d'une autre, renier les admirations et les besoins de la société présente.¹ (Martino, Pierre, *Parnase et symbolisme*, 1970:123)

En 1870 terminó el imperio en Francia con una grave crisis en todos los aspectos. Dos grandes mitos son destruidos: la creencia en la supremacía francesa, capaz de resistir y enfrentar todos los embates internos y externos, y la ideología napoleónica². Los franceses perdieron la fe en el poderío de su nación,

¹ De todos lados se eleva un espíritu de revuelta: la revuelta de la joven generación, o, al menos, de una parte de la joven generación, aquella que no pudo instalarse confortablemente dentro de las clases sociales. Los jóvenes se levantan contra todo el sistema político, social, intelectual, artístico, que heredaron, muy a pesar de sí mismos, de sus mayores: el ejército, el orden moral, el arte demasiado estilizado, la novela realista, la fe positivista, todo aquello es caduco: es necesario ser anarquista o reaccionario, es decir, de una manera o de otra, renegar de las admiraciones y las necesidades de la sociedad presente. (Las traducciones que no cuentan con el nombre del traductor son propias.)

² El Segundo Imperio en Francia comprendió de 1851 a 1870, y fue dirigido por Napoleón III, sobrino de Napoleón Bonaparte. Napoleón III apoyó la revolución industrial en su país, alentó el desarrollo del ferrocarril, de la banca y de la metalurgia, y aprobó la creación de sindicatos, a petición de que se mostraran razonables. Sin embargo, su gobierno fue alternativamente generoso y autoritario. La vida política era nula, pues no había Parlamento, la sociedad mantenía su tren de vida lujoso y la Iglesia se extendió tratando de expiar los pecados de la sociedad y recolectando donaciones que le permitieron recuperar sus posesiones.

Napoleón III deseaba, como su antecesor, extender sus dominios, pero sus intentos fueron aplastados de una manera humillante (basta recordar el episodio de Maximiliano de Habsburgo en México). Pronto se enfrascó en una guerra con Prusia, que era dirigida por Bismarck, en la cual perdió Alsacia y Lorena y fue capturado y llevado a Inglaterra, en donde murió tres años después.

Con Francia sin emperador, los diputados parisienses tomaron el poder, votaron por la rendición y proclamaron la república, formando un gobierno provisional. Optaron por continuar la lucha contra Bismarck, que los derrotó en 1871 y entró a Versalles. Meses después se firmó la paz en Frankfurt. Francia no sólo perdió Alsacia y Lorena, sino que su país fue ocupado parcialmente

mientras se inclinaban cada vez más hacia el materialismo, según explica Pierre Barrière en su libro *La vida intelectual en Francia: desde el siglo XVI hasta la época contemporánea*.

Durante todo este período se ostenta la mediocridad de un racionalismo burgués cuyo único ideal es la conservación de un estado de cosas que asegure el disfrute del dinero y del poder, en una inmoralidad conciente disfrazada por el decoro mundano, aspecto solamente más vulgar del *hombre de mundo* y de sus *decoros*. El teatro y la novela dan de esa mediocridad el lamentable cuadro, lo mismo si se trata de las clases medias que de los salones poblados por el personal cosmopolita de la política, de los negocios, de la literatura, en el cual se mezclan con los advenedizos los descendientes de una aristocracia degenerada. (Barrière, 1963:372)

La sociedad de la época, ya fuera en el ámbito burgués o en el proletariado, fue retratada, criticada o defendida por literatos como Alexandre Dumas hijo, Emile Augier, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Emile Zola, entre otros, que, en algunos casos, satirizaron su conformismo y mezquindad.

La decadencia de la sociedad, en lo que se refiere a su percepción del aspecto espiritual y de la vida interior del ser humano, se vio también influida por el auge del positivismo y de la ciencia. Para los portavoces de estas ideologías, el hombre ya no es un ente separado del mundo, sino que está integrado a él, y como él puede ser estudiado, siguiendo los mismos métodos. El hombre se convirtió en un fenómeno natural.

por tres años, se le exigió una indemnización por daños de guerra e, indirectamente, este conflicto aceleró la unificación de Alemania e Italia.

El episodio conocido como la *Comuna* de París se desarrolló de marzo a mayo de 1871. La ciudad estaba ocupada y mal armada, y sus habitantes se sentían traicionados y abandonados por el gobierno provisional, establecido en Versalles. Los barrios obreros y artesanales, revolucionarios y llenos de ideales democráticos y socialistas, eran anarquistas y libertarios. Organizaron elecciones para revivir una "Comuna revolucionaria". Al iniciarse las hostilidades, Bismarck ayudó el ejército de Versalles a combatir a los insurrectos. Las luchas dejaron a París devastada e incendiada. A finales de mayo de 1871, algunas jornadas se hicieron célebres con el nombre de "semana sangrienta".

Se cree que París perdió 80 000 habitantes durante esta guerra civil que, sostenida por el proletariado, buscaba restaurar la república y obtener autonomía local. (Goubert, 1967:261-275)

La ciencia y el positivismo impulsaron el materialismo y la sistematización del conocimiento, que en muchas ocasiones se redujo a formularios recogidos en manuales y compendios de plantas, libros, razas, todos cuidadosamente clasificados. La ciencia se convirtió en una religión, pues el científico de la época se consideraba dueño de sí mismo y dueño del mundo y, en su afán por transformar a la naturaleza y a la sociedad, quiso hacer surgir una época bienaventurada en la que la igualdad y la fraternidad serían las banderas que todos seguirían, bajo la protección de la ley del trabajo en aras del progreso, lo cual no dejaba de ser una utopía.

Se buscaba una explicación histórica para cualquier acontecimiento, y esa explicación debía poner de relieve las relaciones entre el tiempo, la evolución de la materia y los seres vivos y, por supuesto, las ideas. La historia de la evolución del hombre se convirtió así en una obsesión.

La ciencia, contradictoriamente, pretendía comprender al hombre y al mismo tiempo acumular conocimientos maquinalmente, de manera erudita.

El choque entre las nuevas ideas y la tradición arrastrada por años era inevitable y, no obstante el hermetismo con el que en siglos anteriores se recibían los estudios científicos, negándolos por considerarlos absurdos o inexplicables, fue la misma comunidad científica la que rechazó todo lo que no era tangible, lo irracional o sobrenatural, considerándolo inexistente e inútil. Al pretender solucionar cómodamente los problemas que dificultaban la vida humana, también creyeron que los conflictos podían abolirse ignorándolos y cerrando los ojos.

El espíritu burgués se encontró así ante una paradoja: la sociedad era esclava del utilitarismo, de la ciencia y de la modernidad, mientras pretendía conservar su tradición humanista clásica.

Con todo, los avances científicos fueron considerables y para ello basta nombrar la *Introduction a la médecine experimentale* (1865), de Claude Bernard. En este campo, también hay una importante influencia extranjera. En 1862 es traducido al francés *El origen de las especies*, de Carlos Darwin, que apareció en Inglaterra en 1859.

Naturalmente, el materialismo con tendencia científica también se manifestaría en la literatura y las artes. En el campo literario se hizo uso del rigor histórico y del método científico para explicar hechos ficticios, basándose en los siguientes elementos: la raza, el medio y el momento de cada personaje como aspectos que condicionan su comportamiento y su devenir, lo que evidentemente entraba en contradicción con las ideas románticas todavía presentes, que defendían la individualidad del hombre y de su entorno particular.

El escritor aceptó someterse a la realidad de la naturaleza y a la realidad de la sociedad, por lo que la observación sustituyó al sentimiento. El arte quiso ser tan objetivo como la ciencia, pero no pudo alcanzar la difusión de ésta. Ambos, ciencia y arte, representaron el mismo espíritu materialista que buscaba en el exterior lo que le era significativo.

La poesía era considerada imperfecta, pues no puede expresar la realidad en forma cabal, sino sólo algunos de sus aspectos. Lo mismo le ocurrió al teatro, por lo que la novela constituyó el único medio de expresión verdaderamente completo, pues logró adaptarse a las condiciones sociales y a los métodos filosóficos, científicos e históricos en boga, y expresarlos con fuerza y verosimilitud.

A pesar de estos experimentos, el Romanticismo, el gran movimiento literario del siglo XIX, seguía vivo. No murió definitivamente en 1850 y muchos de sus grandes representantes, como Víctor Hugo, continuaron escribiendo hasta décadas posteriores. Hacia 1870 llegaron a la juventud o a la madurez las generaciones cuya infancia estuvo influida por el romanticismo. Aunque muchos de ellos se rebelaron contra este movimiento, llevaban en sí mismos su huella y, por medio del escándalo, trataron de liberarse de ella. Baudelaire escribió *Les fleurs du mal* en 1857, y la obra de Rimbaud se sitúa entre 1870 y 1873, es decir, en un momento en el que el romanticismo es un movimiento agonizante, más no muerto.

El romanticismo, esencialmente, se proponía crear un mundo del sentimiento, y esta postura nunca fue aceptada en el ámbito burgués, superficial y

materialista. Por consiguiente, en la literatura se desarrollaron tendencias objetivas o impersonales, que simplemente querían representar la vida del mundo, no la vida de un escritor y su fusión íntima con lo que le rodea.

Estas tendencias objetivas fueron dos: la poesía parnasiana y la literatura naturalista.

En 1866 surgió una colección de poesía titulada *El Parnaso*, que pretendía oponer a la emoción romántica la serenidad de la belleza griega. Algunos de sus fundadores creían en el principio del "arte por el arte", mientras que otros eran hostiles al arte puro. Debido a la heterogeneidad de pensamiento entre los integrantes de este incipiente movimiento literario, unos evolucionaron hacia un tecnicismo completamente formal, y otros hacia aspectos filosóficos o líricos, e incluso realistas.

Así como el realismo poético se sistematizó con el Parnaso, el realismo novelesco encontró su sistematización filosófica en el naturalismo. La preocupación del naturalismo era primeramente histórica y social. El medio tiende a vencer al hombre. El realismo se basó en la observación y el naturalismo, además de ser objetivo, pretendió ser científico en el empleo de esa observación de las experiencias. Emile Zola³ hablaba del novelista como un experimentador, que exponía los hechos tal como los había observado y establecía un terreno sólido sobre el cual iban a caminar sus personajes y a desarrollarse sus conflictos. Después, el escritor comenzaba a experimentar poniendo a los personajes en una historia particular para mostrar con ella una sucesión de hechos determinada por el estudio científico, que iba en busca de una verdad. Es decir, el novelista dirigía y comprobaba su propia hipótesis.

El realismo-naturalismo escogió representar lo feo, lo mediocre o lo vulgar, pues creyó encontrar en ello ese aspecto heroico que puede unir lo grotesco a lo sublime, como Victor Hugo lo propuso en el *Préface* a *Cromwell*. Zola pensaba

³ Emile Zola: escritor francés (París, 1840-1902), figura principal del naturalismo, quiso aplicar el rigor científico a los hechos humanos y sociales. Algunas de sus obras son *La taberna* (1877) y *Germinal* (1885).

que los aspectos sórdidos de la sociedad debían ser mostrados, estudiados y mejorados por la misma sociedad. Cada personaje era producto de la herencia y el ambiente en que se desarrollaba, por lo que su comportamiento, aunque no pudiera considerarse bueno o noble, estaba justificado. La gran técnica narrativa de los novelistas estaba, entonces, al servicio de un experimento. El autor privó a sus personajes de sus cualidades verdaderamente humanas, como la libre elección, por lo que se consideró que los simplificó. Siendo el personaje literario un producto social, su autor no simpatizaba con él, y tampoco el lector.

De este modo, realismo, naturalismo y parnasianismo parten de la misma fuente –la objetividad en la observación del mundo–, y llegan al mismo resultado: una visión del mundo hostil y pesimista, y un aplastamiento del hombre por su medio.

El hombre ya no vale por su nacimiento, sino por su lugar cada vez más inestable y ficticio; sin embargo, ese lugar lo considera aún como dependiente de su propio valor, y aún no se vislumbra el término en el que no será más que un resorte, apenas consciente que los demás que tienden a sustituirle, elemento anónimo de una masa colectiva, enorme máquina que tiene sus movimientos, sus modos de acción a los cuales deben someterse los individuos so pena de ser aplastados. Por consiguiente, aunque algunos se esfuerzan por sustraerse del influjo social mediante la rebeldía, la violencia anárquica, convirtiéndose en *malditos*, por tanto, en inhumanos, esas no son más que actitudes excepcionales: la mayor parte se integran en la vida social, intelectual, normal, tratando de llegar a ser, en cualquier dominio y en cualquier grado, en lo posible en dominios oficiales y reconocidos, directores, poderosos. (Barrière, 1963:375)

El campo estaba preparado para el surgimiento de un movimiento literario cuya una ideología colocaría al hombre de nuevo frente a su interior, con todas sus paradojas y temores.

El acuerdo íntimo, casi místico, entre la forma y la emoción constituye el modo de expresión de aquellos que, descontentos con el mundo y la permanencia de lo ya visto, rechazan de plano toda forma de realismo. No tardarán en proponer a cambio un arte de equivalencias que les permita adelantarse hacia lo innombrado, dando lugar entonces a la eclosión de las mil flores, fragantes o emponzoñadas, del Simbolismo⁴. (*Simbolismo en Europa*, 1990:79)

⁴ Puede decirse que el simbolismo fue una especie de retorno al romanticismo, ya que gran parte de su poética está basada en el individualismo, el idealismo y, en ciertos casos, el panteísmo, todos ellos valores románticos.

1.2 El movimiento simbolista

Los simbolistas

...ils se sont révoltés (...) contre les réalisations de l'esprit positiviste, qu'il s'agit de morale, d'art ou d'organisation sociale. Le positivisme croyait pouvoir bien expliquer le monde, le peindre et le régenter; eux, insatisfaits de ces explications, ils trouvaient partout l'énigme, le mystère, l'inquiétude.⁵ (Martino, 1970:120)

El simbolismo privilegió la fuerza creadora del escritor, del poeta, considerándola una cualidad esencialmente humana, y con ella toda la subjetividad encadenada a la expresión de las sensaciones. Muy atrás quedó la descripción de los sentimientos y la moralidad exagerada, pues el vacío entre descripción y expresión es grande.

El establecimiento del simbolismo como escuela literaria, gracias a la convergencia de creadores que tenían las mismas inquietudes en París, ocurrió entre 1885 y 1890. El 18 de septiembre de 1886 el *Manifiesto del Simbolismo*, del poeta Jean Moréas, fue publicado por *Le Figaro*. Entre sus líneas pueden encontrarse las siguientes ideas: "... la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible. (...) ...le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi".⁶ (Martino, 1970:130) Así comenzaba el juego de los significados y las sensaciones. En ese mismo año se publicaron *Les Illuminations*, de Arthur Rimbaud. Alrededor de 1890 el movimiento comenzó a expandirse, pues escritores de diversas nacionalidades tomaron lo que descubrieron en París y en la lengua francesa -"el lenguaje universal del

⁵ ... se sublevaron (...) contra las realizaciones del espíritu positivista, que se trata de moral, de arte o de organización social. El positivismo creía poder explicar el mundo, pintarlo y dirigirlo; ellos, insatisfechos con estas explicaciones, encontraban en todas partes el enigma, el misterio, la inquietud.

⁶ ...la poesía simbolista busca vestir a la Idea de una forma sensible. (...) ... el carácter esencial del arte simbolista consiste en no ir jamás hasta la concepción de la idea en sí.

intercambio poético” (Balakian, 1969:21)-, y lo llevaron a sus países, a su idioma. A escala europea, el simbolismo alcanzó su apogeo hacia 1920.

El simbolismo puede considerarse un movimiento parisino, no francés en general. Parisino por su carácter cosmopolita, pues la capital francesa siempre ha albergado a numerosos artistas de todo el mundo.

Con el simbolismo el arte dejó realmente de ser nacional y adoptó las premisas colectivas de la cultura occidental. Su preocupación mayor fue el problema no nacional, no temporal, no geográfico, no sectario, de la condición humana: la confrontación de la mortalidad del hombre con la fuerza de supervivencia que se deriva de la conservación de la sensibilidad humana en las formas artísticas. (Balakian, 1969:21)

Como se mencionó anteriormente

... en el París de los años 1890 los poetas perdieron su identidad nacional, por lo menos temporalmente, en su actitud esotérica del arte; rechazaron a la sociedad y, en lugar de convertirse en portavoces oficiales de sus países, comenzaron a moverse en el interior de estrechos círculos, comunicándose solamente con los de su misma camada. (Balakian, 1969:21)

Los veinte años transcurridos entre 1875 y 1895 produjeron el mayor número de poesía simbolista, debido a la proliferación de estos círculos literarios. “La visión artística, liberada de ideales nacionales, se centró en la relación entre el mundo subjetivo, puramente personal del artista, y su proyección objetiva.” (Balakian, 1969:229)

La generación que entre 1875 y 1885 contaba más o menos con veinte años de edad, tenía “...des influences nouvelles, (...) créaient peu à peu une ambiance

différente: Baudelaire, l'art impressionniste, la musique de Wagner..."⁷ (Martino, 1970:96) Efectivamente, Charles Baudelaire (1821-1867) escribió *Les fleurs du mal* en 1857, y su obra tiene reminiscencias románticas, a pesar de lo cual su influencia fue decisiva para todos los militantes de la nueva corriente literaria. En la poesía de Baudelaire hay, a pesar de sus ya mencionados vínculos con el romanticismo, una dualidad que consiste en "la proyección de la visión interior del mundo de afuera, situando la correspondencia entre la visión interior y la realidad exterior, o la interacción entre lo subjetivo y lo objetivo". (Balakian, 1969: 51) Le interesan, sobre todo, las relaciones de percepción entre los sentidos y el universo, como puede apreciarse en su poema *L'étranger*.

-Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?

-Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.

-Tes amis?

-Vous vous servez là d'une parole dont les sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

-Ta patrie?

-J'ignore sous quelle latitude elle est située.

-La beauté?

-Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

-L'or?

-Je le hais comme vous haïssez Dieu?

-Eh! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

-J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas, les merveilleux nuages!⁸
(Álvarez, 1984:44-46)

⁷ Influencias nuevas, (...) creaban poco a poco un ambiente diferente: Baudelaire, el arte impresionista, la música de Wagner...

⁸ -Hombre enigmático, di, ¿a quién amas más: a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano? / -No tengo padre, mi madre, ni hermana, ni hermano. / ¿A tus amigos? / -Te sirves de una palabra cuyo significado hasta ahora no he comprendido. / - ¿A tu patria? / -Ignoro en que

Cuando se produce la exteriorización de un estado de ánimo interior, más que la elevación hacia ese estado, se puede hablar de simbolismo. Esta exteriorización no tiene que ver con la comunicación de los sentimientos del poeta hacia el lector. Entre ellos se establece un vínculo por medio de imágenes que tienen un valor tanto objetivo como subjetivo. Su existencia objetiva es unilateral, pero su significado subjetivo es múltiple, dependiendo enteramente de la interpretación de cada lector.

Baudelaire habla de la creación poética de la siguiente manera:

...el estímulo afecta a los sentidos, los sentidos afectan a la mente; el resultado son las palabras producidas por un estado de vigilia superracional de la mente. El poema emerge como un todo, sin que el poeta lo haya formado conscientemente. En este sentido, la estética de Baudelaire tiene una doble derivación: la descripción del acto poético le convierte en un precursor de los surrealistas⁹, mientras que las visiones poéticas, resultantes de la organización y estilización del caos de la realidad por parte del poeta, actúan como manantial de la imaginación simbolista. Este proceso de transformación de la realidad da al poeta el sentido de su propia divinidad, en lugar de una aspiración "hacia" la divinidad. (Balakian, 1969:60-61)

latitud se encuentra. / -¿A la belleza? / -La amaría con gusto, diosa e inmortal. / -¿Al oro? / -Lo odio como odias a Dios. / -¿Qué amas entonces, extraordinario extranjero? / -Amo a las nubes... a las nubes que pasan a lo lejos... a las maravillosas nubes. (Álvarez, 1984:45-47)

⁹ Movimiento literario y artístico que surgió en Europa después de la Primera Guerra Mundial. Se alzó contra todo orden y convención social, moral y artística, privilegiando los valores del sueño, el instinto y la rebelión a través de su método de creación, que consistía en expresar el funcionamiento real del cerebro, es decir, la exteriorización de la incoherencia en el orden de la palabra y la imagen, como sucede en el sueño.

El simbolismo es considerado el puente entre el romanticismo y el surrealismo, pues estas tres escuelas literarias tenían como objetivo la aspiración a lo absoluto, aunque el medio para llegar a éste era distinto. "El romántico aspiraba al infinito, el simbolista creía que podía descubrirlo, el surrealista pensaba que podía crearlo". (Balakian, 1969:30) Sin embargo, los tres movimientos daban gran importancia al sueño. El romántico lo consideraba "el estado intermedio entre este mundo y el futuro" (Balakian, 1969:29), el simbolista lo veía como el "único nivel vital de la existencia del poeta" (Balakian, 1969:29), y el surrealista creía que "el mundo onírico no (era) sólo para disfrutar del sueño, sino para cultivar las posibilidades de su mente". (Balakian, 1969:29-30)

Baudelaire buscó en todo momento el rigor métrico y estilístico en su trabajo, pues para él el proceso creativo era totalmente lógico, a pesar de su aparente aleatoriedad.

También puede encontrarse otro antecedente del simbolismo en la siguiente opinión de Baudelaire sobre la leyenda. Él decía que “la leyenda es la creación de nuevas secuencias de acontecimientos que están alrededor del hecho histórico, o se convierte en un modelo aplicable a varias historias diferentes”, (Balakian, 1969:66). Los simbolistas hicieron uso, con mucha frecuencia, de temas históricos o mitológicos en sus trabajos, tratando de crear con ellos una visión distinta del mundo real, por lo que Baudelaire se adelantó a sus tentativas. “El poeta no reconstruye la historia, como lo hacía Hugo, sino que la transforma” (Balakian, 1969: 66), afirmaba también, con lo que su opinión anterior se ve reforzada.

Para Baudelaire

...la poesía moderna está en la ciudad, en la hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños, en las mendigas que dejan asomar formas deliciosas entre sus andrajos, en las misteriosas ventanas iluminadas que vemos desde la acera, en las mujeres hermosas que se cruzan en nuestro camino y nos hielan el alma de terror ante la idea de que jamás las volveremos a ver. (Todó, 1987:32).

Pide que la poesía sea el mecanismo que permita acceder a la belleza, a la contemplación de lo bello, como puede apreciarse en su poema anterior y en el siguiente fragmento.

“Les tuyaux, les clochers, ces mats de la cité,
et les grands ciels qui font rever d'éternité.”¹⁰ (Todó, 1987:32)

¹⁰ Las chimeneas, las torres, esos urbanos mástiles, / y los cielos que invitan a soñar con lo eterno.

Después de Baudelaire puede decirse que los poetas que se mencionan a continuación son simbolistas por las similitudes existentes entre sus poéticas, a pesar de que cada uno tiene un estilo propio.

Arthur Rimbaud¹¹ (1854-1891), conocido dentro del universo literario como un adolescente prodigio, fue simbolista de una extraña manera. No coincidió con el resto de sus colegas en su lucha contra la finitud de la existencia humana ni vio a la muerte como a un enemigo al que hay que combatir. Rimbaud amaba enloquecidamente la vida, y la suya fue una existencia tan vertiginosa y accidentada como su carrera literaria.

La imaginación de Rimbaud era luminosa. Coincide con los simbolistas en su tono "impresionista", es decir, en que su trabajo transmite un estado de ánimo¹², en el uso del lenguaje como fuente de imágenes, en el empleo de términos coloquiales y de la métrica tradicional, y fue el más simbolista de estos poetas en el sentido de que se despreocupó totalmente de la difusión o destino de sus poemas.

Rimbaud quería cambiar no a la sociedad o al mundo, sino a la vida misma. Quería que el hombre volviera a ser un "hijo del Sol", que recuperara la comunión que en la antigüedad tenía con la naturaleza y con el amor. Como puede apreciarse, Rimbaud quería introducir al hombre de lleno en la vida.

Su poesía se anticipó al surrealismo, aunque tiene aspectos simbolistas, como la búsqueda de sensaciones. "Rimbaud concedió a las palabras y las imágenes una libertad inaudita hasta entonces, y ha puesto a la poesía en camino

¹¹ Rimbaud constituye un caso especial dentro de la historia de la literatura y generalmente se le incluye dentro de la corriente simbolista por su relación con Paul Verlaine, no por su poética, opuesta a la del simbolismo, a pesar de que sí existen semejanzas entre ellas.

La poesía de Rimbaud se entiende mejor después de conocer el surrealismo y el dadaísmo, no antes, porque su trabajo se dirige al futuro, no al pasado, y habla de la vida más que de la muerte, pues él deseaba transformar a la existencia misma, romper todas las reglas de la sociedad. Sin embargo, considero que existen en su poética dos vínculos importantes con el simbolismo: el primero, su concepción del poeta como vidente, y su búsqueda de sensaciones nuevas obtenidas por todos los medios, incluyendo la alucinación provocada por drogas (Baudelaire opinaba lo mismo al respecto); y el segundo, su anhelo de lo infinito, de trascendencia, tema fundamental de la ideología simbolista.

¹² En este caso "impresionista" no se refiere al corriente pictórica, sino a la impresión que recibe el poeta, provocada por cualquier medio, y que da como resultado un estado de ánimo y su posterior exteriorización por medio de la palabra. Más adelante se verá que los pintores pertenecientes al simbolismo también tradujeron sus impresiones, sus estados de ánimo, en imágenes.

del automatismo que llegara hasta los surrealistas". (Todó, 1987:68) Un ejemplo del uso que Rimbaud hacía de la palabra y la imagen se encuentra en el siguiente fragmento de su poema *Le bateau ivre* (*El barco ebrio*):

Plus douce qu'eux enfants le chair des pommes sures,
L'eau verte pénètre ma coque de sapin
Et des taches des vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès alors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts; où, flottasion blême
Et ravie, un royé pensif parfois descend;

Où, teignant tout à copu les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillement du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!¹³ (Rimbaud, 2003:264, 266)

Por último, Rimbaud habla del poeta como un vidente. Dice que el poeta se hace vidente mediante el desarrollo de todos sus sentidos y mediante la búsqueda de todas las sensaciones, con el fin de penetrar en lo desconocido. Sensaciones que conducen a lo desconocido. Aquí se encuentra un vínculo importante con la poética simbolista, como puede apreciarse en el siguiente fragmento de una carta del poeta dirigida a un amigo, fechada el 15 de mayo de 1871.

¹³ Más dulce que para los niños la carne de las manzanas agridulces, / el agua verde invadió mi casco de abeto / y me lavó de machas de vinos azules y de vómitos, / dispersando ancla y timón. Y desde entonces, me he bañado en el Poema / del Mar, infundido de astros, y lactescente, / devorando los verdes azules; en donde, flotación embelesada / y lívida, un ahogado pensativo a veces descende;

En donde, tiñendo de pronto las azuleces, delirios / y ritmos lentos bajo los resplandores del día, / más fuertes que el alcohol, más dilatados que nuestras liras, / fermentan los sonrojos amargos del amor. (Rimbaud, 2003:265,267)

Te digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarrollo de todos los sentidos, de todas las formas del amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, apura en él todos los venenos y se queda con su quinta esencia. Tortura inefable en la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, y por la que se convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡y el sabio Supremo!-, pues así alcanza lo desconocido, puesto que ha cultivado su alma, ya enriquecida, más que nadie. (Todó, 1987:69)

Stéphane Mallarmé (1842-1898) puede considerarse el padre de la poesía simbolista, aunque también fue un autor anterior al gran apogeo de este movimiento. Gracias a Mallarmé, los escritores simbolistas llegaron a la conclusión de que la misión más importante del poeta es volver a captar el sentido misterioso de la existencia. "Todo lo que es sagrado, todo lo que permanece sagrado, tiene que estar envuelto en el misterio". (Balakian, 1969:102) Concedía a la imagen una gran importancia, pues afirmaba que es, en sí misma, evocadora de sensaciones. Opinaba que, si la sociedad no le daba un lugar al poeta, éste no debía preocuparse por ella. El poeta tenía, entonces, derecho a trabajar en la soledad y de cuando en cuando podía sacar a la luz un poema para recordarle al mundo su existencia. La mayor parte de los simbolistas adoptaron esta actitud y crearon un abismo entre ellos y el público. "El escritor 'decadente' proyecta su actitud sobre el arte, dirige el culto de su yo hacia un símbolo exterior que su mente creadora puede transformar en algo bello"¹⁴ (Balakian, 1969:104), como lo muestra el siguiente poema de Mallarmé, *Brise Marine*:

Le chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres.
Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres.
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe,

¹⁴ Baudelaire opinaba que "... a través del culto del yo, puede elevarse la condición de 'poeta' a la de sabio y místico, dando al concepto de 'cenáculo' algo más que su sentido figurado". (Balakian, 1969:61) Mallarmé era el dirigente de su propio cenáculo, de tertulias literarias que se celebraban en su casa y que congregaron a numerosos escritores adeptos al simbolismo.

O nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour una exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les môts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans môts, sans môts, ni fertiles îlots...
Mais, o mon cœur, entends le chant des matelots!¹⁵ (Álvarez, 1984:62)

Paul Verlaine (1844-1891) es considerado el poeta simbolista por excelencia. Su poesía siempre tiene la tendencia a convertirse en música, por medio de aliteraciones, sonoridades rebuscadas, ritmos y acentuaciones¹⁶. Las imágenes de su poesía tienen la fluidez de una frase musical, y ello sucede gracias a la elección de las palabras adecuadas. Su poesía se dirige directamente al oído, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo, *Nevermore*:

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone.

¹⁵ La carne es triste, ay, y ya he leído todos los libros. / ¡Huir! ¡Huir lejos! Siento que unos pájaros ebrios / Yacen entre la desconocida espuma y los cielos. / Nada, ni los viejos jardines reflejados en los ojos / Retendrán este corazón que en el mar se sumerge, / Oh noches, ni la claridad desierta de mi lámpara / Sobre el papel vacío que la blancura defiende, / Ni siquiera esa joven mujer que amamanta a su hijo. / ¡Me alejaré! Barco que balanceas tu arboladura, / Leva por fin el ancla hacia una tierra exótica. / Un hastío, desolado por las crueles esperanzas, / cree aún en el adiós último de los pañuelos. / Pero quizá los mástiles, invitando a las tormentas, / Sean de los que un viento inclina hacia los naufragios. / Perdidos, sin mástiles, sin mástiles ni islas fértiles. / ¡Mas, oh corazón, escucha el canto de los marineros! (Álvarez, 1984:63)

¹⁶ Aquí se encuentra, por ejemplo, otra diferencia entre Rimbaud y la poética simbolista, representada en Verlaine. La poesía de Rimbaud es principalmente visual y crea imágenes desordenadamente, como sucede con el surrealismo, mientras que la poesía de Verlaine es principalmente musical y construye sus imágenes a través de la sonoridad de la palabra, siguiendo un orden. Además, el lenguaje simbolista pretendía poner al descubierto verdades ocultas, mientras que el lenguaje de Rimbaud, a pesar de su vertiginosidad, es claro y directo.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant:
"Quel fut ton plus beau jour" fix sa voix d'or vivant,

Sa voice douce et sonore, au frais timbre angélique
Un sourire discret lui donna la réplique,
Et je baisai sa main blanche, dévotement.

Ah! Les premières fleurs qu'elles sont parfumées!
Et qu'il bruit avec un murmure charmant
Le premier "oui" qui sort des lèvres bien-aimées!¹⁷ (Álvarez, 1984:94)

Verlaine, sobre la misión de la poesía, opinaba: "La poesía es la expresión, por el lenguaje humano llevado a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia: dota de autenticidad nuestra existencia y constituye la única tarea espiritual". (Lemaire, 1997:5) Pierre Martino, en su libro *Parnase et symbolisme*, opina de manera similar. "... le mystère réapparaissait, comme une objection aux résultats insuffisants de la science, ou bien comme un besoin de la sensibilité".¹⁸ (Martino, 1970:120)

Finalmente, Verlaine, como Mallarmé, también habla de la decadencia y la define como "el arte de morir en belleza".

Para el poeta simbolista la decadencia no tiene que ver con el quebranto de un orden social o moral, o con la degeneración del espíritu y del cuerpo humano, sino con "el estado de espíritu del poeta hechizado por la crueldad del tiempo y la inminencia de la muerte. Se trata de un embelesamiento en sí mismo y en los

¹⁷ Recuerdo, recuerdo, ¿Qué quieres de mí? El otoño / Hacia volar al tordo a través del aire apacible / Y el sol alanceaba sus rayos uniformes / Sobre el bosque amarillo donde la brisa cantaba. / Estábamos los dos solos, caminábamos soñando, / Ella y yo, al viento el pensamiento y los cabellos. / De pronto, volviendo hacia mí su inquieta mirada: / ¿Cuál fue -dijo su voz de oro-, tu día más hermoso? / Su voz dulce y sonora, de suave timbre angélico. / Una sonrisa discreta respondió a su pregunta, / Y, con devoción, besé su mano blanca. / ¡Ah, qué fragancia la de las primeras flores! / ¡Y cómo suena, con qué murmullo tan encantador, / el primer "sí" que surge de los amados labios! (Álvarez, 1984:95)

¹⁸ ... el misterio reaparecía, como una objeción a los resultados insuficientes de la ciencia, o bien como una necesidad de la sensibilidad.

misterios de una fijación interior sobre los incomprensibles límites de la vida y de la muerte". (Balakian, 1969:91)

Un espíritu, para trabajar en semejante estado de ánimo, necesita de intimidad, otra característica importante del simbolismo.

El tema central del simbolismo es, como ya se mencionó arriba, la lucha del hombre contra el vacío al darse cuenta del poder de la muerte sobre su conciencia. El poeta luchaba contra lo efímero de la vida humana.

La preocupación de sí mismo se convierte en un medio de conservar lo humano en el vacío cósmico. Sus adeptos afirmaban que nuestra defensa contra el enemigo, la muerte, está en el refugio en el sueño y en la fe en esta "absurda ilusión que es la vida". El tiempo es considerado un auxiliar del enemigo y por eso se le describía como "cruel", pues con el tiempo la muerte resulta siempre vencedora, a pesar de los remedios momentáneos que el hombre encuentra. Cuando hablan de abismo no se refieren a un infierno o a un paraíso futuros, sino al olvido de la conciencia humana, en el que el alma se convierte en un fruto para la tierra. Un poema de Baudelaire, *Enivrez-vous (Embriagado)* es un ejemplo del sentir simbolista respecto al paso del tiempo y sus efectos. En él, la embriaguez puede considerarse la exploración de la subjetividad humana, el desarrollo de los sentidos.

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.¹⁹ (Álvarez, 1984:46-48)

Sin embargo, los simbolistas no solo huían de lo que es imposible escapar, sino que también querían evadir el tedio de la realidad, por lo que se refugiaban con fuerza en la sensualidad interior, en el sueño, en el mundo creado por las palabras.

¹⁹ Es preciso estar siempre ebrio. Esto es todo: la única cuestión. Para no sentir la horrible carga del tiempo que desgarran vuestros hombros y os inclina sobre la tierra, es preciso embriagarse sin tregua. (Álvarez, 1984:47-49)

Se ve a la palabra como creadora de imágenes y sensaciones. La palabra es, como la música, más que la descripción de una sensación. Es la sensación misma. Verlaine, por ejemplo, descubrió que las sensaciones se transmiten mejor suscitándolas que describiéndolas, pues los sentimientos son parecidos cuando se describen, no así las sensaciones.

Según los poetas simbolistas, un poema no se hace con ideas, sino con palabras, pues éstas tienen la capacidad de crear imágenes y, luego, símbolos, como en este fragmento de *Le bateau ivre*, de Rimbaud, en el que la imagen del barco inmerso en la naturaleza simboliza al hombre frente al mundo.

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!²⁰ (Rimbaud, 2003:264)

La concepción que tenían los simbolistas sobre la poesía era la de un laboratorio del lenguaje, en el que el poeta trabajaba para restituirles a las palabras su sentido más puro. Aspiraban no a explicar el mundo o a expresarlo, sino a suplantarlo, a hacerlo renacer.

A pesar de sus diferencias en cuanto a su estilo o sus temas, los poetas simbolistas consideraban al lenguaje poético como una evocación o sugestión, como un hechizo o encantamiento pleno de sensaciones y significados asociados. Hasta entonces, el lenguaje había buscado imitar lo real, el mundo y sus pensamientos. Ahora, la palabra dejaba de ser mimética para adquirir verdaderas virtudes creadoras y hacer del poema, más que una suma de términos, una suma de significados.

Los simbolistas evocaban poco a poco un objeto, con el fin de manifestar un estado de ánimo, entendiéndose "estado de ánimo" como una serie de emociones amalgamadas en el interior complejo del Yo. Sin embargo, este objeto evocado no

²⁰ Conozco los cielos reventándose en relámpagos, y las trombas / y las resacas y las corrientes: conozco la tarde, / el Alba exaltada igual que una bandada de palomas, / ¡y he visto, algunas veces, lo que el hombre creyó ver! (Rimbaud, 2003:265)

era descrito como un objeto real, sino que era transformado, del mismo modo en que las sensaciones o estados de ánimo eran transformados mediante el uso de las palabras. De ahí que el resultado final fuera simbólico. Nuevamente, el poema ya citado de Rimbaud, que no describe a un barco, sino que nos habla del mundo visto a través de los ojos de un barco-hombre, un objeto transformado.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'œil ni ais des falots!²¹ (Rimbaud, 2003:264)

Para Mallarmé, el símbolo es lo contrario a la representación, es algo sugerido, como un oráculo, que puede contener múltiples significados dependiendo de la sagacidad y la ideología de cada lector. Nuevamente, *Le bateau ivre* es un buen ejemplo.

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.²² (Rimbaud, 2003:270)

La preferencia del poeta por esa charca y la imagen de un niño puede interpretarse de varias formas: la añoranza del hogar, la inocencia. Cada lector le otorgará un significado, como opinaba Mallarmé.

“La técnica simbolista giraba alrededor del culto a la imagen y a los nuevos usos del lenguaje tendentes a llevar a la poesía de la descripción directa del pensamiento o

²¹ La tempestad bendijo mis despertares marítimos. / Más ligero que un corcho dancé sobre las olas / a las que llaman arrolladoras eternas de víctimas, / diez noches, ¡sin añorar la mirada necia de los faros! (Rimbaud, 2003:265)

²² Si deseo un agua de Europa, es la charca / negra y fría donde, en el embalsamado crepúsculo, / un niño en cuclillas, lleno de tristezas, suelta / un barco frágil como una mariposa de mayo. (Rimbaud, 2003:271)

la emoción a la descripción indirecta, sugiriendo más que presentando la visión del poeta". (Balakian, 1969: 199)

Se dice que la poesía simbolista es oscura, pero esta oscuridad debe entenderse como la ausencia de claridad o de transparencia en el "mensaje" que se ofrece. La poesía simbolista es interior, es una visión de lo que hay dentro del hombre, no fuera de él. La oscuridad está asociada con la noche, pero la luna brilla en la noche. Los poetas eligieron a la luna como su luz y exploraron bajo ella la decadencia de sus sensaciones.

El empleo literario del símbolo constituye un mecanismo esencialmente humano, un mecanismo de indagación y de descubrimiento, y sólo por azar o por intuición el poeta y el lector llegan a través de él a un conocimiento subjetivo. Es decir, la métrica y las técnicas de versificación tienen poco o nada que ver con el fin último, que es la expresión simbólica de una sensación.

El símbolo no se ve como una abstracción, sino que es concebido en términos de imágenes concretas. Por ejemplo, un símbolo tomado de la naturaleza (la naturaleza era considerada por ellos como un sistema de símbolos que evoca realidades ocultas e inaccesibles), como un ave, es percibido como un emisario entre dos mundos. Puede sugerir el deseo de huir de un sitio desagradable para el espíritu poético hacia una nueva morada. En los trabajos de varios escritores simbolistas, el agua es señal de purificación o el espejo que refleja un deseo oculto. De la misma forma, un símbolo tomado de la mitología plasma más eficazmente la realidad del mundo creado por el poeta, lo mismo que los acontecimientos recreados en épocas pretéritas. No es necesario decir que Arthur Rimbaud se representó a sí mismo como ese barco ebrio perdido, vidente, extrañamente lúcido, golpeado e incansable en su búsqueda. El barco, la imagen concreta, es también el símbolo.

El símbolo, ya sea un medio de representar la condición interior del escritor o un medio para escapar de la realidad, tiene como objetivo la representación del hombre. Va de la sensación, netamente humana, a la imagen. El poeta plasma libremente su ritmo interior, sin atender a la versificación tradicional, a pesar de las

dificultades que conlleva el cultivo del verso libre²³, tan vertiginoso como la imagen. Un buen ejemplo de lo anterior es el trabajo de Rimbaud, por la rapidez con la que pasa de una imagen a otra, como puede apreciarse en los ejemplos ya dados.

Con su empleo del verso libre, los simbolistas rescataron lo esencial del verso clásico: el ritmo. Buscaron la unidad entre el verso, la idea y la imagen, la unidad melódica en cada línea, sin importar que, en ocasiones, el número de sílabas o la rima no coincidiesen. Su objetivo era crear una forma perfecta por la cantidad de sus significados y estudiar el proceso por el cual se obtiene una poesía, como lo expresa Rimbaud en su poética, mencionada anteriormente.

Los temas del simbolismo pueden condensarse en pocas palabras. Buscaban la individualidad en la expresión de las sensaciones y del estado de ánimo personal, así como una solución al problema de la fugacidad y el tedio de la vida mediante el empleo de la palabra y la imagen, que creaban atmósferas acordes a su sentir respecto al mundo. Aspiraban a lo divino y a lo desconocido a través de la poesía y de la reflexión sobre el sueño, y, debido a su rechazo a las fórmulas literarias imperantes y su interés por temas diversos como la astrología, la historia medieval y la mitología, experimentaron libremente con el lenguaje, dando así forma a su poética.

A pesar de lo anterior, el simbolismo fue un movimiento intelectual que no creó, como el romanticismo, una cultura, una forma de vida. Muchos de sus militantes cayeron muy pronto en los usos tradicionales del fondo y la forma.

Los poetas simbolistas rechazaron todo reconocimiento social. Fueron "malditos" en el sentido de que se segregaron de la sociedad de una manera orgullosa. Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, por citar a algunos de los más conocidos, conocieron la miseria, la enfermedad y el abandono. El protagonista

²³ Los poetas simbolistas cultivaron indistintamente la métrica tradicional y el verso libre, aunque fueron más numerosos los que siguieron las reglas de versificación conocidas. En realidad, puede decirse que crearon un estilo individual dependiendo de su poética personal, y que, por ello, se tomaron algunas licencias al escribir. Paul Valéry, poeta simbolista y teórico literario, negaba cualquier rasgo común entre las estéticas de los simbolistas. Para él, el único punto de convergencia se encuentra en su posición respecto al público: "Estaban de acuerdo en su resolución común de renuncia al sufragio del número: desdeñaban la conquista del gran público". (Todó, 1987:11)

del hecho literario ya no era el poeta, que vivía frente a todos su propia tragedia. El papel escrito, la poesía, ocupó su lugar.

Los poetas y pintores de la época dejaron los salones, centro de reunión de los románticos, para refugiarse en los cafés a beber absenta y a disertar con audacia sobre el arte y los artistas. Fundaron numerosas revistas que no solían durar mucho y formaron grupos que llevaban nombres pintorescos, como los *Hidrópatas*, los *Hirsutos*, *Nosotros*, *en cambio*. Estos artistas bohemios y alcohólicos fueron, casi siempre, el único público de los poetas simbolistas, que en realidad, como ya se dijo, no se interesaban por su audiencia.

1.3 La pintura simbolista

Algunos pintores hablaron de simbolismo antes de que el término fuera usado en los círculos literarios. Tres años antes de que se publicara el *Manifiesto del Simbolismo* de Moréas, Odilon Redon, pintor francés, trabajaba en sus primeros cuadros simbolistas. Para Redon y sus colegas, el simbolismo era una rebelión individual, una afirmación de los temperamentos particulares, un triunfo de la voluntad del yo. Era una expresión del individualismo en el arte. El mismo Redon proclamaba: “el futuro está en el mundo subjetivo”. (Lemaire, 1997:6) La semejanza de su opinión con la de los poetas simbolistas es innegable.

En pintura se manifestaron los mismos intereses que en la poesía y los artistas que plasmaron por escrito su opinión sobre el arte de su época tienen conceptos idénticos a los de los poetas. Gustave Moreau, pintor francés, considerado el artista que tradujo con mayor éxito la ideología simbolista sobre el lienzo, escribió: “El arte es la búsqueda encarnizada a través únicamente de la plástica de la expresión del sentimiento interior”. (*Simbolismo en Europa*, 1990:36)

Efectivamente, los pintores, mediante el color y la imagen, perseguían lo mismo que los escritores con las palabras: evocar la vida interior del hombre, materializar lo sobrenatural poco a poco, sugerir.

La obra de arte simbolista se diferencia no obstante, de las precedentes (...) por la preocupación que suele animar a su autor por ‘sugerir’ algo más de lo que se sabe, de lo que se dice, de lo que se muestra. (*Simbolismo en Europa*, 1990:33)

Estos artistas comulgaban con la idea mallarmeana que proponía ir descubriendo al objeto, es decir, al símbolo: “Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en ir adivinándolo poco a poco: sugerirlo, he ahí el sueño” (*Simbolismo en Europa*, 1990:12), escribió Mallarmé, así como:

El uso perfecto de este misterio es lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo o, a la inversa, elegir un objeto y extraer

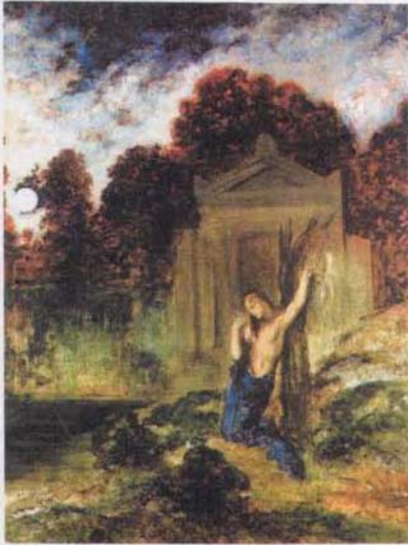
de él un estado de ánimo, a través de una serie de desciframientos. (*Simbolismo en Europa*, 1990:27)

Sobre estas bases, la pintura simbolista es llamada *sintética*, pues buscó la unión entre la realidad y la abstracción, y con ello la liberación de la imaginación. Con este fin transformó algunas de las herramientas imperantes en la técnica pictórica de la época. Al esquematizar los volúmenes en sus figuras, situándolos en diversos planos y privándolos de perspectiva, trataron de representar el subconsciente y los sueños. Asimismo, para acentuar la irrealidad de sus imágenes, delinearon de color negro las figuras, usaron colores planos, sin matices, y tomaron paisajes y formas alejadas de la naturaleza, todo ello con el objetivo de evocar la emoción que los había empujado a pintar y que transmitiría, a su vez, un estado de ánimo al espectador, pues “la obra de arte es ‘el equivalente apasionado de una sensación recibida’”. (*Simbolismo en Europa*, 1990:85)

La característica fundamental de la pintura simbolista es el erotismo, y los artistas lo buscaron en los sueños y la mitología. La mujer, como símbolo del éxtasis amoroso en todos sus sentidos, fue un tema recurrente en sus obras. Gustave Moreau supo crear en su trabajo una imagen de la mujer dividida en dos. Por una parte, la mujer fatal, y por el otro, la mujer como musa. Mientras que la primera representaba al diablo, a lo perverso, la segunda era un ángel, una hermana. Sin embargo, ambas simbolizan el amor, la belleza, el placer y la maternidad. Los siguientes ejemplos, titulados *Orfeo* y *Salomé* respectivamente, ejemplifican los dos aspectos de la mujer retratados por Gustave Moreau.



Otra característica del arte simbolista es el uso que se hace de la mitología. Los pintores deseaban sugerir estados de ánimo con vigor y para ello se sirvieron, principalmente, de los mitos de Orfeo y Narciso. Orfeo fue para ellos la representación más acabada del poeta y sus sufrimientos, su soledad, su desolación y su incesante peregrinar hacia lo eterno. Narciso, por su parte, era el reflejo de la vida interior del ser humano, de su embeleso consigo mismo. Gracias al uso de estos personajes mitológicos ellos inauguraron su proceso de trabajo, idéntico al proceso creativo de los poetas simbolistas: "de la referencia exterior, objetiva o literaria, se llega a la 'necesidad interior'" (*Simbolismo en Europa*, 1990:39) proclamaron estos artistas. Las siguientes pinturas de Moreau, tituladas respectivamente *Orfeo frente a la tumba de Eurídice* y *Poeta llevado por centauro* constituyen buenos ejemplos de la plástica simbolista.



La concepción de belleza que tenían estos pintores era el resultado entre la síntesis del hombre y la mujer, es decir, lo andrógino, retrato de la armonía perfecta, como bien lo expresa Jean Delville, pintor belga: "El arte tiene como misión hacer que se vea lo invisible en lo visible. (...) Toda belleza es una expresión del orden universal. Toda fealdad expresa el desorden". (*Simbolismo en Europa*, 1990:98)

Otros pintores conocidos fueron militantes del simbolismo: Paul Gauguin aspiraba a representar un paraíso en el que el hombre y la naturaleza fueran uno; Edvard Munch plasmó los terribles desgarramientos internos del hombre; Pierre Puvis de Chavannes habló de la existencia espiritual, lo mismo que Odilon Redon. Hay símbolos que fueron compartidos por todos los pintores de este movimiento: los ojos eran reflejo de la inmersión en uno mismo, la boca de la sensualidad, el baile de la armonía entre el hombre y su entorno. En su afán de transfigurar la realidad, llenaron sus cuadros de paisajes desolados con fuentes musgosas, caminos cubiertos de hojas muertas y claros de luna. Todo lo que hablara de la vertiente oscura del hombre, de lo monstruoso, lo mitológico, lo medieval, la locura, la angustia y la muerte fue investigado por ellos, entusiastas estudiosos del

esoterismo y las formas religiosas más diversas, como bien apunta Remy de Gormont, estudioso francés: “ ésta es una de las características más curiosas del movimiento simbolista: la aceptación de las formas religiosas del pensamiento unida a un completo desdén por el espíritu religioso”. (*Simbolismo en Europa*, 1990:21)

El mismo Remy de Gormont escribe:

¿Qué significa simbolismo? Si nos atenemos al sentido estricto y etimológico, casi nada; si se traspasa este límite, puede significar: individualismo en la literatura, libertad del arte, abandono de las formulas enseñadas, tendencia hacia todo lo nuevo, extraño e incluso insólito; y también puede significar: idealismo, desdén de la anécdota social, antinaturalismo... (Lemaire, 1997:5-6)

1.4 La prosa simbolista

Baudelaire tradujo al francés la obra de Edgar Allan Poe, y realizó importantes estudios sobre ella, encontrando en el trabajo del escritor norteamericano ideas afines a la suyas, que clarificaron su propia poética.

Poe, como Baudelaire, escribió durante el romanticismo, pero trascendió este movimiento. Baudelaire observaba en su obra una conjunción de lo angélico con lo demoníaco, y el resultado de esta relación era para él el abismo, lo misterioso, la frontera entre lo visible y lo invisible, lo consciente y lo inconsciente. Aquí se encuentra el primer vínculo con la atracción de los simbolistas hacia lo desconocido.

Del mismo modo que el mundo ideal de la poesía no es para Poe y Baudelaire un mundo de sueños, sino que representa la eterna aspiración del hombre a una realización trascendente que nada tiene que ver con la inmortalidad del alma. El espíritu del Mal no es entendido como una entidad sobrenatural ni ética, sino como la vía propia y característica que tiene el hombre depravado de perseguir el ideal de lo absoluto, es la "depravación satánica" de la búsqueda de la eternidad. Y el monstruo del Aburrimiento, que aterra a Baudelaire, es la forma específica que adopta el espíritu del Mal en el mundo moderno. (Emilio Olcina Aya en su introducción a *Edgar Allan Poe*, de Charles Baudelaire, 2002:13-14)

Poe también buscaba la armonía universal y seguramente por esto fue tanta su influencia entre los escritores de la época. Todo en Poe es misterioso, oscuro, mortuorio, abismal. La vida en sus obras no es convencional. Poe trataba de transmitir un estado de ánimo al escribir, y llevaba en sí mismo la melancolía simbolista, la nostalgia de lo bello, aunque lo estuviese contemplando.

Cuando los hombres hablan de belleza no entienden una cualidad, como suponen, sino un efecto; se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del alma –no del intelecto o del corazón- sobre la cual ya he hablado, y que se experimenta como resultado de la contemplación de lo bello. (Todó, 1987:29)

Baudelaire aprendió de Poe el culto a la palabra y encontró una opinión similar a la que él tenía sobre el proceso de la creación poética. Para Poe, la composición poética es un proceso lógico, en el que el efecto, el estado de ánimo, se consigue por medio del ritmo y el sonido de la palabra.

Los temas de Poe son la muerte y el misterio, los mismos temas simbolistas. Si ellos lo conocieron o no gracias a Baudelaire, no es relevante, pues éste es un ejemplo más de cuál era el estado de ánimo que influyó gran parte del siglo XIX a pesar del romanticismo y el realismo.

Villiers de l'Isle-Adam, dramaturgo francés del que se hablará con más calma en el siguiente capítulo, también trabajó la prosa y una muestra de ello son sus *Cuentos Crueles*. Uno de ellos, *Vera*, es muy similar a *Ligeia*, de Poe: una mujer muere y resucita gracias a la fuerza de la pasión amorosa. "El amor es más fuerte que la muerte, ha dicho Salomón; sí, su misterioso poder es ilimitado". (Villiers, 1948:13) comienza *Vera*, y estas palabras son un eco de aquellas que pronuncia Salomé, la heroína de Oscar Wilde: "El misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte". Una vez más la similitud en los temas es sorprendente.

Isidore Lucien Ducasse, conde de Lautréamont, constituye un caso muy parecido al de Rimbaud. Escritor precoz, vivió en Uruguay, su tierra natal, mientras en Francia el mundo literario se conmovía gracias a Baudelaire y sus *Fleurs du Mal*, y Verlaine, Mallarmé y Rimbaud se sumaban a la revolución literaria llamada simbolismo. Su obra se publicó en 1869. Su modo de escribir era vertiginoso y autobiográfico. Una de sus preocupaciones era, igualmente, la relación entre el bien y el mal, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

Hélas! Qu'est-ce donc que le bien et le mal! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre á l'infini par les moyens même les plus insensés? Ou bien, sont-ce deux choses différentes?²⁴
(Lautréamont, 1969:50)

²⁴ ¡Desgracia! ¿Qué es entonces el bien y el mal? Es la misma cosa por la cual manifestamos con rabia nuestra incapacidad y la pasión de alcanzar el infinito por los medios más insensatos? O bien, ¿son dos cosas diferentes?

Nuevamente, la relación entre estas potencias da como resultado el misterio, el tratar de descifrar lo desconocido. "Souvent, je me suis demandé quelque chose était le plus facile à reconnaître: la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain!"²⁵ (Lautréamont, 1969:58)

Lautréamont habla continuamente del ser humano en sus *Cantos de Maldoror*, considerándolo el mayor depositario de abismos de misterio.

Finalmente, el pináculo de la prosa simbolista es, tal vez, *Au rebours* (*Al revés*), de Joris-Karl Huysmans, escritor francés que comenzó su carrera literaria interesándose por el naturalismo, pero su atracción hacia el ocultismo, las leyendas sanguinarias, y su creencia en la existencia de los espíritus y de Dios, y, por consiguiente, en la inmortalidad del alma, le orillaron a estudiar otras corrientes literarias.

El protagonista de su novela, Des Esseintes, es un joven y rico heredero, un solitario que busca la comodidad y la satisfacción en su vida, actuando con una extravagancia que no iba acorde con la época, como el Dorian Gray de Oscar Wilde²⁶.

La importancia de *Au rebours*, sin embargo, no radica en el personaje en sí, sino en todas las influencias que le dan forma. En su trabajo, Huysmans menciona varias veces a conocidos militantes del simbolismo: los pintores Odilon Redon y Gustave Moreau, que tiene una pintura llamada *Salomé*, y a los escritores Villiers de l'Isle-Adam y sus *Cuentos Crueles*, Paul Verlaine y la mayor parte de sus libros de poesía, Baudelaire, Mallarmé; y a Edgar Allan Poe y su novela *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*. Huysmans conocía muy bien a los simbolistas y sus propuestas, no en vano expresa su admiración por ellos a partir de su personaje. Des Esseintes vive como un simbolista, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos:

²⁵ Frecuentemente, me pregunté qué cosa era la más fácil de reconocer: la profundidad del océano o la profundidad del corazón humano!

²⁶ Curiosamente, en su novela *El retrato de Dorian Gray*, Wilde menciona la novela de Huysmans como una de las mayores influencias en la vida de su personaje. Dorian Gray realiza todas las extravagancias de Des Esseintes en su búsqueda desesperada de la perfección y la satisfacción absolutas.

Se procuraba así, sin moverse, las sensaciones rápidas, casi instantáneas, de un viaje en alta mar y ese placer del desplazamiento que no existe, en suma, sino por el recuerdo y casi nunca en el presente, en el mismo minuto en que se efectúa. (...)... le parecía inútil el movimiento y se le antojaba que la imaginación podía suplir fácilmente la vulgar realidad de los hechos. (Huysmans, 1980:64)

Todo consiste en saber acogerse a ella, en saber concentrar el espíritu sobre un solo punto, en saber abstraerse lo suficiente para provocar la alucinación y poder sustituir el ensueño de la realidad a la realidad misma. (...) Por lo demás, el artificio parecía a Des Esseintes la señal distintiva del genio del hombre. (Huysmans, 1980:66)

Su opinión sobre Baudelaire hace claras referencias a lo desconocido.

Baudelaire había ido más lejos; había descendido hasta el fondo de la inagotable mina, se había aventurado por galerías abandonadas o desconocidas, había desembocado en esos distritos del alma donde se ramifican las vegetaciones monstruosas del pensamiento. (Huysmans, 1980:211)

Au rebours habla de un estado de ánimo y expresa las preocupaciones de una época, por lo que constituye un excelente ejemplo de la poética del simbolismo, cultivada por tantos medios y por artistas de tantas nacionalidades.

1.5 El teatro simbolista

Los escritores simbolistas también se interesaron en la creación dramática, tratando de otorgar a la palabra dimensiones distintas a las que les proporcionaba la forma poética, pero aspirando a los mismos objetivos y hablando de los mismos temas. El texto dramático era, simplemente, otra forma de acercarse al mundo invisible.

El teatro simbolista encontró parte de su influencia en la obra de Richard Wagner²⁷, porque encontraba en ella aspectos que correspondían a su propia poética.

De Wagner los poetas simbolistas admiraban su concepción filosófica y “mística” de la música, su aspiración a la “obra de arte total” y la peculiar arquitectura temática de sus dramas musicales, que algunos intentaron imitar y trasladar al terreno de la poesía. (Todó, 1987:15)

Efectivamente, el propósito de Wagner era “... hacer del teatro musical (ópera) una síntesis de todas las artes, con el específico objeto de convertirlo en una especie de templo místico de las aspiraciones germánicas”. (Nicoll, 1964:431)

La idea de la fusión de expresiones artísticas como la música, la pintura, la literatura y el teatro era vista como un medio que facilitaría la comprensión de verdades divinas que alcanzarían a ser tangibles para el espectador en la medida en que sus sentidos fueran estimulados. La música y la palabra tocarían al oído, la pintura y la escenografía a la vista. Wagner buscaba crear sensaciones y los poetas simbolistas, seducidos por esta concepción del arte, buscaron, como ya se explicó, crear sensaciones por medio de la palabra. Además, algunos de ellos

²⁷ El compositor francés Claude Debussy es considerado el mejor exponente del simbolismo musical y una de sus óperas se titula *Pelleas et Melisande*, cuyo libreto está basado en la obra de Maurice Maeterlinck con el mismo título. Richard Strauss tiene también una ópera con influencia simbolista llamada *Salomé*, basada en el texto de Oscar Wilde. De ambos dramaturgos se hablará más adelante.

compartieron con el músico alemán el gusto por los temas mitológicos y medievales.

Es innegable que el sitio idóneo en donde pueden reunirse las condiciones para la creación de “la obra de arte total” es el escenario de un teatro, pues el espectáculo teatral siempre ha tomado elementos de otras artes como la pintura y la música para lograr sus objetivos. Esta certeza dio a los escritores la oportunidad de proyectar gráficamente su mundo interior en la realidad externa y de exponer los grandes temas del simbolismo: el vacío, la soledad, la lucha contra el paso del tiempo, la espera de la muerte, el anhelo de lo divino.

Sin embargo, el teatro simbolista no fue recibido como una creación venturosa a finales del siglo XIX. En una época en la que el teatro “se había convertido en tribuna para la predicación de normas morales” (Balakian, 1969:156), el teatro simbolista era un desafortunado conjunto de defectos. En primer lugar, según los críticos que apoyaban el teatro realista, el autor simbolista buscaba no a un actor, sino a “... un intérprete, alguien que comunique sus palabras simplemente, con un ritmo unificado al resto de los medios de comunicación, que son el gesto, el decorado, la luz y la atmósfera”. (Balakian, 1969:156) Así pues, los personajes del teatro simbolista no constituían una fuente rica para la interpretación. Mientras que los personajes del teatro realista estaban definidos como individuos y se encontraban inmersos en circunstancias sociales y temporales específicas, los personajes del simbolismo eran encarnaciones de una idea, es decir, eran arquetipos. A través de ellos se materializaba el universo subjetivo del autor.

El segundo defecto o falla, siempre desde la perspectiva del realismo, se encuentra en la falta de crisis o conflicto en las tramas simbolistas, pero: “¿Por qué tendría que existir el deseo de superar los obstáculos de la vida, cuando el obstáculo mayor es la muerte, y este obstáculo es infranqueable?” (Balakian, 1969: 156) En realidad, la crisis está siempre presente en la obra y se manifiesta a través de la creación de una atmósfera intangible pero fácilmente perceptible, como sucede en algunas obras de Maurice Maeterlinck, en las que la muerte es

una presencia constante y abrumadora aunque nunca cobre forma corpórea en la obra y sobre el escenario.

Finalmente, para los realizadores del teatro realista, el teatro simbolista no contenía ningún mensaje ideológico. Las obras simbolistas no pretenden entretener o instruir, ni dejar una idea concreta en la mente del espectador. Son obras que no se construyen desde el punto de vista de las relaciones sociales o del comportamiento moral, sino que pretenden acercarse, mediante el uso de la palabra y la imagen, al ya mencionado *mundo invisible*²⁸.

Desde el punto de vista de la poesía, el teatro simbolista llegó más allá que el verso, pues todos los objetos de una representación sirven para exteriorizar la visión del autor y para crear una atmósfera, extendiendo el alcance de las palabras.

El poder de evocación en el escenario se aproxima al deseo mallarmeano de evocar sólo mediante palabras el clima espiritual de la música. Con la ayuda del gesto y las variaciones del diálogo, las repeticiones y silencios son mucho más capaces de excitar la imaginación y de ayudar al espectador a alcanzar un estado de ensueño que no las simples palabras impresas en el papel, por más diversificada que sea su forma métrica. (Balakian, 1969: 157-158)

Precisamente Mallarmé expresó el ideal dramático del simbolismo al hablar sobre el ballet.

À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore, résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc.; et qu'elle ne danse pas, suggérant par le prodige de reccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle,

²⁸ El concepto de *mundo invisible* fue acuñado por Maurice Maeterlinck y se hablará de él más adelante. Esencialmente, el mundo invisible está compuesto por todas las cosas que no son comprensibles o carecen de un carácter tangible para el hombre, pero que aún así manifiestan su influencia sobre éste, como la muerte.

ce qu'il foudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive...²⁹
(Schmidt, 1957: 101-102)

Aunque Mallarmé no desarrolló con éxito el teatro simbolista, algunas de sus ideas sobre el poder de la música, como la comunicación irracional, el estímulo a la imaginación y la invitación a una visión subjetiva del mundo, son base de la poética de la dramaturgia simbolista.

Sin embargo, el texto dramático simbolista fue visto, en el mejor de los casos, como un derivado de la poesía, no como un logro importante de la dramaturgia, por lo que fue considerado material de lectura, no de representación, por las dificultades que lo último conlleva.

Las obras simbolistas cortas alcanzaron mayor éxito que los textos largos al momento de ser representadas porque, debido a que la pieza teatral simbolista se basa en el sostenimiento de un estado de ánimo, era más sencillo lograr este efecto en un tiempo breve. Sin embargo, la dramaturgia simbolista sí cosechó triunfos, gracias al trabajo de Alexandre Lugué-Poe.

Alexandre Lugué-Poe y el *Théâtre de l'Œuvre*, fundado por él en 1890, son dos piezas clave al hablar de la escenificación teatral de finales del siglo XIX y principios del XX, como lo explica Oscar Brockett en su libro *Century of Innovation*: "Lugué-Poe concibió dos objetivos para el Théâtre de l'Œuvre: familiarizar al público con grandes dramas extranjeros y representar las obras de los jóvenes dramaturgos simbolistas". (Brockett, 1973:134) Efectivamente, gracias a la labor que se realizó en este recinto, el simbolismo teatral fue difundido a escala europea.

En la representación de obras simbolistas se buscaba la abstracción y la estaticidad, pues su 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, 1992:27) Para ello

²⁹ La bailarina no es una mujer que baila, por las razones yuxtapuestas de que no es una mujer, sino una metáfora, resumiendo uno de los aspectos elementales de nuestra forma, espada, copa, flor, etc.; y que no baila, sugiriendo por el prodigio de abreviaciones o de impulsos, con una escritura corporal, lo que necesitaría párrafos de prosa tanto dialogada como descriptiva...

tomaron en cuenta dos aspectos: los recursos técnicos que se utilizarían para la puesta en escena y el trabajo del actor.

En lo que se refiere a la representación de la obra de teatro simbolista, Maeterlinck, por ejemplo

... se concentró en la evocación atmosférica de las imágenes subliminales, utilizando detalles del decorado que eran típicamente indistintos e impresionistas –hojas susurrantes, reflejos de luna en el agua, sombras en la pared- tan sólo por su valor simbólico y no como representaciones de un contexto social que diese autenticidad a la situación dramática. (Innes, 1992:29)

En lugar de hacer uso de una escenografía realista que situara al espectador en un espacio y tiempo determinados “... el medio se redujo a objetos aislados, que evocarían toda la escena por medio de sus resonancias simbólicas y colores puros, elegidos por su valor emotivo y no representativo”. (Innes, 1992:29) Lugné-Poe, por su parte

...se dedicó al Théâtre de l'Œuvre creyendo que la palabra crea la escenografía, limitándose él mismo a simplificar el diseño de la ambientación para crear una atmósfera propia a través del color, la línea y el tono. En *Pelléas et Mélisande* (con el montaje de Paul Voegler) no había mobiliario y los telones de fondo estaban pintados en tonos grises. Las lámparas de pedestal fueron abandonadas y toda la luz se fue hacia el techo. La acción, toda detrás de una pantalla, parecía estar envuelta en bruma. El vestuario estaba basado en pinturas del siglo XV del artista Memling. Los actores usaban un sonsonete deliberado (muchas veces un canto religioso) y gestos angulosos y estilizados. (Brockett, 1973:135)

Dado que el trabajo del actor también tenía como objetivo dar la impresión de que los personajes no se movían en la misma esfera que el hombre común, se acentuó el tono con el que se hablaba (más que el sentido de las palabras que se pronunciaban) y el uso de la mímica para representar estados de ánimo de forma física en lugar de describirlos en el diálogo.

Los actores "... tenían un continuo aire extático, una existencia de perpetuo ensueño. Como si miraran alucinatoriamente delante de sí lejos, muy lejos, vagamente, muy vagamente. Sus voces son cavernosas, su dicción picada. Parecen estar intentando dar la impresión de que están locos". (Brockett, 1973:135)

A pesar de las impresiones que los críticos de la época tenían sobre una representación simbolista, lo más importante para Lugné-Poe era provocar en el espectador el mayor número de sensaciones, un estado de ánimo casi espiritual, por medio de la armonía entre el actor, el decorado, el sonido y la luz.

Capítulo 2

Paul Claudel dentro del movimiento simbolista

2.1 El estado de ánimo de una época: correspondencias entre los dramaturgos simbolistas.

Según afirma Anna Balakian en su libro *El movimiento Simbolista*, al analizar el teatro que surgió hacia el año 1890 en Europa desde el punto de vista de la poesía, no desde el del teatro tradicional ni como precursor del teatro de vanguardia, se pueden advertir las similitudes entre los escritores de diversas nacionalidades, pues uno de los éxitos del movimiento simbolista fue “la creación de un marco dramático para la poesía, marco que iba más allá del verso esotérico e íntimo”. (Balakian, 1969:154) Así las cosas, es posible identificar la influencia y similitudes entre el francés Villiers de l'Isle-Adam, el belga Maurice Maeterlinck, el alemán Gerhart Hauptmann, el austriaco Hugo von Hofmannsthal, y los irlandeses William Butler Yeats y Oscar Wilde y, por supuesto, entre todos ellos y Paul Claudel.

Villiers de l'Isle-Adam, con su obra *Axël* (1890), se anticipa al simbolismo. En su trabajo conviven aspectos filosóficos, shakesperianos y románticos, aunque también simbolistas.

En su estructura, *Axël* es parecida a una obra romántica. Tiene planteamiento, nudo y desenlace. Tiene personajes que se explican en largos monólogos, como lo hace Hamlet, y los objetos y decorados que rodean al conde Axël d'Aversbourg no poseen ningún sentido ambiguo capaz de conmover subjetivamente al espectador, sino que son reflejos de lo que pudo ser la Edad Media en la selva Negra. En realidad, el simbolismo de *Axël* se encuentra en su espíritu “decadente”, que hace del personaje la imagen del héroe simbolista.

Axël, este conde enclavado en lo medieval y lo romántico, vive retirado en un castillo, leyendo y soñando, y cuando tiene en sus manos un tesoro que le permitiría realizar todos sus deseos, él prefiere seguir soñando. Convince a su

amada de que ambos se suiciden para así abandonar sus vidas sin valor. Antes de envenenarse, Axël pronuncia un largo diálogo que se convirtió en el programa de la actitud vital que profesan casi todos los simbolistas.

¿Vivir? No. Nuestra existencia se ha colmado y la copa se ha desbordado... Reconócelo, Sara: hemos destruido en nuestros extraños corazones el amor por la vida, y hemos convertido nuestras almas en realidad. Acepta que, en adelante, vivir sería sólo un sacrilegio hacia nosotros mismos. ¿Vivir? Los criados harán eso por nosotros. (Todó, 1987:116)

La obra tenía los así llamados defectos del teatro simbolista, aunque todavía no pudiese considerarse, por su estructura cercana al teatro romántico, un texto de este estilo. Era “estática”³⁰, sombría, llena de sugerencias sobre la preocupación por la muerte, principal tema de muchas obras simbolistas. Con todo, la obra tenía sus méritos para el simbolismo, pues: “El arte de Villiers transforma el caso individual en una figura universal, haciendo que muchas de las afirmaciones de Axël se conviertan en síntesis del miedo simbolista ante el mundo, y de su desprecio hacia éste”: (Balakian, 1969: 162)

Villiers representa el espíritu del simbolismo, y el belga Maurice Maeterlinck combina ese espíritu con la técnica de un nuevo teatro, que los críticos habrían de llamar “antiteatral”. Maeterlinck llegó a París en 1886 y declaró que todo su trabajo literario se lo debía a Villiers. Su obra más famosa, *Pelléas et Melisande*, apareció en 1892, dos años después de *Axël*, y otra, *L'intruse*, apareció en 1890. Este último texto es una pequeña joya del teatro simbolista, cuyo tema es la muerte misma, y en la que se simboliza el paso de ésta por entre el decorado y los personajes. La historia es muy sencilla: un grupo de personas, emparentadas entre sí, está esperando la muerte de una mujer enferma que acaba de dar a luz.

³⁰ *Estática* en un doble sentido. Por una parte, las acciones pierden importancia al lado de la ideología y, por otra parte, la representación de la obra era *estática*, como ya se explicó al hablar sobre el teatro simbolista.

Esta mujer podría haberse muerto de cualquier otro mal, pero se supone que como el nacimiento une el concepto de la muerte al de la vida, consideradas como las dos únicas formas importantes de la condición humana, resume esta condición mucho más sucintamente que cualquier otra enfermedad. (Balakian, 1969:163)

Una idea muy similar se encuentra en *La anunciación hecha a María*, de Claudel, como se verá posteriormente.

En *L'intruse* la Muerte no es un personaje convencional, sino un personaje sugerido. Se sugieren los pasos de la Muerte, su voz o su entrada por el efecto que producen, por ejemplo: un perro ladra cuando la Muerte entra por el jardín, el viento sopla, los pájaros gritan, la llama de la vela oscila cuando ella se encuentra entre la familia. Todos estos signos son percibidos por los personajes en mayor o menor medida, dependiendo de su sensibilidad.

"El más sensible de ellos es el ciego. A menudo, Maeterlinck concede una gran fuerza de percepción a los que no pueden ver, reconociendo de modo implícito que en estas personas la visión interior está más desarrollada". (Balakian, 1969:164) En *La anunciación...* también hay un personaje que ha quedado ciego, y en su ceguera es capaz de ver con mayor claridad no sólo lo que sucede a su alrededor, sino también los sentimientos de los demás y sus propios pesares.

En *L'intruse* no hay conflicto (es un buen ejemplo de drama estático), sino una sensación de tensión, de suspenso ante la espera y el transcurrir inquietante del tiempo, junto con la llegada de la inevitable muerte.

Le drame, tel que le conçoit M. Maeterlinck, confronte lui aussi le héros au destin. Mais il dédaigne, comme reportage, les récits d'aventures du drame classique, et comme anecdote, les agitations des héros romantiques. Son ressort principal n'est pas la peinture des tentatives du héros pour vaincre la fatalité, mais celle des efforts vains qu'il fait pour en comprendre les décisions, de la passivité avec laquelle il les subit.³¹ (Schmidt, 1957:103-104)

³¹ El drama, tal como lo concibe M. Maeterlinck, confronta también al héroe con su destino. Pero desdeña, como reportaje, los relatos de aventuras del drama clásico, y como anécdota, las agitaciones de los héroes románticos. Su principal resorte no es la pintura de las tentativas del

En sus obras, Maeterlinck ocupa varios artificios técnicos del teatro simbolista: la repetición de palabras o frases, parecida a la repetición de frases musicales, los ecos entre personajes, las pausas y el carácter enigmático de ciertos versos. “Le plupart de ses pièces baignent dans une atmosphère de légende, ou relèvent des domaines de l’histoire aux contours incertains”.³² (Majault, 1966:100) Sus dramas son “estáticos” y se desarrollan en un mundo lo menos preciso posible.

Lo más importante en lo que se refiere a la filosofía que Maeterlinck tenía sobre la existencia del hombre y el mundo, puede resumirse brevemente de la siguiente manera: hay un Mundo Visible y un Mundo Invisible, y también hay un Hombre Visible y un Hombre Invisible o Alma. Solamente lo invisible es real, y lo visible es real en la medida en que se relaciona con lo invisible, con lo simbólico. El Mundo Invisible se comunica con el Hombre Visible a través de su alma, por medio de premoniciones o augurios que muchas veces el Hombre Visible no sabe interpretar, con lo que se expone a la catástrofe y al acecho de la Muerte, enemiga de todo lo durable y del Amor, que pone trampas en el camino del hombre, tal como sucede en *L'intruse*, en la que esta familia reunida presiente el caminar de la Muerte hacia una persona que aman, pero no están concientes de ello hasta el desenlace.

Le théâtre de Maeterlinck est ainsi dominé par le mystère de la vie et par les angoisses et les terreurs que provoque ce mystère. Ses personnages sont des êtres qui tiennent à la fois de la réalité et du rêve. Ils agissent et parlent, poussés par des forces qui les dominent sans qu'ils puissent en avoir une vision nette.³³ (Majault, 1966:100)

héroe para vencer la fatalidad, sino la de los vanos esfuerzos que hace para comprender sus decisiones, de la pasividad con que las padece.

³² La mayoría de sus obras nadan en una atmósfera de leyenda, o elevan los dominios de la historia a contornos inciertos.

³³ El teatro de Maeterlinck es así dominado por el misterio de la vida y por las angustias y los terrores que provoca este misterio. Sus personajes son seres que sostienen a la vez la realidad y el sueño. Ellos se mueven y hablan, poseídos por fuerzas que les dominan sin que ellos puedan tener una visión clara.

En su época, Maeterlinck fue considerado un escritor de vanguardia por gran parte de los dramaturgos europeos, y tuvo gran influencia sobre las obras de Hauptmann y Hofmannsthal.

En Alemania, como en toda Europa, el naturalismo imperaba en la literatura, y a esta tendencia se opuso el llamado "impresionismo"³⁴. "Los impresionistas, fatigados de las interminables descripciones del medio, insistieron nuevamente en la importancia del poeta y observador; y se esforzaron por registrar las más menudas fluctuaciones del ánimo y la personalidad". (Werner, 1973:229) El simbolismo, tan acentuado en estos escritores impresionistas, llegó a Alemania gracias a autores como Stefan George y Rainer María Rilke, que imitaron y tradujeron a los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Rimbaud. Hugo von Hofmannsthal, por ejemplo, se vio influido por el irlandés Oscar Wilde y por los belgas Émile Verhaeren y Maurice Maeterlinck, simbolistas.

Gerhart Hauptmann es considerado, como dramaturgo, una de las grandes figuras de la literatura alemana. Escribió, al principio de su carrera, dentro de la corriente naturalista y se le conoce mejor por sus obras pertenecientes a esta corriente, como *Los tejedores*. Sus piezas simbolistas están enclavadas en un ambiente naturalista o, mejor dicho, son historias fantásticas que se desarrollan en un escenario naturalista.

Éste es un punto interesante, pues simbolismo y naturalismo, a pesar de sus diferencias en estilo y técnica, "se nutren de las mismas filosofías fatalistas en que la voluntad humana está sometida a influencias y presiones exteriores". (Balakian, 1969:170)

En el naturalismo, las realidades sociales y hereditarias rigen la acción humana y determinan el carácter del hombre, mientras que en el simbolismo también son fuerzas exteriores, como el paso del tiempo, que escapan del control del hombre las que le ponen entre la vida y la muerte y moldean su existencia de modo inevitable.

³⁴ En este contexto, impresionismo es sinónimo de simbolismo, pues ellos se referían con este término a la creación literaria por medio de la evocación de sensaciones y la comunicación de "impresiones" a través del lenguaje.

No hay ni providencia predeterminada ni fe en el más allá; tampoco existe correspondencia entre el cielo y la tierra, sino solamente entre el mundo físico y el psíquico, el cual en cierto modo está determinado por la naturaleza puramente mortal y por lo tanto orgánica del hombre. Así como el naturalista se preocupa del comportamiento social del hombre bajo la presión de fuerzas incontrolables, el simbolista se preocupa de las reacciones mentales del hombre y de su acoplamiento al orden natural del cosmos. En ambos casos, encontramos un pesimismo natural inherente que afirma que el hombre, como grupo (en el naturalismo) o como individuo (en el simbolismo), es incapaz de elevarse por encima de la existencia humana o siquiera darle forma. Esto implica, por consiguiente, la nula importancia de la debilidad o la fortaleza de los caracteres individuales, que son el pan y la sal del arte dramático. (Balakian, 1969:171)

Hauptmann hizo convivir estas dos tendencias en su trabajo, expresando el “abandono del hombre en un mundo cuyas fuerzas hostiles y brutales él no puede controlar” (Werner, 1973:220), como puede apreciarse en los siguientes ejemplos.

Hanneles Himmelfahrt (*La ascensión de Hannele*³⁵, 1903) es la historia de una niña proletaria maltratada y moribunda, pero la importancia de la obra no reside en la expresión de sus sufrimientos, sino más bien en sus visiones, los sueños de su ascensión al cielo, la compasión de los ángeles y la ayuda bondadosa de Cristo, que es presentado como un Salvador. Aquí ya se toca el aspecto religioso, como aparecerá con fuerza contundente en la obra claudeliana.

Die versunkene Glocke (*La campana sumergida*, 1896-97) Es una obra en la que están combinados aspectos mitológicos griegos y germánicos. En ella, un fundidor de campanas, un místico en realidad, no encuentra satisfacción en ninguna de las religiones establecidas, como le ocurría a muchos artistas de la época. Conoce a una ninfa de la que se enamora, llamada Rautendelein, símbolo de las fuerzas de la vida y de la naturaleza, que lo incita a fundir una campana de proporciones colosales que luego quedará olvidada en las profundidades de un lago, como muchas de las grandes obras de los hombres.

³⁵ Originalmente, este texto se llamó simplemente *Hannele*, pues se consideró una herejía hablar de ascensión, por su relación con la historia bíblica de la virgen María.

Hauptmann estudia en sus dramas el papel del destino (desde el punto de vista de la herencia), la presencia de la muerte, el inevitable encadenamiento de causas y efectos, y los obstáculos que se oponen a la libertad y al libre albedrío del hombre. Hauptmann hace uso de recursos estilísticos de Maeterlinck, como las repeticiones, los diálogos incompletos, los silencios, etc., para crear las atmósferas de sus obras.

Hugo von Hofmannsthal, austriaco, entró en contacto con el simbolismo a los dieciocho años, al conocer la poesía de Baudelaire y de Verlaine. Leyó muchas de las obras de Maeterlinck, que le provocaron honda impresión, y era un poeta precoz como Rimbaud. Fue un hombre eternamente vagabundo, sin un origen o un destino, como varios personajes simbolistas.

Hofmannsthal, al "interpretar 'lo trágico diario' se da cuenta de que cada momento de nuestra vida es una crisis: todo está unido en nosotros, así como nosotros estamos unidos al mundo exterior más de lo que soñamos". (Balakian, 1969:174) Sobre esta premisa se funda su teatro.

Gracias a su conocimiento de los simbolistas franceses, Hofmannsthal es capaz de captar en sus trabajos, ya sean líricos o dramáticos, los más importantes aspectos de la estética simbolista. Logra dar a las palabras todo el peso que poseen en sí mismas, en lugar de usarlas como explicaciones de los personajes. Con su trabajo, llega a la conclusión de que "el mundo es más poderoso que aquel que se expresa" (Balakian, 1969:175), por lo que, en sus textos dramáticos, las frases son mucho más poderosas que los personajes que las pronuncian.

Puesto que cada momento es una crisis y la palabra es más significativa que el que la dice, el teatro de Hofmannsthal es un teatro en que la creación de caracteres está supeditada a la expresión de verdades universales acerca de lo que unifica a los hombres más que acerca de lo que les distingue... (Balakian, 1969:175)

Sus obras carecen de un argumento aristotélico, por la preponderancia que tiene sobre éste la ideología plasmada en cada pieza, y siempre se encuentra en ellas la presencia de la Muerte, como en las obras de Maeterlinck. Incluso, el austriaco hace uso de muchos de los recursos del dramaturgo belga, como los

diálogos cortos y repetitivos, las penumbras, el misterio, característicos del teatro simbolista.

Der Tor und der Tod (El necio y la muerte, 1893) es una de sus obras más representativas y la escribió a los diecinueve años. Trata de Claudio, un violinista egoísta, gastado y fatigado que, al encontrarse con la Muerte, para la que toca el violín, descubre que en realidad no ha vivido y que, encerrado en su torre de marfil, nunca supo que eran de verdad la amistad, el amor y la alegría. Evadido de la realidad, como un verdadero decadente, Claudio olvidó la vida, por lo que ve en la muerte una oportunidad de observar más que de temer.

Hofmannsthal escribió también sobre el misticismo de la Iglesia Católica y adaptó misterios medievales, lo mismo que dramas de los clásicos griegos como *Elektra* (1903) y del Siglo de Oro español, como *Der Turm (La torre, 1925)*, basada en *La vida es sueño*, de Calderón. Asimismo, escribió libretos que luego el músico Richard Strauss utilizó en sus óperas. Entre ellos, *Die Frau ohne Schatten (La mujer sin sombra, 1919)*, está basada en una de sus obras en prosa y es un cuento de hadas con gran contenido simbólico, centrado en la historia de una princesa duende que por obra de un sacrificio profundo y de un sentimiento de consagración se integra a la vida humana y supera la maldición de la falta de hijos. Aquí hay coincidencias con *La anunciación...* de Claudel, en la que también hay un sacrificio en beneficio de los demás y la consagración de la existencia a algo más grande que el ser humano.

El dramaturgo irlandés William Butler Yeats, al principio de su carrera teatral, trató de

establecer un nuevo género de drama romántico que, intensamente lírico, habría de combinar dentro de sí algo del vigor de la vieja escena romántica, algo de las cualidades asociadas al reciente teatro simbolista, y algo de una atmósfera personal tomada de los recuerdos populares de su Irlanda natal. (Nicoll, 1964:729)

Aunque cabe decir que Yeats concibió sus versos dramáticos no como teatro, sino como una prolongación de la poesía, y aceptó que sus obras eran irrepresentables.

Yeats siguió de cerca el desarrollo del simbolismo francés y presenció la puesta en escena de *Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam, compartiendo con sus camaradas la creencia de que "el teatro podía ser un nuevo templo de contemplación mística". (Balakian, 1969:182) También era partidario de Mallarmé y aceptaba que el poeta que vivía en aquel mundo moderno no tenía otra alternativa más que buscar refugio en el arte y la palabra.

Yeats tomó como base de sus trabajos las leyendas celtas, a las que añadió elementos de la estética simbolista como los conflictos que ocasiona el encuentro entre la vida y la muerte (Maeterlinck y Claudel) y dio a sus personajes ciegos, locos, viejos y vagabundos la capacidad de captar los vínculos entre la materia y el espíritu, entre lo visible y lo invisible, como lo hicieron respectivamente Maeterlinck, Hofmannsthal y Claudel.

En su obra *The Countess Cathleen* (*La condesa Cathleen*, 1892), su heroína se ofrece en sacrificio cuando, en una época de hambre, los Mercaderes del Demonio recorren el país comprando almas a cambio de pan. En este texto, como en muchos otros, hay elementos folclóricos en forma de canciones. Además, existe un parecido entre Cathleen y Violaine, la heroína de *La anunciación...*, pues ambas se sacrifican por sus seres queridos y su pueblo.

En *Cathleen Ni Houlihan* (1902) el espíritu de Irlanda, eternamente bello, joven y viejo, se simboliza con la figura de una anciana que se transforma en una reina y permite a un joven conocer el mundo invisible. Este personaje, aparentemente sin destino ni identidad, es parecido a otros personajes simbolistas, como la Melisande de Maeterlinck y el Axël de Villiers.

"Allí donde Maeterlinck creaba eficaces silencios, Yeats sugiere enigmáticas atmósferas mediante el uso de sonidos, cantos y estribillos que imitan el folklore". (Balakian, 1969:185) Yeats trata, por medio del recuerdo de las raíces de la cultura irlandesa, devolver al teatro la ritualidad con la que se inició. Es algo parecido a lo que intenta Claudel en *La anunciación...*, reviviendo importantes momentos de la historia de Francia y reuniéndolos en su obra a pesar de su distancia cronológica. Son dos formas distintas de explicar la relación entre el hombre y su tierra natal.

Oscar Wilde se enfrentó a la sociedad victoriana y en ello reside su valor y su genio. Era un hombre que proclamaba la belleza como ideal del hombre y, a pesar de sus extravagancias en el vestir y en el actuar, tenía gran éxito entre la sociedad de su época. Su brillante conversación lo llevaría a destacar en el género dramático, pues el diálogo le otorgó la posibilidad de expresar sus ideas con total libertad.

Salomé (1891), su única obra simbolista, fue censurada por la crítica. Escrita originalmente en francés, es un texto bíblico y poético. La trama de *Salomé* es conocida. Toda la familia de Herodes, tetrarca de Judea, vive hundida en el vicio, empezando por Herodes, a quien una pasión incestuosa arrastra hacia Salomé, hija de su esposa Herodías. Juan, el profeta, habla desde la cisterna en la que está encarcelado, prediciendo los males que van a caer sobre el tetrarca y los suyos como castigo a su corrupción. Salomé oye su voz y desea conocerlo, lo conoce y se enamora de él. Baila ante Herodes la “danza de los siete velos” e, instigada por su madre, exige como premio la cabeza del Bautista. Ahora, con la cabeza sangrante en las manos, puede besar al Bautista. Herodes, celoso y horrorizado, ordena la ejecución de Salomé.

El drama, aunque poético, es cruel y sacrílego; es patente en él la influencia estilística del *Cantar de los cantares*, y sus elaboradas imágenes de orfebrería y su ambiente esteticista de fin de siglo resultan inconfundibles. De estructura y terminología sencillísima, su decadentismo se evidencia en el tratamiento y la fraseología sensual y ondulante del tema religioso de la muerte de San Juan Bautista. (Pujals, 1984:529)

Como sucede en las obras de Maeterlinck, el destino pesa desde la primera escena para los personajes de *Salomé*. La luna, símbolo de la sensualidad femenina, pero también presagio de la muerte y los malos augurios que se desencadenan en la obra, morirá al final junto con Salomé.

Salomé es un drama que encarna en el fondo y la forma todo el decadentismo de fin de siglo. La naturaleza entera aparece aquí en función de los negros presagios que

coincidirán al final del drama. Cada personaje será 'un ciego instrumento de su destino' y todas las escenas transcurrirán entre el colorido, la crueldad y la fina gracia del oriente, escenario de la tragedia. Y ello llevará vertiginosamente a la heroína oriental al beso anhelado de los labios de San Juan Bautista; aquella 'boca grande' que tanto la atrajo, será al fin suya, pero sólo cuando disponga de la cabeza sangrante del Precursor. (Wilde, 1970:22-23)

Durante toda la obra se hacen constantes referencias al amor y la muerte, consideradas por las circunstancias una misma cosa o una consecuencia inevitable. Se afirma que en la muerte se encuentra el amor.

Wilde opinaba "que el arte es una evasión ante los problemas humanos que no tienen solución y que la belleza en sí se halla en las cosas..." (Wilde, 1970:17) He aquí el fundamento de la estética que compartió con el resto de los escritores simbolistas, es decir, la evasión hacia un mundo invisible más real.

El hablar sobre el estado de ánimo de una época por medio de estos autores de diversas nacionalidades no resulta difícil al observar las similitudes entre sus temas y su estilo de escribir. Aunque evidentemente muchos de ellos nunca se conocieron personalmente, todos escribieron alguna o todas sus obras simbolistas entre 1890 y 1895, es decir, cuando el simbolismo había llegado a su cumbre en París y comenzaba a extenderse por todo el continente europeo. Al difundirse la concepción estética del simbolismo, su influencia permaneció mucho más tiempo entre los círculos literarios, lo que explica que, durante las tres primeras décadas del siglo XX, todavía se escribiera bajo sus preceptos. Dentro de este grupo de dramaturgos se encuentra también Paul Claudel.

2.2 Vida y obra de Paul Claudel

Según explica Anna Balakian en su libro *El Movimiento Simbolista*, hacia 1890, Paul Claudel era un joven admirador de Mallarmé y frecuentaba su salón en la Rue de Rome, en donde conoció a muchos adeptos al simbolismo. Él estaba en París cuando el *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam se dio a conocer, lo mismo que cuando apareció *L'Intruse* de Maeterlinck, ambas en ese mismo año, por lo que es probable que conociera ambos textos y, con ellos, gran parte de la estética simbolista.

Sin embargo, Claudel no fue un militante fiel al simbolismo. Dos fuentes muy poderosas nutrieron toda su vida y, por supuesto, su carrera literaria. Por un lado, todo el impulso vital de la poesía de Arthur Rimbaud, y, por otro, su enorme fe católica. Ambas fuentes se combinaron con los preceptos simbolistas, dando como resultado el estilo particular del dramaturgo.

Paul Claudel nació en Villeneuve-sur-Fère, en Tardenois, perteneciente al departamento de l'Aisne, Francia, el 6 de agosto de 1868. Su familia era completamente indiferente en materia religiosa.

Desde pequeño manifestó inclinación hacia la expresión poética y literaria, con la que ensalzaba su amor a la naturaleza. Pasó su infancia en su aldea natal y en las ciudades vecinas, a las que acompañaba a su padre, que trabajaba en la conservación de bienes rurales. Fue en estos pequeños viajes donde Claudel comenzó a amar el campo y sus paisajes. De hecho, los lugares de los que habla en *La anunciación hecha a María* son, en su mayoría, reales y corresponden a los alrededores de su pueblo natal, Villeneuve.

Está el sombrío horizonte del Sur, que es el bosque de la Tournelle, precedido por la fuente de la Sybille. (...) Está el horizonte del Norte, que es el principio de esa llanura que se prolonga indefinidamente hasta el mar, cubierta alternativamente de campos labrados y mieses, poblada por cien lugares de hermosos nombres, Saponay, Cramaille, (...) sin hablar de más lejos, por la parte de Soissons, de

Violaine y de Cœuvres. Por ese lado me atraían las grandes catedrales invisibles: Laon, Reims, Soissons. En primer plano, las viejas granjas de Combernon y de Belle-Fontaine. Y, finalmente, el horizonte del Oeste, tal como se ve desde ese cabo donde se levantaba el antiguo frontón de Chinchy: la colina de Géyn, brezales y arena blanca con sus rocas fantásticas. (Lesort, 1970:28)

A los 14 años se trasladó a París con toda su familia. Su hermana Camille inició sus estudios de escultura con el famoso artista Auguste Rodin y él ingresó al Liceo Louis-le-Grand.

En esta etapa de su vida dos sucesos importantes marcaron perpetuamente su existencia: el descubrimiento casi accidental de la poesía de Arthur Rimbaud y el presenciar la prolongada agonía y muerte de su abuelo, al que quería sobremanera. Esta muerte lo llenó de horror y de dudas sobre la vida y su fragilidad.

En 1886, sin duda movido por una gran tristeza, se acercó a la religión católica. Era 25 de diciembre y él asistía en Notre Dame a una misa solemne en la que escuchó por primera vez el *Magnificat*, aunque él no sabía que ése era su nombre. Este hecho cambió y determinó su vida desde ese momento hasta su muerte. Tenía 18 años. Meses antes había leído *Les Illuminations* de Rimbaud.

Siempre recordaré esa mañana de junio de 1886 en que compré el cuaderno de *La Vogue* (fechado el 13 de mayo de ese mismo año) que contenía el principio de *Les Illuminations*. Fue realmente una iluminación para mí. Finalmente salía de ese mundo horrible de Taine, de Renan³⁶, y de los demás Moloch del siglo XIX, de esa cárcel, de esa espantosa mecánica gobernada por leyes perfectamente inflexibles, y, para colmo de horrores, conocibles y enseñables. (Lesort, 1970:48)

³⁶ Taine y Renan eran los nombres de dos maestros, famosos en su época y miembros del profesorado del Liceo Louis-le-Grand, que enarbolaban la bandera del materialismo, el positivismo y la ciencia. De hecho, Claudel recibió un premio académico de manos de Renan.

Sobre su conversión al catolicismo en Notre Dame, describe: "En un instant mon cœur fut touché et je crus. C'est vrai! Dieu existe, Il est là. C'est un être aussi personnel que moi! Il m'aime, Il m'apelle".³⁷ (Franco, 1967:13)

Y sobre Rimbaud: "La lecture des *Illuminations*, puis quelques mois après, d'*Une saison en Enfer*, fut pour moi un événement capital. Pour la première fois, ces livres ouvraient une fissure dans mon baignoire matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel"³⁸. (Franco, 1967:16)

Sin embargo, Claudel se resistió por cuatro años a abrazar totalmente su nueva fe, librando un combate espiritual del que escribe años después:

Ésta fue la gran crisis de mi existencia, esta agonía del pensamiento sobre la que Arthur Rimbaud escribió: "El combate espiritual es tan brutal como la batalla entre los hombres. ¡Dura noche!, ¡La sangre seca humea sobre mi rostro!" Los jóvenes que abandonan tan fácilmente la fe no saben lo que cuesta reencontrarla y a precio de que torturas. (Lesort, 1970:55-56)

Claudel abrazó definitivamente la religión católica el 25 de diciembre de 1890, en Notre Dame de París, recibiendo la comunión.

Según Claudel, Arthur Rimbaud le ayudó a sentir un mundo misterioso revelado por el Ser Infinito que entraba en él. Rimbaud fue su padre espiritual y el guía que lo conduciría por los difíciles caminos del arte.

Antes de Rimbaud y de su conversión al catolicismo, el entonces joven escritor creía en los principios de lo que podría llamarse "materialismo", influido por las corrientes realista y naturalista, como él mismo escribe:

³⁷ En un instante mi corazón fue tocado y yo creí. ¡Es verdad! Dios existe, Él está aquí. Es un ser tan personal como yo. Él me ama, Él me llama.

³⁸ La lectura de *Las Iluminaciones*, y algunos meses después, de *Una temporada en el Infierno*, fue para mí un evento capital. Por primera vez, estos libros abrieron una fisura en mi prisión materialista y me dieron la impresión viva y casi física de lo sobrenatural.

À dix-huit ans, je croyais donc ce que croyaient la plupart des gens dits cultivés de ce temps. La force idée de l'individuel et du concert était obscurcie en moi. J'acceptais l'hypothèse moniste et mécaniste dans toute sa rigueur: Je croyais que tout était soumis aux lois, et que ce monde était un enchaînement dur d'effets et de causes que la science allait arriver après demain à débrouiller parfaitement.³⁹ (Franco, 1967:15)

Sin embargo, años después de su conversión, escribiría así sobre la sociedad que conoció en su juventud:

Dans une société comme la nôtre, c'est à dire, uniquement orientée vers la jouissance matérielle, l'artiste, s'il n'est pas en possession d'une force morale égale au poids terrible et mortel qui pese sur lui, est condamné au désespoir et à la destruction, ou à un art de pur bibelot. Les exemples de Poe, de Baudelaire, de Rimbaud, de Verlaine, de tant d'autres au siècle dernier, son suffisants pour nous renseigner. C'est en ce sens que pour lui le vrai est la condition du beau, parce que seul il l'isole d'un milieu délétère, et lui permet l'usage des facultés que la grâce lui a accordées.⁴⁰ (Franco, 1967:27-28)

A partir de este momento se dedicó a leer sin descanso y conoció a fondo a muchos escritores, como Pascal, Santo Tomás de Aquino, Aristóteles, Shakespeare y Rimbaud. Éste último y los simbolistas Mallarmé, Baudelaire y Verlaine ejercieron en él una gran influencia.

Al terminar sus estudios en el Liceo, ingresó a L'Ecole des Sciences Politiques, pues deseaba iniciar su servicio diplomático en Francia.

³⁹ A los dieciocho años, yo creía en lo que creían la mayor parte de las personas llamadas cultas de ese tiempo. La fuerte idea del individuo y de concierto estaba oscurecida en mí. Aceptaba la hipótesis monista y mecánica en todo su rigor: creía que todo estaba sometido a leyes, y que este mundo era un fuerte encadenamiento de efectos y causas que la ciencia que llegaría pasado mañana desenredaría perfectamente.

⁴⁰ En una sociedad como la nuestra, es decir, únicamente orientada hacia el bienestar material, el artista, si no está en posesión de una fuerza moral igual o con un peso más terrible y mortal que la que pesa sobre él, está condenado a la desesperación y a la destrucción, o a un arte de juguete. Los ejemplos de Poe, de Baudelaire, de Rimbaud, de Verlaine, de tantos otros en el siglo pasado, son suficientes para informarnos. Es en este sentido que para él la verdad es la condición de la belleza, pues solo ella le aísla de un medio mortífero, y le permite usar las facultades que la gracia le ha concedido.

Hacia 1890 Claudel, cuando ya se distinguía como un escritor ilustre, tuvo la magnífica oportunidad, como se mencionó anteriormente, de frecuentar los “martes” de Stephane Mallarmé, tertulias literarias en las que su contacto con los simbolistas se intensificó. Tenía 22 años.

A partir de 1893 inició su carrera diplomática, que lo llevó a vivir y trabajar en Nueva York, Boston, Shangai y Foucheou en China. En el oriente estudió a fondo la filosofía y la religión, con lo que adquirió esa capacidad de comprensión de la naturaleza humana y esa penetración psicológica que los orientales poseen en alto grado.

En 1900 pasó una temporada en el Gran Monasterio de Ligugé en compañía de monjes benedictinos, creyendo que podría convertirse en sacerdote, y conoció Siria y Palestina. Sin embargo, pronto se convenció de que el sacerdocio no era su vocación. En 1901 regresó a China y recorrió Japón e Indochina.

Entre viaje y viaje regresaba a Francia. En 1905 contrajo matrimonio, en la ciudad de Lyon, con Reine Sainte-Marie-Perrin, quien era hija de un famoso arquitecto, y con quien procreó cinco hijos.

Trabajó en Praga, Francfort y Hamburgo. Estando en esta ciudad, en 1913, fue expulsado ante la inminencia de la Primera Guerra Mundial. Ya en su país, llevó a cabo trabajos importantes en la construcción de vías ferroviarias y compra de mercancías con otros países.

En 1917 se trasladó a Brasil con el cargo de Ministro Plenipotenciario en Río de Janeiro. En 1920 fue enviado a Copenhague, Dinamarca, con este mismo cargo.

A partir de 1921 fue embajador en Japón. Adaptó sus obras literarias a las modalidades de los dramas japoneses y, bajo su dirección, algunas de ellas fueron representadas en el teatro perteneciente al Palacio Imperial.

Permaneció en Japón hasta 1927, pues el gobierno francés le pidió desempeñar el cargo más alto de la diplomacia francesa: embajador en los Estados Unidos.

Durante el curso de su carrera diplomática, Claudel se dio tiempo para escribir copiosamente y, también, para pasar largas horas en compañía de su esposa y de sus cinco hijos en el Castillo de Brangues.

Su producción literaria es muy amplia. Escribió dramas, poesía, ensayos de crítica literaria y artística, tratados teológicos, traducciones de los clásicos griegos y de poetas ingleses. Además, su correspondencia, como la que sostuvo con André Gide, se ha derramado por todo el mundo.

El eje principal de Claudel está constituido por diez piezas de teatro, entre las que se destacan: *Tête d'Or*, *La ville*, *L'Echange*, *L'Otage*, *Le soulier de satin*, *Partage à midi*, *Le Père humilié*, *L'art poétique* y *L'Annonce faite à Marie* (1892-1948), una obra que empezó a escribir en 1892 con el título *La jeune fille Violaine*, y que fue modificada en varias ocasiones por su autor hasta llegar a su forma definitiva. "De la primera versión de *La jeune fille Violaine*, de 1892, a la última versión de *L'annonce faite à Marie*, de 1948, hay por lo menos cinco dramas de *Violaine*". (Lesort, 1970:30)

Claudel se dio a conocer como un dramaturgo de talento en 1912, con el estreno de *La anunciación...* en el Théâtre de l'Œuvre, dirigida por Lugné-Poe⁴¹, y en 1914 con *L'Otage*, considerada su obra más famosa y mejor representada, en l'Œuvre y l'Odéon.

L'annonce se termina en Praga en junio de 1911 y se representa por primera vez el 21 de diciembre de 1912, bajo la dirección de Lugné-Poe y Jean Variot en el Théâtre de l'Œuvre, sala Malakoff, donde tiene una acogida triunfal por parte del público compuesto sobre todo por jóvenes. (Lesort, 1970:155)

⁴¹ Alexandre Lugné-Poe, que trabajó bajo la dirección de André Antoine en el Teatro Libre, inició el Théâtre de l'Œuvre hacia 1890 y lo administró hasta 1929. En ese recinto se representaron *Pelléas et Melisande*, de Maeterlinck, *Hanneles Himmelfahrt* y *Die versunkene Glocke*, de Hauptmann, *Salomé*, de Oscar Wilde, diversos dramas de d'Annunzio, *El estupendo Cornudo*, *Shakuntala* y *El carrito del burro*, de Crommelynck, *Peer Gynt*, de Ibsen, todos ellos escritores simbolistas o influenciados por el movimiento. "Lugné-Poe disfrutó la distinción de poner en escena el drama religioso de Paul Claudel *La Anunciación*, con lo cual se inició la carrera teatral del hombre que en la década de los años 50 era el principal dramaturgo poético de Francia". (Macgowan, 1975:318)

En general, el teatro claudeliano se presta más para ser leído que para ser representado.

Durante años, el dramaturgo colaboró en publicaciones como *Le Mercure*, *La Nouvelle Revue Française* y *Le Figaro*.

Claudiel recibió condecoraciones como la de Comendador de la Legión de Honor en Francia. Fue propuesto para la Academia Francesa, pero la postulación no procedió la primera vez, sino la segunda.

Paul Claudel murió el 23 de febrero de 1955.

Capítulo 3

La Anunciación hecha a María: Análisis aristotélico de una obra simbolista

3.1 El argumento aristotélico y La Anunciación hecha a María

Aristóteles afirmaba que la trama, argumento o fábula⁴² es la parte más importante de la tragedia. Dado que la tragedia imita las acciones de los hombres y las acciones son las que dan forma al argumento, se comprende el porqué de su importancia no sólo para la tragedia, sino para cualquier obra dramática.

Aristóteles define argumento como “la reproducción imitativa de las acciones” (Aristóteles, 2000:139) y como “la peculiar disposición de las acciones”. (Aristóteles, 2000:139) Muchos estudiosos han interpretado la obra del filósofo griego, aprobando, desaprobando y completando sus opiniones según su propio criterio, pero en lo que no hay desacuerdos es en lo que respecta al argumento. El argumento constituye el eje principal de casi cualquier obra de teatro.

Cuando el Simbolismo inició su camino teatral en Europa, y por supuesto en Francia, imperaban los estilos realista y naturalista y la llamada *pièce bien faite*⁴³, que seguía con fidelidad los principios, atribuidos o no, aristotélicos, principalmente las llamadas tres unidades: acción, tiempo y espacio⁴⁴. Estas tres unidades eran el parámetro para medir la calidad de un argumento y de un autor dramático.

⁴² Según Helena Beristáin, argumento es la “serie de hechos principales, narrados o representados, que constituye el resumen de la historia” relatada en cuentos, novelas, dramas, etc., “considerados en el orden artístico que ha establecido en el relato”. En cambio, la fábula “da cuenta de esta misma cadena de acciones de la historia, pero en el orden cronológico ideal, que habrían tenido si se hubieran dado en la realidad”. Así pues, el argumento es la forma en que el autor nos presenta el encadenamiento de las acciones dentro de su historia, y la fábula la síntesis lineal de esta misma historia. En el presente trabajo, se utilizará el término argumento. (Beristáin, 2000:65)

⁴³ La *pièce bien faite*, como modelo de drama con estructura cerrada, llegó a convertirse en una técnica de dramaturgia más que en una creación original.

⁴⁴ La regla de las tres unidades surgió como doctrina estética en los siglos XVI y XVII, basándose en la *Poética* de Aristóteles, erróneamente considerada como la fuente y la legislatura de las tres unidades. A la unidad de acción, recomendada, en efecto, por Aristóteles, se le suman la unidad de lugar y la unidad de tiempo, bajo la influencia de la traducción y del comentario de Aristóteles efectuados por Castelvetro (1570). (Pavis, 1996:527)

Aristóteles dice sobre la acción y el argumento: "por ser una reproducción imitativa de una acción debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte y descomponga el todo..." (Aristóteles, 2000:143)

El argumento de *La Anunciación hecha a María* es sencillo, pero no por ello deja de estar compuesto por una serie de acciones que cobran gran importancia al final del texto. La obra está dividida en un prólogo y cuatro actos, estos, a su vez, divididos en escenas, y transcurre durante la Edad Media.

El argumento tiene como eje a Violaine, una joven de dieciocho años que lleva una vida tranquila en compañía de su familia, como ella misma lo declara:

Je suis Violaine, j'ai dix-huit ans, mon père s'appelle Anne Vercors, ma mère s'appelle Élisabeth, ma sœur s'appelle Mara, ma fiancé s'appelle Jacques. Voilà, c'est fini, il n'a plus rien à savoir.⁴⁵ (Claudel, 1965:20)

Sin embargo, la vida aparentemente determinada de Violaine va a sufrir cambios. En el prólogo de la obra, un amanecer, ella se despide de Pierre de Craon, un arquitecto de iglesias que ha sido huésped de su familia y que perseguía veladamente a la joven con sus requerimientos. Pierre confiesa a Violaine que padece la lepra y ella, llevada por la compasión, lo besa en la cara antes de despedirle. También le da un anillo de oro que Jacques le regaló, como ofrenda para que lo coloque en los cimientos de la iglesia que se marcha a construir. Su hermana, Mara, presencia su encuentro.

En el primer acto, Anne Vercors, un viejo terrateniente, decide dejar su casa para peregrinar a Jerusalén, con el deseo de pisar los lugares santos y agradecer todo lo que le ha sido dado. Para ello, es necesario que otro hombre tome su lugar en la familia. Decide que Violaine, su primogénita, debe casarse con Jacques, que es para él como un hijo adoptivo.

⁴⁵ Soy Violana, tengo dieciocho años, mi padre se llama Anne Vercors, mi madre se llama Isabel, mi hermana se llama Mara, mi novio se llama Santiago. / Eso es todo, ya no queda nada por saber. (Claudel, 1997:51)

Voilà. Je lui donnerai Violaine.
Et il sera à la place du garçon que je n'ai pas eu.
C'est un homme droit et courageux.
Je le connais depuis qu'il est un petit gars et que sa mère
Nous l'a donné.
C'est moi qui lui ai tout appris...⁴⁶ (Claudel, 1965:27)

Más adelante, en un diálogo entre Anne y su esposa, es posible advertir las diferencias entre los esposos respecto a las decisiones del anciano.

LA MÈRE: Anne, t'ai je fait aucune peine?
ANNE VERCORS: Non, mon Élisabeth.
LA MÈRE: Voici que tu m'abandonnes dans ma vieillesse.
ANNE VERCORS: Toi-même, donne-moi conge.
LA MÈRE: Tu ne m'aimes plus et tu n'est plus heureux avec moi.
ANNE VERCORS: Je suis las d'être heureux.⁴⁷ (Claudel, 1965:30-31)

Su esposa acepta renuente, ya que Anne decide partir inmediatamente y formalizar el enlace entre Violaine y Jacques.

Élisabeth está renuente también porque sabe que Mara está enamorada de Jacques y amenaza con ahorcarse el día de la boda de los dos jóvenes. Mara suplica a su madre para que hable con su padre o con Violaine.

Se reúne toda la familia y Anne hace el anuncio de su partida, expresando su deseo de que Jacques despose a Violaine, con el fin de asegurar su descendencia y el cuidado de Monsanvierge y Combernon. Monsanvierge es un convento a cuyas enclaustradas ellos alimentan, y Combernon es su propiedad.

La familia come por última vez reunida, Anne Vercors reparte el pan entre los suyos y parte.

⁴⁶ Ya está. Le daré a Violana. / Y ocupará el lugar del muchacho que no he tenido. / Es un hombre recto y valiente. / Lo conozco desde que era pequeño y su madre nos lo dio. / Yo le he enseñado todo... (Claudel, 1997:63)

⁴⁷ Madre: ¿Anne, te he dado yo alguna pena? / Anne Vercors: No, Isabel mía. / Madre: Y mira cómo me abandonas en mi vejez. / Anne Vercors: Dame permiso tú misma. / Madre: Ya no me amas y no eres ya feliz conmigo. / Anne Vercors: Estoy cansado de ser feliz. (Claudel, 1997:70)

El segundo acto da inicio luego de transcurridos quince días. Es la víspera de la boda de Jacques con Violaine. Mara y su madre se encuentran reunidas. Mara quiere saber si su madre ha hablado con Violaine respecto a Jacques. Élisabeth lo ha hecho y se encuentra atribulada por ello, pues ha visto que Violaine ha perdido su alegría.

Más tarde Mara se encuentra con Jacques.

JACQUES HURY: Mara, j'y ai mûrement pensé

Et je crois que vous avez rêvé cette histoire que vous m'avez racontée l'autre jour.

MARA: Quelle histoire?

JACQUES HURY: Ne faites point l'étonnée.

Cette histoire de maçon, ce baiser clandestin au point du jour.

MARA: C'est possible. J'ai mal vu. J'ai de bons yeux pourtant.⁴⁸ (C Claudel, 1965:46)

Ella le ha dicho que vio a Violaine besando a Pierre de Craon, pero él no lo cree, pues confía en su novia y le han informado que el arquitecto está leproso. Sin embargo, Mara siembra la sospecha en el interior de Jacques.

Jacques y Violaine se encuentran al lado de una fuente. Ella está vestida con el hábito de las monjas de Monsanvierge.

... Et que les femmes de Combernon ont le droit de revêtir deux fois:

Premièrement le jour de leurs fiançailles,

Secondement de leur mort.⁴⁹ (C Claudel, 1965:49)

Jacques, deslumbrado por la belleza de Violaine, sólo desea estar con ella, y entre ellos se expresan bellas frases amorosas. Sin embargo, Violaine insiste en que Jacques le diga que la ama. Cuando él va a abrazarla, ella lo rechaza tajantemente. Va a revelarle un secreto. Se abre el vestido y le muestra su

⁴⁸ Santiago Hury: Mara, lo he pensado maduramente / y creo que habéis soñado esta historia que me contabais el otro día. / Mara: ¿Qué historia? / Santiago Hury: No os hagáis la asombrada. / La historia del albañil, aquel beso clandestino al despuntar el día. / Mara: Es posible. He visto mal. Tengo buenos ojos, sin embargo. (C Claudel, 1997:99)

⁴⁹ ... que las mujeres de Combernon tienen derecho de ponerse dos veces: / primeramente el día de sus esponsales. / Después, el de su muerte. (C Claudel, 1997: 104-105)

costado, donde comienza a florecer la lepra. Jacques, enfurecido, recuerda la historia de Mara y la repudia. Por supuesto, ella sabe que debe partir, pero Jacques idea un plan para evitar el escándalo.

En el interior de la casa, Mara espera junto con su madre a la pareja. Al verlos entrar, comprende que la historia de Pierre de Craon ha cumplido su misión y que los esponsales están rotos. Violaine viene vestida de viaje y anuncia que ella y su prometido han decidido posponer su matrimonio, pues la madre de Jacques está enferma y desea conocer a su nuera antes de morir. Violaine anuncia su marcha inmediata y su madre desespera, pues instintivamente comprende que las cosas no están bien, y que ella ha tenido parte en esta decisión al aconsejar a su hija.

Violaine, sin permitir que la besen o abracen, y conociendo el deseo de Mara de unirse con Jacques, se va de la casa.

El tercer acto transcurre en la noche de Navidad. Han pasado ocho años. En el bosque de Chevoche un grupo de aprendices de arquitecto y trabajadores se encuentran reunidos alrededor del fuego, hablando sobre la iglesia, la Santa Justicia, que Pierre de Craon está por concluir. También hablan sobre el rey que va a Reims a coronarse, guiado por una doncella. Se refieren al rey Carlos VII y a Juana de Arco⁵⁰. Durante su conversación se informa que Pierre de Craon se ha curado de la lepra. Entonces entra Mara abrazando un paquete y preguntando por la barraca de Géyn, donde vive la leprosa. Ellos se niegan a ayudarla, pero a lo lejos se escucha el cascabel de la leprosa, que ha venido por la comida que las gentes le arrojan. Mara la ve y la sigue.

Violaine, la leprosa, guía a su seguidora a una caverna, donde Mara revela su identidad y le informa a su hermana sobre lo que ha pasado en Combernon desde que ella se marchara. Su madre murió, ella y Jacques se casaron y ampliaron la casa y los campos sembrados. Violaine, que ha quedado ciega, no ve lo que Mara lleva en brazos. Entonces Mara le dice que tuvo una hija.

⁵⁰ Sobre los acontecimientos de la Guerra de los Cien Años en los que estos personajes toman parte se hablará más adelante.

Violaine ha encontrado fuerzas en su fe en Dios y Mara le reprocha que haya besado a Pierre de Craon.

VIOLAINE: J'ai foi en Dieu qui m'a fait ma part.

MARA: Que sais-tu de lui qui est invisible et que rien ne manifeste?

VIOLAINE: Il ne l'est pas devenu plus pour moi que n'est le reste.⁵¹ (C Claudel, 1965:72)

Más adelante:

MARA: Douce Violaine! Mentreuse Violaine! Ne t'ai-je point vu tendrement embrasser Pierre de Craon ce matin d'un beau jour de Juin?

VIOLAINE: Tu as vu tout et il n'y a rien d'autre.

MARA: Pourquoi donc le baisais-tu si précieusement?

VIOLAINE: Le pauvre homme était lépreux, et moi, j'étais si heureuse ce jour-là!⁵² (C Claudel, 1965:73)

Violaine no dejó a Jacques por gusto, sino porque era necesario.

MARA: Ne dis donc point que c'est de ton gré que tu m'as laissé Jacques.

VIOLAINE: Non, ce n'est pas de mon gré, je l'aimais! Je ne suis pas si bonne.

MARA: Fallait-il qu'il t'aimât encore, étant lépreux?

VIOLAINE: Je ne l'attendais pas.⁵³ (C Claudel, 1965:73)

Violaine ama a Jacques como ama a Dios, y ni su amor ni su lepra sanarán nunca. Mara entrega a su hermana el cuerpo inerte de su hija, exigiéndole que le devuelva la vida.

⁵¹ Violana: Tengo fe en Dios, que me ha señalado mi parte. / Mara: ¿Qué sabes tú de Él, que es invisible y nada manifiesta? / Violana: No se ha vuelto invisible para mí, como los demás. (C Claudel, 1997:152)

⁵² Mara: ¡Dulce Violana! ¡Mentirosa Violana! ¿No te he visto yo besar tiernamente a Pedro de Craon aquella mañana de un hermoso día de junio? / Violana: Viste todo y no hay nada más. / Mara: ¿Por qué entonces lo besabas tan preciosamente? / Violana: El pobre hombre estaba leproso ¡y yo era tan feliz aquel día! (C Claudel, 1997: 153)

⁵³ Mara: No me digas que por tu gusto me dejaste a Santiago. / Violana: No, no fue por mi gusto. ¡Lo amaba! No soy tan buena. / Mara: ¿Y había de amarte él todavía, estando leprosa? / Violana: Yo no lo esperaba. (C Claudel, 1997:154)

MARA: Je n'accepte pas que mon enfant soit mort.

VIOLAINE: Est-ce qu'il est en mon pouvoir de ressusciter les morts?

MARA: Je ne sais, je n'ai que toi à qui je puisse avoir recours.

VIOLAINE: Est-ce qu'il est en mon pouvoir de ressusciter les morts comme Dieu?⁵⁴
(C Claudel, 1965:77)

Mara apela a la santidad de su hermana buscando un milagro, y juntas escuchan el repique de las campanas que anuncian la Navidad, y las trompetas que aclaman la llegada del rey y de Juana de Arco.

Violaine le pide a Mara que tome un libro que un sacerdote le dejó. En él Mara lee los textos que se refieren al nacimiento del Hijo de Dios. Mientras Mara lee, Violaine escucha cantar a los ángeles.

Al terminar la lectura Violaine grita, pues un niño le ha nacido. De entre sus ropas saca viva a la hija de Mara, que tenía los ojos negros y ahora los tiene azules como los de Violaine, y que ha sido alimentada por ella.

Finalmente llega el cuarto acto. Mara entra y sale de la granja misteriosamente. Después, llaman fuertemente a la puerta. Es de noche. Jacques abre y entra Pierre de Craon con una mujer envuelta en sus brazos. Jacques se enfurece al saber que es Violaine. Pierre le informa que la encontró bajo una carreta de arena que alguien volcó sobre ella, así que seguramente morirá.

Ella desea saber si Jacques la ha perdonado. Ahora él sabe que Violaine nunca hizo más que besar a Pierre de Craon, quien tuvo lepra pero está curado. Todavía hay reproches entre ellos. Violaine le dice que sólo a él lo amaba.

JACQUES HURY: Il est donc vrai? Oui, c'est moi seul que vous aimez?

VIOLAINE: Jacques, sans doute c'était trop beau et nous aurions été trop heureux.⁵⁵
(C Claudel, 1965:88)

⁵⁴ Mara: Yo no acepto que mi hija esté muerta. / Violana: ¿Tengo yo acaso poder de resucitar muertos? / Mara: Yo no sé; pero no tengo a nadie a quien recurrir, sino tú. / Violaine: ¿Tengo yo acaso poder para resucitar muertos como Dios? (C Claudel, 1997:162-163)

⁵⁵ Santiago Hury: ¿Es pues cierto? Sí, ¿es a mí solo a quien amabas? / Violana: Santiago, hubiera sido sin duda demasiado hermoso y nosotros demasiado felices. (C Claudel, 1997:183)

Sin embargo, Jacques, como toda persona que obedece a lo que ve, no podía casarse con una leprosa, porque hubiese ido en contra de la ley, de la sociedad y de su sentido común.

Violaine le hace comprender que él estaba deslumbrado por su belleza, por lo que no la conocía. Ahora que su cuerpo está destrozado, él es capaz de verla como realmente es.

Jacques desea saber quién volcó la carreta de arena sobre Violaine, pero ella es feliz estando a su lado y continuando su viejo idilio. Violaine le informa que su hija había muerto, que Mara la llevó con ella y que ocurrió un milagro que cambió de color los ojos de la niña.

Ce que je sais, c'est qu'il était mort, et que tout à coup, j'ai senti cette tête bouger!
Et la vie a jailli de moi tout d'un coup en un seul trait et ma chair mortifiée a refléuri!
Ah! Je sais ce que c'est que cette petite bouche aveugle qui cherche et ces dents impitoyables!⁵⁶ (Claudel, 1965:93)

Hay tristeza en Jacques al pensar en lo que pudo tener y perdió, pero entre ambos existe la reconciliación. A Jacques le quedan su hija y Mara, y a Violaine la muerte. Manda llamar a Pierre de Craon para que la lleve a sepultar y fallece. Pierre sale seguido por Jacques.

Anne Vercors regresa de su largo peregrinar y encuentra su casa vacía. Más tarde, en el jardín, Anne Vercors y Jacques se encuentran sentados en un banco, hablando sobre la muerte y el entierro de Violaine, y de las nuevas que esperaban a Anne Vercors. Las muertes de su esposa, de su hija y de la última hermana enclaustrada de Monsanvierge. Pierre de Craon entra para informar que los funerales están listos.

Los tres hombres muestran su dolor por lo acontecido. Entonces entra Mara y habla en defensa de su proceder y de sus deseos. Confiesa que ella hizo caer en el arenal a Violaine, pues tenía que deshacerse de la persona en quien

⁵⁶ Lo que sé es que estaba muerta y que de repente ¡sentí moverse aquella cabeza! / ¡Y la vida brotó de mí súbitamente en un solo brote y mi carne mortificada refloró! / ¡Ah! ¡yo sé lo que son esta boquita ciega que busca y estos dientes implacables! (Claudel, 1997:193)

Jacques no dejaba de pensar para ser por completo suya y él suyo. A pesar de sí mismo, Jacques la perdona, pues Mara es su mujer y es también la hermana de Violaine. Sin embargo, la dureza de Mara se ha quebrado un poco ante el milagro que Violaine realizó con su hija.

Anne Vercors y Pierre de Craon entablan un diálogo en el que alaban la fecundidad de la tierra y los grandes acontecimientos que ocurren no sólo en Combernon, sino en la Francia: hay un nuevo rey, Juana de Arco ha sido quemada y sus cenizas lanzadas al viento, Violaine les ha mostrado que lo que hace grande al hombre no es vivir su vida, sino ofrecerla por algo más valioso que ella misma. Pierre de Craon concluirá la Santa Justicia, Jacques trabajará la tierra y Anne Vercors seguirá el sendero de Violaine.

Claudiel escribió una segunda versión para el cuarto acto, que comienza con Mara y Jacques conversando en el interior de la casa. Mara espera que su padre vuelva y mientras habla con su esposo de las nuevas que recibirá Anne Vercors a su regreso, el viejo aparece en el umbral de la puerta del hogar con Violaine en brazos.

Violaine le pidió que la llevara a casa para morir. En Jerusalén, Anne Vercors vio a Pierre de Craon, quien había ido a pagar una manda agradeciendo que se había curado de la lepra. En Tierra Santa, Pierre le devolvió a Anne el anillo que Jacques le regaló a Violaine y que ella dio a Pierre en el prólogo de la obra. Ahora, el anillo brilla en el dedo de Violaine.

Anne Vercors dice que su hija escuchó la misma llamada que él.

ANNE VERCORS: (*Comme s'il récitait*) "L'Ange de Dieu a annoncé à Marie et elle a conçu de l'Esprit-Saint".

JACQUES HURY: Qu'est-ce qu'elle a conçu?

ANNE VERCORS: Toute la grande douleur de ce monde autour d'elle, et l'Église coupée en deux, et la France pour qui Jeanne a été brûlée vive, elle l'a vue! Et c'est pourquoi elle a baisé ce lépreux, sur la bouche, sachant ce qu'elle faisait.

JACQUES HURY: Une seconde! En une seconde elle a décidé cela?

ANNE VERCORS: "Voici la servante du Seigneur".⁵⁷ (Claudel, 1965:208)

Como en la primera versión, Jacques orilla a Mara a confesar que ella empujó a su hermana al arenal. Mara se defiende.

Et fallait-il que cet homme qui m'appartient et qui est à moi soit coupe en deux? Une moitié ici et l'autre dans le bois de Chevoche?

Et fallait-il que mon enfant qui est à moi fût coupé en deux et qu'il eût deux mères?

L'une pour le corps et l'autre pour son âme?⁵⁸ (Claudel, 1965:212)

Violaine expresa frases de amor para su padre, Mara, Jacques y Pierre de Craon, y es llevada fuera en los brazos de su padre para morir.

Alrededor del argumento de *La anunciación hecha a María* se llevan a cabo otras acciones: el viaje de Anne Vercors a Jerusalén, la partida de Pierre de Craon para construir una iglesia y la propia partida de Violaine, que tendrá como consecuencia la boda entre su hermana y Jacques. Sin embargo, todos los personajes se reúnen al final para presenciar y constatar el milagro de la santidad de la joven. Violaine es el eje del argumento⁵⁹, quien, de cierta manera, cae y se levanta, como apunta Eric Bentley en su libro *La vida del drama*.

El final se halla prefigurado en el comienzo. Aun cuando la caída no haya sido previamente anunciada, se trata de una de esas cosas que el público presente, y el autor dramático se apoya en gran medida en cosas tales como el presentimiento de los espectadores. Ahorran tiempo y explicaciones. Y lo que es más importante:

⁵⁷ Anne Vercors: (*Como si recitara*) "El Ángel del señor anunció a María y concibió por obra del Espíritu Santo". / Santiago Hury: ¿Qué es lo que concibió? / Anne Vercors: ¡Todo el gran dolor de este mundo a su alrededor, y la Iglesia cortada en dos, y la Francia por quien Juana de Arco ha sido quemada viva, ella lo vio! ¡Y por esto besó a aquel leproso en la boca, sabiendo lo que hacía! / Santiago Hury. ¡Un segundo! ¿En un segundo lo decidí? / Anne Vercors: "He aquí la esclava del Señor". (Claudel, 1997:237)

⁵⁸ ¿Y había de estar este hombre que me pertenece y que es mío partido en dos: una mitad aquí y la otra en el bosque de Chevoche? ¿Y mi hija que es mía había de estar partida en dos y había de tener dos madres? ¿Una del cuerpo y otra de su alma? (Claudel, 1997:243-244)

⁵⁹ Como puede observarse, el argumento y la fábula coinciden en *La anunciación hecha a María*, pues la forma en que están ordenadas las acciones coincide con el orden cronológico ideal de la historia.

tienen su efecto estremecedor de todo lo que parece inevitable y fatal. (Bentley, 2001:39)

La caída de Violaine es mejor dicho una elección, tal vez no del todo consciente. Sin duda es posible imaginar que lo que le aguardaba, como ella misma lo dice al final, hubiera sido “demasiado hermoso”, y ella y Jacques “demasiado felices”.

La unidad de acción es patente en *La anunciación...* Todos los detalles del argumento, como la entrega del anillo a Pierre de Craon o la escena de los aprendices en el bosque de Chevoche la noche de Navidad, son indispensables por las consecuencias que desencadenan y la información que brindan.

En las tramas de los grandes maestros ningún detalle es demasiado insignificante como para no tenerlo en cuenta en un análisis, y es mucho lo que puede aprenderse observando la forma en que Shakespeare o Lope de Vega unen cada incidente con el que sigue. (...) Las grandes tramas no se logran sumando una unidad a otra y luego otra, sino mediante la explicación de determinados principios integradores. Un oráculo, por ejemplo, y su consumación constituyen uno de esos principios. (Bentley, 2001:37-38)

También a estos principios se refiere Aristóteles, al hablar de argumentos simples y argumentos complejos. La sencillez o complejidad de un texto dramático radica en la cantidad de cambios de fortuna que suceden en su desarrollo. A estos cambios de fortuna Aristóteles los llamó *peripecia* y *reconocimiento* y, por supuesto, deben surgir del mismo argumento y ser verosímiles dentro del desarrollo del mismo.

La peripecia “es la inversión de las cosas en sentido contrario, (...) y tal inversión debe acontecer o por necesidad o según probabilidad...” (Aristóteles, 2000:146) La peripecia es lo contrario a lo que se espera. En *La Anunciación...* se pueden encontrar varias de ellas, por ejemplo: el beso que Violaine otorga a Pierre de Craon, en un momento en el que ella es feliz y su vida tiene un objetivo, la lleva a contraer la lepra y a renunciar obligadamente a sus anhelos; Jacques, al conocer

la enfermedad de Violaine, la rechaza cuando ella tenía una mínima esperanza de encontrar comprensión; Mara, destinada al suicidio para evitar unos esponsales que detesta, se ve repentinamente dueña del prometido y la herencia de su hermana; la hija de Mara y Jacques pasa de la muerte a la vida; Anne Vercors regresa a su casa esperando ver a su familia y se entera de que su mujer y su hija han muerto.

La peripecia se hace patente en el siguiente diálogo entre Violaine y Jacques. Violaine le va a revelar que padece de lepra, pero antes quiere estar segura de su amor:

JACQUES HURY: Parle donc!

VIOLAINE: Mais dites-moi d'abord une fois encore que vous m'aimez.

JACQUES HURY: Je vous aime!

VIOLAINE: Et que je suis votre dame et votre seul amour?

JACQUES HURY: Ma dame, mon seul amour.⁶⁰ (C Claudel, 1965:55)

Después, cuando Violaine le confiesa que la lepra a comenzado a consumirla, la fortuna de los dos amantes cambia.

JACQUES HURY: Infâme, reprovée,

Reprovée dans ton âme et dans ta chair!

VIOLAINE: Ainsi, vous ne me demandez plus à m'épouser, Jacques?

JACQUES HURY: Ne te moque point, fille du diable!

VIOLAINE: Tel est ce grand amour que vous aviez pour moi.⁶¹ (C Claudel, 1965:56)

El reconocimiento "es la inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o enemistad a los predestinados a mala o buenaventura".

⁶⁰ Santiago: ¡Habla pues! / Violaine: Pero dime antes una vez más que me amas. / Santiago: ¡Te amo! / Violana: Y que soy tu dama y tu único amor. / Santiago: Mi dama, mi único amor. (C Claudel, 1997:116)

⁶¹ Santiago Hury: ¡Infame, réproba, / réproba en tu alma y en tu carne! / Violana: Entonces, ¿ya no te quieres casar conmigo, Santiago? / Santiago Hury: ¡No te burles, hija del diablo! / Violana: ¿Este es el gran amor que me tenías? (C Claudel, 1997: 118)

(Aristóteles, 2000:146) El reconocimiento se refiere a la relación entre los personajes.

Aristóteles habla de varios tipos de reconocimiento. El primero es el que se lleva a cabo a través de señales externas: cicatrices y objetos personales, por citar algunas. En *La Anunciación...* hay dos reconocimientos de este tipo.

Después de que ocurre el milagro que devuelve la vida a la hija de Mara, hay un cambio en ella.

MARA: Violaine!

Qu'est-ce que cela veut dire? Ses yeux étaient noirs,
Et maintenant ils sont devenus bleus comme les tiens,
Ah!

Et quelle est cette goutte de lait que je vois sur ses lèvres?⁶² (Claudel, 1965:84-85)

El cambio en el color de los ojos de la niña confirma que ya no es sólo hija de Mara, lo es también de Violaine, lo que, para Mara, es un motivo de rencor.

El otro reconocimiento de este tipo ocurre en la segunda versión del cuarto acto, cuando Anne Vercors le hace notar a Jacques que el anillo que lleva Violaine en el dedo es el mismo que él le regaló años atrás. El reconocimiento del anillo confirma que Pierre de Craon en verdad se ha curado, y que Violaine no hizo más que besarlo.

El reconocimiento por recuerdo, es decir, el sentimiento de pertenencia a una entidad física o familiar, queda plasmado en algunos diálogos del cuarto acto de *La anunciación...* Jacques, que ha perdonado a Violaine, se conmueve al escucharla y pronuncia estas palabras:

JACQUES HURY: "O ma fiancée, à travers les branches en fleurs, salut!

VIOLAINE: Tu te souviens?

"Jacques! Bonjour, Jacques!"⁶³ (Claudel, 1965:94)

⁶² Mara: ¡Violana! / ¿Qué significa esto? Sus ojos eran negros, / y ahora se han vuelto azules como los tuyos. / ¡Ah! / ¿Y qué gota de leche es ésta que veo en sus labios? (Claudel, 1997:176)

⁶³ Santiago Hury: ¡Oh, mi novia a través de las ramas floridas, salud! / Violana: ¿Te acuerdas? / ¡Santiago! ¡Buenos días, Santiago! (Claudel, 1997:196)

Con estas mismas frases se inicia la tercera escena del segundo acto, cuando los dos jóvenes están reunidos en la fuente y creen firmemente en su amor, antes de que Violaine confiese que sufre de lepra. Con ellas reconocen que su amor no ha concluido, más bien se ha detenido y se ha transformado, pues Violaine va a morir y lo esperará en la eternidad, y Jacques aún tiene deberes que cumplir para con su esposa Mara, su hija y la tierra de Combernon.

El cambio de color de los ojos de la hija de Mara y Jacques puede ser, asimismo, un reconocimiento por *silogismo* o *raciocinio*. Una vez que Violaine ha contado a Jacques que Mara fue a verlo y que ocurrió un milagro, todos los indicios llevan a pensar a Jacques que su hija nació nuevamente de Violaine, ya que sus ojos oscuros se han vuelto azules como los de ella.

Las peripecias y reconocimientos dentro de un argumento crean la sensación de suspenso en el lector-espectador. Bentley opina al respecto: “¿Qué es el suspenso? Desde luego no es sólo la ignorancia de lo que va a suceder a continuación sino más bien el activo deseo de llegar a saberlo, un deseo que ha sido suscitado por un estímulo previo”. (Bentley, 2001:37-38)

El suspenso en *La anunciación...* se concentra en determinados momentos: cuando Mara mira desde las sombras a su hermana besando a Pierre, cuando Violaine le dice a Jacques que padece de lepra, cuando ocurre el milagro. Estos momentos de la obra se relacionan, asimismo, con la siguiente cita de Bentley:

La materia prima de la trama es la vida, pero no ese común término medio del diario vivir en su trivialidad exterior, sino más bien las situaciones extremas de los raros momentos culminantes de la vida o de la existencia cotidiana en sus formas secretas y no del todo conscientes. (Bentley, 2001:39)

Sin lugar a dudas, *La anunciación..* habla de los instantes culminantes de las vidas de estos personajes, de los momentos decisivos que entretejen el argumento de la pieza y conducen a la visión final de la santidad de un ser humano.

3.2 La ideología claudeliana en *La anunciación hecha a María*

Eric Bentley afirma que “una obra dramática presenta una visión de la vida”. (Bentley, 2001:143) Aunque esta sentencia es inherente a toda pieza dramática, también es cierto que los alcances de esta “visión” corresponden a un plano mucho más elevado –en lo que se refiere al misticismo o a lo metafísico-, entre los autores simbolistas.

Al hablar sobre el teatro simbolista se mencionó que no fue bien recibido por la crítica de su época porque se consideraba que no contenía ningún mensaje para el espectador, es decir, porque no instruía o dejaba una moraleja, y porque no mostraba los errores de una sociedad materialista.

Por supuesto, los autores simbolistas no pretendían enseñar algo al público o invitarlo a participar de su ideología. Ellos sólo aspiraban a expresar, mediante palabras, su visión de la realidad, su estado de ánimo. En su deseo de crear sensaciones, lograron transmitir un mensaje al espectador, aunque no fuese éste un mensaje tangible.

Para un teatro en el que lo más importante es expresar el sentir de un dramaturgo respecto a su entorno, la ideología se convierte en el aspecto más relevante de su trabajo. El dramaturgo, fiel a su modo de ver y de pensar, tiene cuidado de que su argumento, sus personajes y su espacio ficticio sean el reflejo de su visión del mundo, es decir, argumento y personajes son creados por una ideología, no ésta por aquellos. La ideología los unifica en ella, pues es ella la base del universo en que los personajes desarrollan sus relaciones.

Paul Claudel, como todos los simbolistas, buscaba poner al descubierto verdades universales en sus obras, en este caso *La anunciación hecha a María*. Pretende, como su maestro Arthur Rimbaud, expresar mediante la palabra todo lo que le rodea, incluso lo más lejano.

Sin embargo, a pesar de que era reconocido como un gran dramaturgo y poeta, el mismo Claudel afirmaba: “... no tengo ningún concepto general del teatro o la poesía, sino que contemplo la obra dramática o poética como un medio para

expresar determinados pensamientos.” (Curtius, 1992:150) En este breve comentario se encuentra una muestra de la ideología que lo une al resto de los escritores simbolistas, este modo de pensar que tiene como base la expresión de uno mismo.

A pesar de que Claudel buscaba expresar su visión de la realidad, él no participaba del individualismo simbolista, pues su trabajo siempre estuvo fuertemente influenciado por el catolicismo y sus principios. La imagen del hombre que plasma en su obra corresponde a su fe.

La imagen que tiene Claudel del hombre está determinada por esta experiencia de Dios. Mientras que para los griegos, el Renacimiento y todos los helenismos modernos, el hombre está en el centro del mundo y su mundo se valora y se interpreta a partir de la belleza y la perfección de su cuerpo, en Claudel late la visión trascendental de Asia y el cristianismo, concepción que sitúa en el centro al ser místico de Dios e interpreta al hombre a partir de él, que le quita su soberanía para regalarle la participación en la realidad divina. (Curtius, 1992:167)

Efectivamente, en *La anunciación hecha a María*, Claudel despoja a sus personajes de sus deseos porque les reserva algo más grande dentro del campo de acción del cristianismo. Les hace ver la diferencia entre el amor del hombre y el amor divino, y entre la pasión y el deber. Les hace encontrar la verdadera alegría. “Claudel afirma que estamos hechos para gozar, pero que es preciso descubrir el secreto de la dicha, de la verdadera felicidad, y ésta sólo se encuentra en Dios. En este mundo no puede haber otra alegría durable”. (Franco, 1967:210)

Desde el inicio de la obra es posible advertir que el regirse por la voluntad y el deseo propios es causa de dificultades, pues se está actuando en contra de la voluntad divina, como ocurre con Pierre de Craon, un hombre leproso y amargado porque la mujer que desea no será suya, y porque su mal lo segregará de la comunidad.

N'avais-je pas assez de pierres à assembler et de bois à joindre et de métaux à réduire,

Mon œuvre à moi, pour que tout d'un coup,
Je porte le main sur l'œuvre d'un autre et convoite une âme vivante avec impiété?⁶⁴
(Claudel, 1965:12)

Más adelante:

Est-ce ma faute si le fruit tient à la branche?
Et quel est celui qui aime qui ne veut avoir tout de ce qu'il aime?⁶⁵ (Claudel, 1965:23)

Algo muy similar ocurre con Jacques Hury. Él es un hombre feliz porque va a casarse con Violaine, porque Combernon será suyo y porque el trabajo del campo no representa una carga para él. Para Jacques, la justicia es dar a cada persona lo que merece, otorgarle su lugar.

J'ai une charge et je la remplirai,
Qui est de nourrir ces oiseaux murmurants
Et de remplir ce panier qu'on descend du ciel chaque matin.
C'est écrit. C'est bien.
J'ai bien compris cela et me le suis mis dans la tête, et il ne faut pas m'en demander
davantage.
(...)
Aux célestes le ciel, et la terre aux terrestres.
(...)
A chacun sa place, en cela est la justice.
Et votre père en vous donnant à moi
Ensemble avec Monsanvierge, a su ce qu'il faisait et cela est juste.⁶⁶ (Claudel,
1965:53)

⁶⁴ ¿No tenía yo bastantes piedras que unir y maderas que ensamblar y metales que fundir, / -mi obra mía-, para que de repente, / pusiera la mano sobre la obra de otro y codiciara un alma viviente con impiedad? (Claudel, 1997:37)

⁶⁵ ¿Es culpa mía que el fruto se aferre a la rama? / ¿Y quién es el que amando no quiere poseer todo lo del que ama? (Claudel, 1997:56)

⁶⁶ Tengo una misión y la cumpliré, / que es la de alimentar estos pájaros murmurantes / y llenar ese cesto que bajan desde el cielo todas las mañanas. / Está escrito. Está bien. / He comprendido eso y me lo he metido en la cabeza, y no hay que pedirme más. (...) / A los celestes el cielo, y la tierra

Violaine es otro personaje que se ve desengañado. Toda la felicidad que se le prometía al lado de Jacques desaparece cuando confiesa que sufre de lepra.

Perdonnez-moi parce que je suis trop heureuse! Parce que celui que j'aime m'aime, et je suis sûre de lui, et je sais qu'il m'aime, et tout est égal entre nous! Et parce que Dieu m'a faite pour être heureuse et non point pour le mal et aucune peine.⁶⁷
(Claudel, 1965:22)

Como puede observarse en los ejemplos anteriores, los personajes claudelianos se ven obligados a renunciar a sus deseos, a lo que Claudel denominaba amor humano. Luego, siguiendo el curso de la historia, ocho años después ellos conocen el amor divino, pues Pierre de Craon ha encontrado la paz construyendo iglesias, Jacques Hury ha aceptado conscientemente que su misión es labrar la tierra y Violaine conoció la alegría viviendo con paciencia su enfermedad.

Pierre de Craon expresa así su agradecimiento:

Béni soit Dieu, qui a fait de moi un père d'églises,
Et qui a mis l'intelligence dans mon cœur et les sens des trois dimensions!
Et qui m'a interdit comme un lépreux et libéré de tout souci temporel,
Afin que de la terre de France je suscite Dix Vierges Sages dont l'huile ne s'éteint pas, et compose un vase de prières!⁶⁸ (Claudel, 1965:107)

Jacques Hury se expresa de la siguiente manera:

a los terrestres. (...) / Cada quien a su lugar, en esto consiste la justicia. / Y vuestro padre, al daros a mí, / Junta con Monsanvierge, supo lo que hacía y esto era justo. (Claudel, 1997:111-112)

⁶⁷ ¡Perdonadme porque soy demasiado feliz!, ¡Porque aquel a quien amo / Me ama, y yo estoy segura de él, y sé que me ama y todo es igual entre nosotros! / Y porque Dios me ha hecho para ser feliz y no para mal ni para pena alguna. (Claudel, 1997:54)

⁶⁸ ¡Bendito sea Dios, que ha hecho de mí un padre de iglesias, / y que ha puesto la inteligencia en mi corazón y el sentido de las tres dimensiones: / y que me ha segregado como un leproso y liberado de toda preocupación temporal, / a fin de que suscite de la tierra de Francia Diez Vírgenes Prudentes cuyo aceite no se extinga, y componga un vaso de oraciones! (Claudel, 1997:214)

O bœuf, c'est toi qui marches le premier, mais nous ne formons qu'un attelage à nous deux. Que le sillon soit fait seulement, c'est tout ce qui qu'on demande de nous.

C'est pourquoi tout ce qui n'est pas nécessaire à ma tâche, tout cela m'a été retiré.⁶⁹
(Claudel, 1965:99)

Violaine, que aún guarda la alegría que la embargara al saberse amada por Jacques, ha sido más feliz que él y que su hermana, Mara, que aún la consideraban un obstáculo para su felicidad.

Et moi aussi j'ai connu la joie il y a huit ans et mon cœur en était ravi,
Tant, que je demandai follement à Dieu, ah! Qu'elle dure et ne cesse jamais.
Et Dieu m'a étrangement écoutée! Est-ce que ma lèpre guérira? Non pas, autant qu'il y aura une parcelle de chair mortelle à dévorer.
Est-ce que l'amour en mon cœur guérira? Jamais, tant qu'il y aura une âme immortelle à lui fournir aliment.⁷⁰ (Claudel, 1965:74)

Estos personajes son liberados de los obstáculos que les impedían conocer y realizar su misión. Ellos pierden y ganan a un mismo tiempo. Pierre de Craon no forma una familia, pero deja un legado imperecedero a Francia, Jacques, liberado de la incertidumbre que el recuerdo de Violaine le traía, puede trabajar la tierra sin preocupaciones. Violaine, aceptando con alegría la enfermedad, conoce la santidad y el don de una muerte dichosa.

Es precisamente este personaje quien pronuncia la respuesta que Claudel otorga a quienes no saben qué hacer para ser felices.

⁶⁹ ¡Oh, buey, tú vas por delante; pero los dos formamos una sola yunta! Lo único que se nos pide es que el surco quede hecho. / Por eso me ha sido quitado todo lo que no es necesario para mi tarea. (Claudel, 1997:202)

⁷⁰ Y yo también conocí la alegría hace ocho años y mi corazón quedó cautivo, / Tanto, que pedía locamente a Dios ¡ah, que durara sin cesar nunca! / ¡Y Dios me ha oído de una manera bien extraña! ¿Acaso mi lepra sanará nunca? No, mientras haya una parcela de carne mortal que devorar. / ¿Y acaso sanará el amor en mi corazón? Jamás, mientras haya un alma inmortal que lo alimente. (Claudel, 1997:156)

Il est fini, qu'est-ce que ça fait? On ne t'a point promis le bonheur. Travaille, c'est tout ce qu'on te demande. (Et Monsanvierge est à toi tout seul à present.)

Interroge la vieille terre et toujours elle te répondra avec le pain et le vin.

Pour moi, j'en ai fini et je passe outre.⁷¹ (Claudel, 1965:94)

La felicidad no se le ha prometido a nadie en realidad, pero, quien desea hacerla suya, no debe más que trabajar con alegría, y aceptar las pruebas que se encuentre a lo largo del camino.

La alegría claudeliana se encuentra en la fe en Dios, y en la consagración que se le hace de todas las penas y trabajos terrestres, así como en el servicio y el amor hacia los demás. En la versión anterior de *La anunciación...*, titulada *La jeune fille Violaine*, Pierre de Craon le hace ver a Violaine, en su cita al amanecer, que...

... la satisfacción del anhelo humano no habita en la felicidad de la propiedad, sino en la sed insaciable de lo eterno, que el auténtico amor no es el reposo en el amado, sino un sacrificio de uno mismo, y que nosotros, para vivir una vida profunda, debemos darnos a los demás como Dios se nos ha dado. (Curtius, 1992:185)

Una vez que los personajes claudelianos comprenden la diferencia entre las dos formas de amor entre las que se mueven, son capaces de sentir felicidad genuina. En Claudel la felicidad es el conjunto del amor a Dios, el amor al trabajo y el sacrificio libremente aceptado en el que los beneficiados son tanto el sacrificado como quienes le rodean.

Para Claudel, el hombre es real y posee valor sólo en la medida en que existe a través de Dios y para Dios. El hombre convierte en realidad su máximo valor al conocer y reconocer que pertenece a Dios y que tiene que restituirse a él. (...)

⁷¹ Se acabó. ¿Y qué importa? No se te ha prometido la dicha. Trabaja, esto es todo lo que se te pide. (Y Monsanvierge es sólo tuyo ahora.) / Interroga a la vieja tierra y ella te responderá siempre con el pan y con el vino. / En cuanto a mí, ya he terminado con todo esto y voy más adelante. (Claudel, 1997:195)

Consagrarse a Dios, entregarse a él en el trabajo, en el sufrimiento, en la muerte: ésta debe ser la ley suprema y la felicidad última del hombre. (Curtius, 1992:167)

Esta idea encuentra un eco en la siguiente concepción de Santo Tomás, también maestro espiritual de Claudel:

L'homme est sur cette terre comme dans un lieu de passage, il doit donc ne s'attacher à rien d'une façon exclusive, ne s'acquitter de ses devoirs familiaux et sociaux que comme d'une charge à lui confiée par Dieu, ne posséder de biens temporels qu'à la façon d'un usufruit.⁷² (Andrieu, 1955:158)

Se han mencionado tres de los grandes temas claudelianos: el trabajo, el sufrimiento y la muerte, temas que están estrechamente vinculados con la ideología cristiana, y que se analizan a continuación.

En primer lugar, se habla del *trabajo*. Para Claudel, el trabajo cotidiano es la forma más sencilla de aceptar la misión encomendada por Dios. Es una forma de alegría y de establecer una armonía entre el hombre y todo lo que le rodea.

Dieu soit loué qui m'a comblé de ses bienfaits!
Voici trente ans que je tiens ce fief sacré de mon
Père et que Dieu pleut sur mes sillons.
Et depuis dix ans il n'est pas une heure de mon travail
Qu'il n'ait quatre fois payée et une fois encore,
Comme s'il ne voulait pas rester en balance avec moi
Et laisser ouvert aucun compte.
Tout périt et je suis épargné.⁷³ (Claudel, 1965:31)

⁷² El hombre está sobre esta tierra como en un lugar de pasaje, así pues, él no debe atarse a nada de manera exclusiva, pagar solamente sus deberes familiares y sociales como una carga (misión, para corresponder a la ideología claudeliana) a él confiada por Dios, poseer bienes temporales solamente a manera de usufructo.

⁷³ ¡Bendito sea dios que me ha colmado de sus beneficios! / Hace treinta años que recibí este feudo sagrado de padre / y que Dios llueve en mis surcos. / Y desde hace diez años no hay una hora de mi trabajo / que no haya pagado cuatro veces y una más, / como si no quisiera conmigo cuentas pendientes ni dejar / abierta ninguna. / Todo perece y yo soy exceptuado. (Claudel, 1997:70)

Anne Vercors agradece así a Dios el trabajo que le ha dado durante toda su vida. Al final de la obra, cuando su trabajo ha sido terminado, también agradece, pues es feliz de que la jornada haya concluido, ya que otro viaje le espera.

Voici le soir! Aie pitié de tout homme, Seigneur, à ce moment qu'ayant fini sa tâche il se tient devant toi comme un enfant dont on examine les mains.

Les miennes sont quittes. J'ai fini ma journée! J'ai semé le blé et j'ai moissonné, et dans ce pain que j'ai fait tous mes enfants ont communié.

A present, j'ai fini.

Tout à l'heure il y avait quelqu'un avec moi,

Et maintenant la femme et l'enfant s'étant retirées, je reste seul pour dire grâces devant la table desservie.

Toutes deux sont mortes, mais moi je vis, sur le seuil de la mort et une joie inexplicable est en moi!⁷⁴ (C Claudel, 1965:112)

Se alaba principalmente el trabajo del campo por la conexión que se establece entre el hombre y la tierra. En *La anunciación...* existen referencias constantes a la tierra y a los ciclos de la naturaleza. La obra comienza a finales de la primavera, cuando la labranza se lleva a cabo, y Violaine regresa a casa para morir en el otoño, durante la cosecha. La obra misma es la representación de la siembra y la cosecha.

Claudiel opinaba lo siguiente sobre el momento en que el hombre trabaja con la tierra: "Todo está en silencio, pues es la hora en que la tierra da de beber. (...) Todo es secreto, pues ésta es la hora en que el hombre entra en contacto con su madre." (Curtius, 1992:164) En su obra lo expresa de la siguiente manera, a través de Anne Vercors:

⁷⁴ ¡Aquí está ya la noche! Ten piedad, señor, de todo hombre en este momento en que, concluida su tarea, está delante de ti como un niño a quien examinan las manos. / Las mías están libres. ¡He acabado mi jornada! He sembrado el trigo y lo he cosechado, y en el pan que yo hice todos mis hijos comulgaron. / Ahora ya acabé. / Hace poco todavía había alguien conmigo. / Y ahora que la mujer y la hija ya se fueron, me quedo solo para dar gracias frente a la mesa destendida. / Las dos murieron, pero yo vivo en el dintel de la muerte ¡y un gozo inexplicable está en mí! (C Claudel, 1997:222)

O bon ouvrage de l'agriculteur, où le soleil est comme notre bœuf luisant, et la pluie notre banquier, et Dieu tous les jours au travail notre compagnon, faisant de tous le mieux!

(...)

Tiens les manches de la charrue à ma place, délivre la terre de ce pain que Dieu lui-même a désiré.

Donne à manger à toutes les créatures, aux hommes et aux animaux, et aux esprits et aux corps, et aux âmes immortelles.⁷⁵ (Claudel, 1965:39)

Claudiel, finalmente, ve en el trabajo del campo un matrimonio entre el hombre y la tierra.

Père, regardez! Regardez cette terre qui est à vous et qui vous attendait, le sourire sur ses lèvres!

Votre domaine, cet océan de sillons, jusques au bout de la France! Il n'a pas démerité entre mes mains!

La terre au moins, elle ne m'a pas trompé, et moi non plus, je ne l'ai pas trompée, cette terre fidèle, cette terre puissante! Il y a un homme à Combernon! La foi jurée, le mariage qu'il y a entre elle et moi, je l'ai respecté!⁷⁶ (Claudel, 1965:123)

Otro de los grandes temas claudelianos es el *sacrificio*. Para él, el dolor no es un castigo, sino una prueba o un signo de predilección que lleva al hombre a renunciar a sí mismo y lo eleva hacia lo eterno. Por supuesto, el sacrificio es una forma de purificación, pero también es una forma de obediencia a la voluntad divina, y sólo mediante esta obediencia es posible vislumbrar la santidad. Claudel

⁷⁵ ¡Oh, buena obra del agricultor, en que el sol es como nuestro buey luciente, y la lluvia nuestro barquero, Y Dios todos los días nuestro compañero en el trabajo, el mejor de todos! (...) / Agarra los timones del arado en mi lugar, descarga a la tierra de ese pan que Dios mismo ha deseado. / Da de comer a todas las creaturas, a los hombres como a los animales, y a los espíritus y a los cuerpos, y a las almas inmortales. (Claudel, 1997:86)

⁷⁶ ¡Padre, mirad esta tierra que es vuestra y que os esperaba, con la sonrisa en los labios! / ¡Vuestro dominio, este océano de surcos, hasta el extremo de Francia! ¡No ha desmerecido en mis manos! / ¡La tierra al menos no me ha engañado, ni yo tampoco, yo no la he engañado, esta tierra fiel, esta tierra potente! ¡Hay un hombre en Combernon! La fe jurada, el matrimonio entre ella y yo, lo he respetado. (Claudel, 1997:240)

opinaba que la grandeza de un alma se mide por el dolor que ésta experimenta voluntariamente.

Alcance infinito del sacrificio, del renunciamiento a sí mismo: olvidarse es ganar “no solamente el otro mundo” sino éste, por cuanto encuentra en Dios su principio y su fin, sino la vida, ya entonces “verdaderamente viva”, y las cosas restituidas a su densidad terrestre y a su esencia divina. Es ganar la alegría, esa extraordinaria alegría claudeliana que estalla en una especie de júbilo solar. (Raymond, 1960: 146-147)

En *La anunciación...* se encuentran dos formas de sacrificio. La primera, de Anne Vercors, en la que el sacrificio es aceptado libre y voluntariamente. Para él, su peregrinación a Jerusalén es una continua acción de gracias por todo lo que ha recibido. En cambio, para su hija Violaine, la lepra constituye una prueba. Violaine renuncia a lo que ama por obligación, por obediencia a las leyes humanas, y se exilia en la leprosería de Géyn.

Luego de ocho años, Violaine ha comprendido cuál era es el propósito de una vida entregada al sacrificio.

Dieu est avare et ne permet qu'aucune créature soit allumée
Sans qu'un peu d'impureté s'y consume,
Le sienne ou celle qui l'entoure, comme la braise de l'encensoir qu'on attise!
(...)
Puissante est la souffrance quand elle est aussi volontaire que le péché!
Tu m'as vue baiser ce lépreux, Mara? Ah, la coupe de la douleur est profonde,
Et qui y met une fois la lèvre ne l'en retire plus à son gré!⁷⁷ (Claudel, 1997:75)

⁷⁷ Dios es avaro y no permite que ninguna creatura arda sin que un poco de impureza se consuma en ella, / la suya a la que le rodea, como la braza atizada del incensario. (...) ¡poderoso es el sufrimiento cuando es tan voluntario como el pecado! / ¿Me viste besar aquel leproso, Mara? ¡Ah, la copa del dolor es profunda y quien una vez acerca a ella los labios no la aparta jamás voluntariamente! (Claudel, 1997:157-158)

Violaine ha comprendido que, con su sacrificio, se han purificado Jacques, Mara, Pierre y su madre, ella misma, y con ellos toda la Francia. Es por ello que lo acepta gustosa, como se lo hace comprender a Jacques.

JACQUES HURY: Violaine, que tu as souffert au cours de ces huit années!

VIOLAINE: Non point en vain. Bien des choses se consomment sur le feu d'un cœur qui brûle.⁷⁸ (Claudel, 1965:90)

Y más adelante:

Il est trop dur de souffrir et de ne savoir à quoi bon.

Mais ce que d'autres ne savent pas, je l'ai appris et je veux que tu le saches avec moi.

(...)

Tout ce qui doit périr, c'est cela qui est malade, et tout ce qui ne doit pas périr, c'est cela qui souffre.

Heureux celui qui souffre et qui sait à quoi bon!

Maintenant ma tâche est finie.⁷⁹ (Claudel, 1965:89)

Como se dijo al hablar del argumento, es Pierre de Craon quien lleva a Violaine a su última morada, porque el sufrimiento los ha unido con un vínculo distinto al que une a los demás personajes.

Pierre de Craon, y no Jacques Hury, es digno de llevarse a Violaine moribunda en sus brazos, porque les une ya una alianza más allá, mucho más allá, de los cuerpos. Violaine ha asumido el mal de Pierre de Craon, así como ha asumido el dolor de Mara; Violaine es, a la vez, autora de su sufrimiento y de su curación, y si bien deja tras de sí a Jacques y a Mara en un estado de soledad y amargura, deja, por el

⁷⁸ Santiago Hury: ¡Violana, cómo has sufrido en el curso de estos ocho años! / Violana: No en vano. Se consumen muchas cosas en el fuego de un corazón que arde. (Claudel, 1997:186-187)

⁷⁹ Es demasiado duro sufrir y no saber para qué. Pero lo que otros no saben lo he aprendido y quiero que tú lo sepas conmigo. (...) Todo lo que debe perecer es lo que está enfermo, y lo que no debe perecer es lo que sufre. ¡Feliz aquel que sufre y sabe para qué! Ahora mi tarea está concluida. (Claudel, 1997:185)

contrario, a Pierre convertido en un hombre que por ella ha encontrado definitivamente el sentido de la vida, para él, de su obra. (Lesort, 1970:151)

Claudiel piensa que se llega a la Patria mediante la alegría, la alegría del trabajo o la alegría que produce el saber que se está aceptando el sufrimiento como una forma de restituirse a Dios, como ocurre con Violaine, y como lo comprende Anne Vercors al regresar a casa y encontrar a su hija muerta.

Est-ce que le but de la vie est de vivre? Est-ce que les pieds des enfants de Dieu seront attachés à cette terre misérable?

Il n'est pas de vivre, mais de mourir, et non point de charpenter la croix mais d'y monter, et de donner ce que nous avons en riant!

Là est la joie, là est la liberté, là es la grâce, là la jeunesse éternelle!⁸⁰ (Claudel, 1965:105)

Más adelante se continúa con la misma idea:

De quel prix est le monde auprès de la vie? Et de quel prix la vie, sinon pour le donner?

El pourquoi se tourmenter quand il est simple d'obéir?

C'est ainsi que Violaine aussi tôt toute prompte suit la main qui prend la sienne.⁸¹ (Claudel, 1965:106)

Para el dramaturgo el dolor no constituye una pena irremediamente unida al individuo, sino una ley universal en la que el dolor y la procreación están unidos. Respecto a esta aparente contradicción dolor / procreación, Claudel hace una comparación con el verano y el invierno. Para él, el invierno es la estación más adecuada para el hombre que añora el absoluto, mientras que el verano es una

⁸⁰ ¿Es acaso vivir el objeto de la vida? ¿Han de quedar acaso los pies de los hijos de Dios atados a esta tierra miserable? / ¡No vivir, sino morir, y no labrar la cruz, sino subir a ella, y dar lo que tenemos sonriendo! / ¡Allí está la alegría, allí está la libertad, allí la gracia, allí la juventud eterna! (Claudel, 1997:212)

⁸¹ ¿Qué precio tiene el mundo junto a la vida? ¿Y para qué sirve la vida, si no es para darla? / ¿Y para qué atormentarse cuando es tan sencillo obedecer? / Es así como Violana sigue luego prontamente la mano que coge la suya. (Claudel, 1997:213)

estación dolorosa. "Los cielos lloran sobre la tierra y la fecundan. No es el otoño ni la inminente caída de la fruta, cuyas semillas la alimentan, lo que extrae las lágrimas de la nube invernal. El dolor es el verano, y este brotar de la muerte en la flor de la vida". (Curtius, 1992:165) Nuevamente se hace referencia a la siembra y a la cosecha, desde el punto de vista del sacrificio.

Finalmente, Claudel habla sobre la *muerte*. Según su opinión: "El sentido (de la vida) no es vivir, sino morir, y no apuntalar la cruz, sino ascender y regalar lo que tenemos con una sonrisa": (Curtius, 1992:168) Como puede observarse, la idea de "dar o de "darse" es una constante en la ideología claudeliana, y, como se mencionó anteriormente, sólo cuando se ofrece conscientemente lo que se posee se alcanzan la alegría y la felicidad.

Mais c'est bon aussi de mourir!

Alors que c'est bien fini et que s'étend sur nous peu à peu

L'obscurissement comme d'un ombrage très obscur.⁸² (Claudel, 1965:95)

Para Claudel la muerte también constituye un motivo de regocijo. "La muerte es el último rito festivo, en el que el hombre se restituye a su creador. La obra de Claudel es la glorificación de la muerte". (Curtius, 1992:168) La muerte se convierte entonces en un medio para alcanzar lo divino. "Bénie soit la mort en qui toute pétition du *Pater* est comblée"⁸³ (Claudel, 1965:110) dice Anne Vercors al final de la obra, cuando siente que su propia muerte está cerca, y no teme por ello.

Et maintenant j'entre dans la nuit et elle ne me fait pas peur, et je sais que là aussi est clair et réglé, en la saison de ce grand hiver céleste qui met toute chose en mouvement.⁸⁴ (Claudel, 1965: 110)

⁸² ¡Pero también es bueno morir! Cuando todo está bien concluido y se extiende sobre nosotros poco a poco el obscurecimiento como una sombra muy oscura. (Claudel, 1997:198)

⁸³ Bendita sea la muerte, en la que toda petición del *Pater* se cumple. (Claudel, 1997:219)

⁸⁴ Y ahora entro en la noche, que no me causa miedo, y sé que allá también todo es claro y ordenado, en la estación de aquel gran invierno celeste que pone todo en movimiento. (Claudel, 1997:218)

Como puede observarse, la muerte claudeliana es el medio que lleva al hombre hacia Dios, no es un momento de dolor o temor, sino un paso inevitable que sus personajes dan con esperanza.

Claudiel, travaillé par le let procès de la conversion, ne voit plus dans la Morte une magicienne de désespoir et d'épouvante, mais une amie, une Sibylle que mènerait, s'ils y consentaient, l'Ame des Symbolistes vers cet Au-delà...⁸⁵ (Schmidt, 1957:113)

La base de toda la ideología claudeliana se encuentra en su búsqueda de la armonía entre el hombre y el mundo, pues cree en la correspondencia entre todas las cosas, en la idea de la cooperación entre todos los seres. "Las personas también son parte de la creación total, que supera su individualidad, como lo espiritual supera lo carnal. Por ello, el teatro de Claudel avanza 'hacia la conquista de una armonía entre voces que se oponen y se contestan'". (Raymond, 1960:151)

En el mundo creado por Claudel todo elemento guarda un equilibrio con el conjunto y contribuye a la creación perpetua de la armonía. Las cosas sólo significan algo por sus relaciones con las demás. Todo tiene una razón de ser dentro del orden establecido por Dios y dentro del universo claudeliano.

El conflicto estalla en su mundo por el desorden introducido en éste por los hombres. Este desorden no es obra del Creador, sino del hombre que, libre y orgulloso, se ve a sí mismo como un fin y no como una criatura de Dios.

Tel a été le mal du monde, que chacun a voulu jouir de ses biens, comme s'ils
avaient été creés pour lui,

Et non point comme s'il les avait reçus de Dieu en commende...

(...)

C'est pourquoi Dieu a fait passer de lui toutes ces choses qui passent,

Et il a envoyé à chaque homme la libération et le jeûne.⁸⁶ (Claudel, 1965:31)

⁸⁵ Claudel, trabajado por el lento proceso de la conversión, no ve en la Muerte a una hechicera de desesperación y de espanto, sino a una Amiga, a una Sibila que llevaría, si ellos consentían en ello, el alma de los simbolistas hacia el más allá.

El desorden que se vive en *La anunciación* no sólo alcanza a la familia de Anne Vercors, sino a toda Francia, que vive un momento difícil en el terreno político. También la Iglesia se encuentra dividida, por lo que Anne cree que, con su peregrinar, contribuirá a que el orden sea restablecido.

À la place du Roi nous avons deux enfants.

L'un, l'Anglais, dans son île

Et l'autre, si petit qu'on ne le voit plus, entre les roseaux de la Loire.

À la place du Pape, nous en avons trois et à la place de Rome, je ne sais quel concile en Suisse.

Tout entre en lutte et en mouvement,

N'étant plus maintenu par le poids supérieur.⁸⁷ (Claudel, 1965:69)

Debido a este desorden el hombre vive en continua inquietud, aunque siempre tiene el perdón al alcance de su mano, y hacia él camina. Por ello, la obra claudeliana, en este caso *La anunciación...*, tiene como objetivo general manifestar el amor de Dios y la integridad de su creación.

He comprendido muy tarde esto: que todos debemos entrar en la armonía del mundo, en la que, por otra parte, no contamos para nada; hemos sido creados para escribir la historia que Dios quiere, no es nuestra propia historia la que tiene más interés para nosotros. (Chaigne, 1963:14)

Cuando Claudel expresa que, dentro de la armonía del mundo, el hombre no cuenta, no se refiere a que la existencia humana carezca de valor, sino a que el hombre, como criatura de Dios, debe ser consciente de que su vida no es del todo suya, sino que pertenece a su Creador, por lo que le es necesario descubrir de

⁸⁶ Tal ha sido el mal del mundo, que cada quien ha querido gozar de sus bienes como si hubieran sido creados para él, y no como si los hubiera recibido de Dios en encargo. (...) Es por esto que Dios ha hecho que a cada quien le abandonen estas cosas pasajeras, / y ha enviado a cada hombre la liberación y el ayuno. (Claudel, 1997:71)

⁸⁷ En lugar de rey tenemos dos niños. / El uno, inglés, en su isla. / Y el otro, tan pequeño que no se le ve, entre los juncos del Loira. / En vez de Papa, tenemos tres, y en lugar de Roma, no sé que Concilio en Suiza. / Todo entra en la lucha y en movimiento, al faltarle la fijeza que da el peso superior. (Claudel, 1997:69)

qué forma puede entrar en armonía con el mundo obedeciendo las leyes divinas. “Es una dicha suprema e inestimable saber con certeza de dónde venimos y a dónde vamos” (Franco, 1967:210), escribe Claudel refiriéndose a la libertad, pero ésta es una libertad guiada por Dios, en la que Él es el principio y el fin del hombre.

Dentro del universo claudeliano, cada hombre debe contribuir al orden divino cumpliendo, como ya se mencionó al hablar del amor humano y el amor divino, con la tarea que se le ha encomendado.

Qui sait si l'on n'a pas nécessité de moi ailleurs?

Tout est en branle, qui sait si je ne gêne pas l'ordre de Dieu en restant à cette place

Où le besoin qui était de moi a cessé?⁸⁸ (Claudel, 1965:33)

Claudel cree, como Mallarmé, que el mundo debe ser puesto al descubierto sólo por caminos poéticos, pero, al contrario de aquel, no encontró vacío y oscuridad en su búsqueda, sino luz y la presencia de un ser más grande. Acepta totalmente la existencia y el mundo tal cual son, pues en ellos se manifiesta la presencia de Dios, al contrario de sus dos maestros, Mallarmé y Rimbaud, que niegan la existencia de este mundo de apariencias y se refugian en un completo idealismo.

Rimbaud consideraba al “vidente”, es decir, al poeta, un ángel luciferino, un criminal o un destructor de la realidad. Al contrario, Claudel le da al vidente la misión de un profeta que trabaja ofreciendo a Dios una imagen de su obra. El poeta participa del espíritu divino, pues al nombrar un objeto lo crea, y con ello logra reconciliar mundo y espíritu.

⁸⁸ ¿Quién sabe si no tendrán necesidad de mí en otra parte? / Todo se bambolea. ¿Quién sabe si no estorbo el orden de Dios quedándome en este lugar donde la necesidad que de mí había, ha cesado? (Claudel, 1997:74)

3.3 El personaje aristotélico y el personaje simbolista

Para hablar del personaje claudeliano es necesario hacer una distinción entre personaje clásico o aristotélico, personaje del teatro realista-naturalista y, finalmente, personaje del teatro simbolista y la forma en que Claudel lo crea en su obra.

Aristóteles no habla de personajes, sino de caracteres éticos. Carácter puede definirse como el conjunto de rasgos psicológicos y morales de un personaje, pero para Aristóteles son más importantes las acciones, pues es a través de ellas que el personaje manifiesta su carácter.

El carácter es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, cuál es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye, por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda de elegible o evitable a merced del que habla. (Aristóteles, 2000:141)

El filósofo griego pide para los caracteres varias cualidades que tienen como objetivo otorgar verosimilitud al personaje.

En primer lugar, pide que los caracteres sean buenos, es decir, que las “palabras y obras (pongan) de manifiesto un cierto estilo de decisión”. (Aristóteles, 2000:152) En segundo término, sugiere que los caracteres sean apropiados, que exista una correspondencia entre el género –masculino o femenino- del personaje y su forma de proceder.

En tercer lugar, los caracteres deben ser semejantes a un tipo tradicional, lo que significa que el griego de una obra griega debe ser semejante a un griego del siglo V a.C. y, en el caso de *La anunciación...*, los personajes deben, o deberían, corresponder a una persona que habitase en Francia durante la Edad Media.

Finalmente, Aristóteles señala que los caracteres deben ser constantes, consecuentes en su proceder y en sus palabras durante todo el desarrollo de la obra.

Las cualidades antes enumeradas tienen como objetivo, como se mencionó con anterioridad, dar verosimilitud a los caracteres con el fin de que, dentro del argumento, sea necesario y creíble que el personaje diga o haga tal o cual cosa. Estos atributos del héroe constituyen al personaje clásico o aristotélico.

Ahora bien, durante el siglo XIX, el teatro realista-naturalista pedía que el personaje estuviera inmerso en circunstancias sociales y culturales específicas, mismas que condicionaban su proceder. Según escribe Emile Zola en su libro *El naturalismo*, la nueva fórmula para el teatro de su época consistía en “la observación exacta, la vida real puesta en escena, la descripción de nuestra sociedad en un lenguaje sobrio y correcto”. (Zola, 1989:131)

Para los realistas, pero sobretodo para los naturalistas, el personaje del siglo XIX requería la misma verosimilitud que exigía Aristóteles a sus caracteres. Para ellos, la naturaleza no se divide entre lo bueno y lo malo, y los personajes no podían tener cambios de comportamiento violentos que los convirtieran en simpáticos o desagradables, sino que debían ser arrastrados lógicamente por la marcha de la vida hacia un final ineludible.

Zola⁸⁹, como portavoz del movimiento naturalista, esperaba ver en el escenario

... a hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos convenidos de la virtud y el vicio, que ningún valor tienen como documentos humanos. Espero que los medios determinen a los personajes y que los personajes actúen según la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento. (Zola, 1989:135)

Como puede verse, el teatro del siglo XIX que precedió al simbolismo estaba compuesto por dos vertientes muy claras. Por un lado, la tradición de la *pièce bien faite* y el uso estricto de la regla de las tres unidades, aspectos relacionados con la

⁸⁹ De hecho, como ya se explicó, Emile Zola consideraba que la misma sociedad retratada en su obra era la encargada de mejorar las condiciones de vida de sus miembros, en todos los sentidos. La sociedad era la encargada de “curarse” a sí misma.

estructura de la obra dramática, y, por otro lado, el auge del realismo y el naturalismo en la literatura, aspectos que influyen sobre todo en los temas y los personajes teatrales.

Ambas corrientes coinciden en la búsqueda de la verosimilitud de la obra de teatro y, por consiguiente, del personaje, objetivo que también persigue Aristóteles, aunque por diferentes razones. Aristóteles no persigue la representación de la realidad tal cual, sino la unidad de todos los componentes de la obra. Durante el siglo XIX, la representación de la realidad toma el papel principal. De cualquier manera, los puntos antes establecidos ya pueden ser confrontados con la obra claudeliana.

Sin lugar a dudas, el personaje del teatro simbolista también está enclavado en circunstancias particulares y específicas, por ejemplo: los personajes de *L'intruse*, de Maeterlinck, esperan con angustia la recuperación o el fallecimiento de un ser querido; *Salomé*, la heroína de Wilde, se enamora del Bautista y hace hasta lo imposible por tenerlo. En ambos casos, la espera y el súbito enamoramiento, son circunstancias que definen el proceder de los personajes. La diferencia con el personaje realista-naturalista se encuentra en que el personaje de estas obras no está insertado en un entorno correspondiente a la realidad. El palacio de Herodes no corresponde a la realidad de Wilde, y la sala del palacio oscuro en la obra de Maeterlinck tampoco es un entorno real. Si el entorno no está tomado de la realidad, por consiguiente el personaje tampoco lo está.

Lo mismo ocurre con los personajes de *La anunciación hecha a María*. Claudel, como ya se mencionó, situó la obra en una Edad Media semi-legendaria, por lo que sus personajes también corresponden a esta "realidad".

Se considera, debido al argumento claudeliano y a su ideología, que los personajes de *La anunciación...* tienen a un mismo tiempo características del teatro simbolista y de la concepción aristotélica, debido al papel que cada uno de ellos desarrolla a lo largo de la obra.

Personajes como Mara ejemplifican claramente el "estilo de decisión" que menciona Aristóteles, estilo creado por sus palabras y acciones. En ella, las palabras son tan importantes como las acciones.

Cela est vrai, c'est moi qui l'ai tuée.

(...)

Et c'est moi aussi qui ai dit à la Mère,

Violaine, de lui parler, ce jour que tu es revenu de Braine.

Car je désirais ardemment t'épouser, et autrement j'étais décidée à me pendre le jour de vos noces.

Or Dieu qui voit les cœurs avait permis déjà qu'elle prît la lèpre.

Mais Jacques ne cessait de penser à elle. C'est pourquoi je l'ai tuée.

(...)

J'honore Dieu. Qu'il reste où il est! Notre malheureuse vie est si courte! Qu'il nous y laisse la paix!⁹⁰ (Claudel, 1965:101-102)

Mara, dando razón de sus acciones, se describe a sí misma en este diálogo, tanto en su modo de pensar como en sus deseos. Es un personaje alejado del lirismo sublime que Claudel otorga a otros personajes, como Violaine y Anne Vercors.

Asimismo, en un diálogo anterior, Mara expresa así las diferencias entre ella y su hermana.

Ça n'est pas vrai! Je sais bien que vous ne m'aimez pas!

Vous l'avez toujours préféré! Oh, quand vous parlez de votre Violaine, c'est du sucre,

C'est comme une cerise qu'on suce, au moment que l'on va cracher le noyau!

Mais Mara l'agache! Elle est dure comme le fer, elle est aigre comme la cesse!⁹¹
(Claudel, 1965:34-35)

⁹⁰ Es cierto, soy yo quien la ha matado. (...) / Y yo también fui quien dijo a madre que le hablara, a Violana, aquel día de tu regreso de Braine. / Porque ardientemente quería casarme contigo, y de no lograrlo, estaba decidida a ahorcarme el día de vuestra boda. / Pero Dios que ve los corazones había permitido ya que contrajera la lepra. / Sin embargo, Santiago no dejaba de pensar en ella. Por eso la maté. (...) / Yo reverencio a Dios. ¡Qué se quede donde está! ¡Nuestra desgraciada vida es tan corta! Que nos deje vivirla en paz. (Claudel, 1997:206-207)

⁹¹ ¡Eso no es cierto! ¡Yo sé bien que vosotros no me amáis! / Siempre la habéis preferido. ¡Oh, cuando habláis de vuestra Violana, es la pura miel, / como una cereza que se chupa, en el momento en que se va a escupir el hueso! / ¡Pero Mara la urraca! Es dura como el hierro, es agria. (Claudel, 1997:78)

Claudiel establece diferencias en el modo de proceder de los personajes que están atados con mayor fuerza a sus deseos terrenales, y los que se desprenden con mayor facilidad de estos, dándoles a los primeros particularidades que pueden considerarse más cercanas al concepto aristotélico de carácter, aunque, ciertamente, todos los personajes de esta obra actúan, y existen acciones, como el beso que Violaine otorga a Pierre de Craon, que tienen consecuencias importantes, para bien o para mal.

Mara, la Mère y Jacques Hury son personajes más cercanos a lo que Emile Zola consideraba personajes que actúan "según la lógica". La Mère se conduce como una mujer temerosa que no es capaz de tomar decisiones por sí misma, pues se deja llevar por las palabras de Mara a pesar de no aprobarlas.

C'est ce que je lui ai dit, et je le reste sans y rien changer, comme tu me l'as fait réciter:

Jacquien et toi: que tu l'aimes, et tout,

Et qu cette fois il ne faut pas être bête et se laisser faire, ça je l'ai ajouté et je l'ai répété deux et trois fois;

Et rompre le mariage qui est comme fait, contre la volonté du père.

Qu'est-ce que les gens donc penseraient?⁹² (Claudiel, 1965:45)

Consumada la primera catástrofe de la obra, es decir, el rompimiento de los esponsales entre Jacques y Violaine, la Mére deplora haber seguido el consejo de Mara, pues comprende intuitivamente que ha ocasionado una pena a Violaine, pero nuevamente se ve dividida entre su amor hacia sus dos hijas y la pena de perderlas.

Adieu, Violaine!

Tu ne me tromperas pas, mon enfant, tu ne tromperas pas la mère qui t'a fait.

Ce que je t'ai dit est dur, mais vois moi qui ai bien de la peine, que suis vieille.

⁹² Es lo que le he dicho, y el resto sin cambiar nada, tal como me hiciste recitarlo: Santiago y tú, que tú lo quieres y todo, / y que esta vez no hay que ser tonta y dejarse manejar, esto lo he agregado yo y lo he repetido dos y tres veces. / Y romper el matrimonio que ya está como hecho, contra la voluntad de tu padre. ¿Qué pensaría la gente? (Claudiel, 1997:96)

Toi, tu es jeune et tu oublieras.

Mon homme est parti, et voici mon enfant qui se détourne de moi.⁹³ (Claudel, 1965:62)

Líneas después la misma idea se retoma.

La peine qu'on a n'est rien, mais celle qu'on a faite aux autres

Empêche de manger son pain.

Songe à cela, mon agneau sacrifié, et dis-toi: Ainsi je n'ai fait de la peine à personne.

Je t'ai conseillé ce que j'ai cru le meilleur! Ne m'en veuille pas, Violaine, sauve ta sœur, est-ce qu'il faut la laisser se perdre?⁹⁴ (Claudel, 1965:62-63)

Jacques Hury se conduce en todo momento a través de la lógica, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

JACQUES HURY: Que pouvais-je croire, Violaine?

VIOLAINE: Si vous aviez cru en moi,

Qui sait si vous ne m'auriez pas guérie?

JACQUES HURY: Ne devais-je pas croire à mes yeux?

VIOLAINE: Il est vrai. Vous deviez croire à vos yeux, cela est juste.

On n'épouse pas une lépreuse. On n'épouse pas une infidèle.

Ne regrette rien, Jacques. Va, cela est mieux ainsi.⁹⁵ (Claudel, 1965:88)

Jacques sólo cree en lo que ve, en lo que se puede comprobar, como sucede con los naturalistas y la aplicación del método científico en la literatura. Para él, la lepra de Violaine es más contundente que todas las palabras, y la

⁹³ ¡Adiós, Violana! / No me engañarás, hija mía, no engañarás a la madre que te hizo. / Lo que te he dicho es duro, pero ve cómo sufro y que soy vieja. / Tú eres joven y olvidarás. / Mi hombre se fue y ahora mi hija se aparta de mí. (Claudel, 1997:130)

⁹⁴ La pena propia no es nada, pero la que uno ha causado a los otros / impide comer a uno su pan. / Piensa en eso, cordero mío sacrificado, y dite a ti misma: así pues, yo no he hecho sufrir a nadie. / Te he aconsejado lo que he creído mejor. ¡No me guardes resentimientos, Violana, salva a tu hermana! ¿O hay que dejarla perderse? (Claudel, 1997:130)

⁹⁵ Santiago Hury: ¿Qué podía creer, Violana? / Violana: Si hubiese creído en mí, / ¿quién sabe si me habrías curado? / Santiago Hury: ¿No debía creer a mis ojos? / Violana: Es cierto. Habías de creer a tus ojos, es lo justo. / No se casa uno con una leprosa. No se casa uno con una infiel. / No lamentos nada, Santiago. ¡Bah!, es mejor así. (Claudel, 1997:183)

consecuencia, ya que se siente profundamente traicionado, es un natural desprecio hacia ella y Pierre de Craon.

JACQUES HURY: Pourquoi ici?

PIERRE DE CRAON: Qu'elle meure du moins sous le toit de son père!

JACQUES HURY: Il n'y a de toit ici que le mien.

PIERRE DE CRAON: Jacques, voici Violaine,

JACQUES HURY: Je ne connais point de Violaine.

PIERRE DE CRAON: N'avez-vous rien entendu de la lépreuse de Chevoche?

JACQUES HURY: Que m'importe?

Vous autres lépreux, raclez-vous vos ulcères les uns aux autres.⁹⁶ (Claudel, 1965:86)

Así pues, Mara, la Mère y Jacques no son sólo encarnaciones de una fuerza, como corresponde al personaje simbolista, sino que son personajes que permiten que las fuerzas representadas en Violaine, Anne Vercors y Pierre de Craon sean más contundentes, más fieles a la ideología claudeliana, pues la fuerza de sus deseos terrenales engrandece el desprendimiento y el sacrificio de los otros. Sobre la anterior afirmación, Paul-André Lesort escribe lo siguiente en su libro *Claudel visto por sí mismo*:

Pero Pierre de Craon, pecador y leproso, no era solamente necesario para dar al sacrificio de Violaine su verdad espiritual, lo era también para dar al drama su verdad humana. Así como Violaine, a pesar de su primer deseo de felicidad terrena, parece a veces de una esencia casi medio celestial, y así como Jacques Hury, en cambio, aparece lleno de un materialismo un poco simple, Pierre de Craon es un hombre compartido, en quien la lepra no es más que un signo de un mal en que el cuerpo y el alma están mezclados. (Lesort, 1970:150)

⁹⁶ Santiago Hury: ¿Por qué aquí? / Pedro de Craon: ¡Qué muera al menos bajo el techo de su padre! / Santiago Hury: Aquí no hay más techo que el mío. / Pedro de Craon: Santiago, he aquí a Violana. / Santiago Hury: Yo no conozco ninguna Violana. / Pedro de Craon: ¿No habéis oído nada de la Leprosa de Chevoche? / Santiago Hury: ¿Qué me importa a mí? Allá vosotros, leprosos, rascaos vuestras úlceras los unos a los otros. (Claudel, 1997:179)

La noción de personaje de Zola, su deseo de ver en el escenario a hombres de carne y hueso, se contraponen con la siguiente opinión de Bentley, más cercana a la poética simbolista: "... un personaje de ficción no es un individuo en el sentido en que puede serlo una persona cuando ha sido retratada o fotografiada, sino más bien es una fuerza en una historia"⁹⁷. (Bentley, 2001:53)

El simbolismo pretendía luchar contra lo efímero de la vida humana, contra el avance implacable del tiempo y la llegada inminente de la muerte. Para conseguirlo, se enalteció la vida interior del poeta y el poder del sueño. El simbolismo no se alejó del hombre, sino que enfatizó su valor en lo que se refiere a la riqueza de sus emociones y su estado de ánimo.

El vínculo con la afirmación de Bentley se encuentra en la creación de un estado de ánimo y la concepción del personaje como fuerza, pues ambos aspectos son fuentes de movimiento de la obra dramática.

El personaje simbolista no es un retrato de la realidad, sino una fuerza que, dentro de la obra, ayuda a llegar al gran objetivo del simbolismo, que es vencer la transitoriedad de la vida. Claudel así lo consiguió con su obra.

Hay dos características fundamentales en el personaje claudeliano: la lucha entre el apego a las cosas terrenales y su necesidad de acercarse a Dios, por un lado y, por el otro, la certeza final de su misión en la tierra, con la que alcanzan el infinito simbolista, como lo explica Jacques Andrieu en su libro *La foi dans l'œuvre de Paul Claudel*, al hablar sobre el personaje claudeliano y su equivalencia con el católico que sigue los preceptos de su religión:

Notre vocation divine ne peut que nous conduire jusqu'à la mort en laquelle nous rejoindrons l'auteur et la source de notre nom spécifique, et lui ferons hommage de

⁹⁷ El término fuerza está relacionado con la semiología, en el sentido de que el personaje teatral (fuerza) es empujado por diversos motivos hacia un objetivo y, en su camino hacia éste, es ayudado u obstaculizado por las circunstancias, personajes o ideologías que lo rodean(es decir, otras fuerzas). Dentro del teatro simbolista, el término *fuerza* puede traducirse como un personaje encarnando una idea.

cette quantité irremplaçable d'existence que notre tâche sur terre est de gérer du mieux possible.⁹⁸ (Andrieu, 1955:169)

El personaje claudeliano, nacido de la ideología de su autor, es definido de la siguiente forma por Joseph Mijault, en su libro *Littérature de notre temps*: “Liberé des chaînes de l'orgueil, des désirs, de la terre, il devra tenter de s'élever vers Dieu pour retrouver son innocence primitive et connaître en fin la béatitude éternelle”.⁹⁹ (Mijault, 1996:101)

Asimismo, este autor reconoce que las acciones y los personajes claudelianos son resultado de una fuerza superior. “L'action de ce théâtre ne naît pas des ressorts des personnages; mais, émanation d'une force supérieure, c'est elle qui mène les personnages et qui provoque les situations dramatiques”¹⁰⁰. (Mijault, 1966:102)

Esta fuerza superior es la voluntad divina, de la que ya se ha hablado. Dentro del campo de acción de esta fuerza, el personaje es una potencia más pequeña que se rebela o se subyuga ante la misión que se le ha encomendado, dependiendo del papel que le toca desempeñar en la historia.

Mara, la Mère y Jacques Hury son fuerzas que se mueven en todo momento hacia la tierra, hacia lo material. Simbolizan el egoísmo, los celos, el resentimiento, los convencionalismos sociales. En cuanto al resto de los personajes, en ellos se lleva a cabo un proceso que bien puede describirse de la siguiente manera: “Aceptan humildemente, a semejanza del grano de trigo, amarillearse para poder germinar, renunciar a sí mismos y humillar su voluntad de poder, su avidez de alimento terrestre, para nacer a una existencia nueva”. (Franco, 1967:210)

En la obra simbolista el personaje explora de continuo los aspectos de la vida que encierran cierta dosis de misterio. Para Salomé, la heroína de Wilde, el misterio es el amor, y, para los personajes de *L'intruse*, es la muerte. En *La*

⁹⁸ Nuestra vocación divina solamente puede conducirnos a la muerte en la cual encontramos al autor y a la fuente de nuestro nombre específico y le hacemos homenaje de esta cantidad irremplazable de existencia, que nuestra tarea sobre la tierra es administrar lo mejor posible.

⁹⁹ Liberado de las cadenas del orgullo, los deseos, de la tierra, él deberá tratar de elevarse hacia Dios para encontrar su inocencia primitiva y reconocer al fin la beatitud eterna.

¹⁰⁰ La acción de este teatro no nace de los resortes de los personajes; sino que, emanación de una fuerza superior, es ella quien mana de los personajes y quien provoca las situaciones dramáticas.

anunciación... la voluntad de Dios sitúa a los personajes entre la vida y la muerte, y para ellos el misterio radica en la búsqueda y la comprensión de los mensajes que les llegan desde lo alto. El conflicto universal entre la vida y la muerte es el que desarrolla las características del personaje de Claudel, como bien lo señala Pierre-Olivier Walzer en su trabajo *Littérature française: Le XX siècle*: " Le conflit entre les forces de la mort et de la vie, avec son correspondant spirituel sur le plan de la prière et de la grâce, s'incarne ici dans des personnages vivants et immédiatement lisibles"¹⁰¹. (Walzer, 1975:290)

Efectivamente, el personaje claudeliano se debate entre las fuerzas citadas por Walzer. La muerte corresponde a su apego a lo terrenal, al desconocimiento de su tarea y del amor divino. La vida es todo lo contrario: la alegría, el trabajo, la santidad. Esta contraposición puede ejemplificarse con la relación entre Jacques y Violaine, el primero sujeto a todo lo que es perecedero, y ella caminando hacia una forma de inmortalidad, que es la santidad.

Existen otros significados simbólicos para estos personajes. Louis Chaigne, en su obra *Paul Claudel: poeta del simbolismo católico*, apunta lo siguiente:

Anne Vercors, padre de Mara y Violaine, y Pierre de Craon, el arquitecto, representan en esta obra dos aspectos contrastados de Claudel: Anne es la tradición campesina, con la fe plena que le lleva a las peregrinaciones de la cristiandad; Pierre es el hombre nuevo, vuelto hacia el futuro, y cuyo elevado sentimiento religioso aspira a traducirse en fórmulas originales. (Chaigne, 1963:122)

Para Anne Vercors, Curtius establece también este simbolismo: "Anne Vercors no abandona la patria porque le llega un mensaje de fuera: peregrina al Santo Sepulcro como representante de la cristiandad descompuesta por las peleas por el trono y el cisma".¹⁰² (Curtius, 1992:187)

En cualquier obra dramática cada uno de los personajes encarna parte de la ideología del autor, como se ha tratado de ejemplificar anteriormente. Sin

¹⁰¹ El conflicto entre las fuerzas de la muerte y de la vida, con su correspondiente espiritual sobre el plan de la oración y de la gracia, se encarna aquí en personajes vivos e inmediatamente legibles.

¹⁰² Más adelante se hablará sobre la Guerra de los Cien Años y el Cisma religioso.

embargo, para los personajes de *La anunciación...*, el proceso más importante es el que les permite contestar a la pregunta: ¿Cómo se puede vencer lo efímero de la vida? Todos ellos encuentran la respuesta al final, respuesta que se reduce a la palabra “aceptar”, aceptar la voluntad del Creador. “Dieu est caché et nous ne pouvons l’atteindre que si nous nous détournons du monde, renonçant à nous-mêmes pour nous donner, nous abandonner à Lui”.¹⁰³ (Andrieu, 1955:156)

¹⁰³ Dios está escondido y nosotros solamente podemos alcanzarle si nos apartamos del mundo, renunciando a nosotros mismos para darnos, para abandonarnos a Él.

3.4 El discurso y la importancia del modelo aristotélico en *La anunciación hecha a María*.

Patrice Pavis, en su *Diccionario de teatro*, define discurso como:

... un campo de tensiones entre tendencias opuestas: la tendencia a presentar los discursos autónomos verosímiles y característicos de cada personaje en función de su situación individual; y la tendencia a homogeneizar los diversos discursos a través de marcas del autor, que encontramos en diversos discursos y que dan cierta uniformidad (rítmica, léxica, poética) al conjunto; de ahí el antiguo nombre de poema dramático: los diversos papeles eran claramente sometidos a la enunciación 'centralizadora' y uniformizante del poeta. (Pavis, 1996:141)

Así pues, el discurso teatral es el conjunto de todos los elementos que forman parte del texto dramático y, posteriormente, de la representación de este texto. Dicho conjunto de elementos (argumento, personajes, ideología, espacio, tiempo, etc.) permite decir qué es lo que la totalidad de la obra expresa, de qué se trata, cuál es el mensaje que deja en el lector y/o espectador.

Se mencionó al hablar de la ideología claudeliana que ésta constituye el hilo conductor de *La anunciación...* y de cualquier obra simbolista, de la que se desprenden los personajes y el argumento. En este caso, ideología puede equipararse con discurso, pues todos los elementos citados arriba parten de ella, y al mismo tiempo la construyen, le dan significado.

El discurso teatral es el lugar de una producción significativa en el nivel de su retórica, de sus presupuestos y de su enunciación. Por ello no tiene como única misión representar la escena, sino que contribuye a autorrepresentarse como mecanismo de la construcción de la fábula, del personaje y del texto. (Pavis, 1996:142)

Pavis habla de discurso como el espacio en donde se llevan a cabo las acciones. "El discurso teatral se distingue del discurso literario 'cotidiano' por su

fuerza performativa, su poder de llevar a cabo simbólicamente una acción". (Pavis, 1996:142) En este espacio pueden encontrarse las acciones del teatro realista-naturalista, que son el eje de sus textos dramáticos porque retratan o pretenden retratar la vida del hombre común. Por otra parte, las acciones del teatro simbolista que, con mucha frecuencia, permanecen escondidas en el interior de los personajes, dan prioridad al diálogo, a la expresión de la ideología que abordan.

En *La anunciación...*, como se mencionó al estudiar su argumento, existen acciones: el beso que otorga Violaine a Pierre ante los ojos escondidos de Mara, la partida de Anne Vercors, el regreso de Violaine y Pierre luego de ocho años de dolor y exilio. Sin embargo, estas acciones quedan reducidas ante la elocuencia del mensaje ideológico propuesto por Claudel, que flota durante el desarrollo de la historia, influye en los personajes y moldea sus acciones.

En realidad, cada acción tiene como objetivo hacer patente la ideología católica del autor. Ésta es la diferencia que existe entre el teatro simbolista y el teatro realista-naturalista, y entre el teatro simbolista y el teatro que sigue el modelo aristotélico, en los que primero se encuentran las acciones y decisiones de los personajes, y después la ideología que los desencadenó. Para explicar esta afirmación es preciso un ejemplo:

El beso que Violaine da a Pierre de Craon permite que la joven desempeñe su papel dentro de la historia, que es el sacrificio que la llevara a tocar los linderos de la santidad. Con este beso, Violaine contrae la lepra, es calumniada por Mara y rechazada por Jacques, y todo ello la obliga a aceptar la voluntad divina. Ciertamente, puede afirmarse que, si Violaine no hubiese actuado, es decir, si no hubiese besado a Pierre, nada hubiese sucedido. Desde este punto de vista se le está dando prioridad a la acción por encima de la ideología, pero es necesario tomar en cuenta que Violaine actuó movida por la piedad, y la piedad es un valor de la ideología cristiana.

Violana no conoce aún su vocación cuando besa en la boca, por piedad, a Pedro de Craon, el leproso. Este gesto de generosidad confirma la elección de Dios sobre ella

y simboliza su aceptación del sacrificio y del dolor. Asume así la lepra, símbolo del pecado, y sus consecuencias: la miseria, la separación del hogar paterno, la humillación y el desprecio. (Claudel, 1997:10)

Esta misma situación se observa en los personajes. Si hay decisiones significa que hay caracteres, pero estas decisiones también tienen como fuente la voluntad de Dios y la moral católica. Nuevamente, la ideología prevalece.

La anunciación hecha a María tiene un argumento aristotélico, pero es un drama de ideas¹⁰⁴. Las ideas tienen un peso mayor que las acciones, al crear y sustentar toda la historia. Por esto la ideología, de todos los elementos que dan forma al discurso, es el más importante, junto con la influencia de los temas del simbolismo, que también constituyen una ideología.

¹⁰⁴ Drama de ideas en el sentido de que la ideología es la fuente de la que manan del resto de los componentes de la obra dramática. El término "drama de ideas" en realidad está relacionado con el teatro naturalista, en el que el dramaturgo exponía, desarrollaba y comprobaba una hipótesis, es decir, una idea. Al teatro simbolista se le conoce también como *teatro poético*, por la importancia que en él tiene la poesía, que también es la encarnación de una idea (no en el sentido antes expuesto) íntimamente relacionada con la generación de un estado de ánimo.

Capítulo 4

La influencia del simbolismo en *La Anunciación hecha a María*.

4.1 Los temas del simbolismo en la obra claudeliana

Las interpretaciones de Claudel

... a quien, según declaró en repetidas ocasiones, la obra de Rimbaud le fue decisiva en el momento de su conversión al catolicismo, son chocantes y, desde luego, personalísimas. Puestos en la ingrata e injustificada labor de buscar culpables, al único que se podría acusar de ceguera sería al mismo Claudel, pues si contra algo luchó Rimbaud a lo largo de toda su trayectoria fue contra la cultura cristiana, contra la nueva moral que el cristianismo impuso en la tierra. (Carlos José Barbáchano Gracia en su Introducción a su versión de *Poesía*, de Arthur Rimbaud, 2003:23)

Se ha querido iniciar este capítulo con la cita anterior para hablar de la influencia que Claudel recibió no sólo de Arthur Rimbaud, sino del movimiento simbolista en general, influencia que, por supuesto, se adaptó al pensamiento del dramaturgo francés y contribuyó a la creación de su estilo personal.

Claudel tomó de Rimbaud, de Mallarmé y de la literatura simbolista los siguientes temas, acordes a su propia búsqueda: el problema de la fugacidad de la vida, la muerte, la expresión del mundo invisible y de la subjetividad del poeta, temas que constituyen el eje de la poética simbolista y que este escritor desarrolló desde el punto de vista de su ideología, como ya se mencionó.

Paul Claudel habla de Rimbaud como su padre espiritual no porque compartiera su fe, sino porque ambos intentaron, por medio de la poesía, hacer retroceder al hombre a su estado primigenio, en el que vivía en comunión con la naturaleza y el amor. La importancia que la armonía tenía para Claudel ya se enfatizó al estudiar su ideología. Rimbaud también buscaba esta armonía, y éste es el vínculo entre sus respectivos trabajos literarios.

L'homme n'est pas un être isolé dans la création. Il est rattaché de tous côtés par les liens de l'analogie, de la construction et du plan, et, probablement de plus d'une seule manière, de la casualité. Donc, si l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, c'est toute la nature aussi, à qui tant de liens le rattachent, qui participe à cette ressemblance.¹⁰⁵ (Andrieu, 1955:137)

On pourrait presque dire (...) que chaque être, chaque objet est à lui seul un résumé de la totalité de l'univers, en communication immédiate avec tous ses semblables.¹⁰⁶ (Andrieu, 1955:142)

Estas afirmaciones de Claudel, que en ciertos aspectos (no en el religioso) también podrían considerarse de Rimbaud, se ejemplifican en *La anunciación...* de la siguiente manera.

La trompette sans aucun son que tous entendent.

La trompette qui cite tous les hommes de temps en temps afin que les parts soient redistribuées.

(...)

La voix qui remplace le Verbe, quand le chef ne se fait plus entendre

Au corps qui cherche son unité.¹⁰⁷ (Claudel, 1965:32)

Más adelante, la idea se retoma por el mismo personaje, Anne Vercors.

La terre tient au ciel, le corps tient à l'esprit, toutes les choses qu'il a créées ensemble communiquent, toutes à la fois son nécessaires l'une à l'autre.¹⁰⁸ (Claudel, 1965:39)

¹⁰⁵ El hombre no es un ser aislado en la creación. Está relacionado en todas partes por los lazos de la analogía, de la construcción y del plan, y, probablemente, en más de una sola manera, de la casualidad. Así pues, si el hombre está hecho a semejanza de Dios, es toda la naturaleza también, a quien tantos lazos le vinculan, quien participa de esta semejanza.

¹⁰⁶ Casi se podría decir (...) que cada ser, cada objeto es el sólo un resumen de la totalidad del universo, en comunicación inmediata con todos sus semejantes.

¹⁰⁷ La trompeta sin sonido que todos oyen. / La trompeta que cita a todos los hombres de tiempo en tiempo a fin de que las partes sean redistribuidas. (...) / La voz que remplace al Verbo, cuando la cabeza no se hace oír del cuerpo que busca su unidad. (Claudel, 1997:72)

¹⁰⁸ La tierra depende del cielo, el cuerpo depende del espíritu, todas las cosas que ha creado se juntan y comunican, todas a la vez son necesarias la una a la otra. (Claudel, 1997:86)

La idea de la unidad se encuentra, por supuesto, matizada por el catolicismo.

Claudiel habla de la unidad de todos los seres, contenidos en la creación de Dios, por los lazos de dependencia que existen entre ellos, dependencia en lo que se refiere a la necesidad que tienen el hombre y la naturaleza de formar un solo cuerpo, pues precisan de estar juntos para subsistir. Ésta es también la unidad que Rimbaud buscaba.

La influencia del simbolismo también puede apreciarse en la siguiente opinión de Claudiel sobre la poesía:

L'objet de la poésie, ce n'est pas, comme on le dit souvent, les rêves, les illusions ou les idées. C'est cette sainte réalité, donnée une fois pour toutes, au centre de laquelle nous sommes placés. C'est l'univers des choses visibles auquel la foi ajoute celui des choses invisibles. C'est tout cela qui nous regarde et que nous regardons. Tout cela est l'œuvre de Dieu, qui fait la matière inépuisable des récits et des chansons du plus grand poète comme du plus pauvre petit oiseau.¹⁰⁹ (Franco, 1967:35-36)

Claudiel habla de la realidad porque para él todo nace de la mano de Dios, todo lo que puede verse es obra suya; pero también menciona la existencia de cosas invisibles que se vuelven tangibles para el hombre gracias a la Fe.

El simbolismo buscó acceder al “mundo invisible”, a lo inexplicable, por medio de la palabra y de las sensaciones. Claudiel persigue el mismo objetivo por medio de su fe. Aunque los caminos son distintos, la inquietud es la misma. Aquí se encuentra la influencia del simbolismo en Claudiel y la similitud entre ambas ideologías.

En *La anunciación...* se mencionan constantemente aspectos de la vida del hombre y de la naturaleza que, por su carácter enigmático, entran en los dominios del “mundo invisible”. El primero de ellos es el amor que surge entre dos personas.

¹⁰⁹ El objeto de la poesía no es, como se dice frecuentemente, los sueños, las ilusiones o las ideas. Es esta santa realidad, dada una vez por todas, en el centro de la cual nosotros estamos situados. Es el universo de las cosas visibles, al que la fe añade el de las cosas invisibles. Es todo aquello que nos observa y que nosotros observamos. Todo esto es la obra de Dios, que hace la materia inagotable de relatos y de canciones del más grande poeta como del más pobre pequeño pájaro.

PIERRE DE CRAON: Vous l'aimez bien, Violaine?

VIOLAINE: C'est un grand mystère entre nous deux.¹¹⁰ (Claudel, 1965:21)

Con relación al ejemplo anterior, basta recordar, nuevamente, a Salomé. El amor que siente la princesa judía por Juan el Bautista es nombrado por ella misma el mayor misterio que existe, por la incapacidad de explicar las sensaciones y la atracción entre dos personas tan diferentes.

El interior de una persona también es señalado por Claudel como parte de lo desconocido, siempre desde el punto de vista del otro, debido a la ceguera que, en ocasiones, sufren dos personas tan cercanas que, por la misma cotidianidad de su relación, no pueden verse como son realmente.

A quoi sert le meilleur parfum dans un vase qui est fermé? Il ne sert pas.

(...)

A quoi me servait ce corps,

Pour qu'il me cache ainsi le cœur en sorte que tu ne le voyais point, mais seulement cette marque au-dehors sur l'enveloppe misérable.

(...)

Maintenant je suis rompue tout entière, et le parfum s'exhale.¹¹¹ (Claudel, 1965:89)

Finalmente, el tercer ejemplo que la obra claudeliana proporciona referente al "mundo invisible" se encuentra en la procreación. Mara le habla a Jacques, su esposo obtenido y recuperado gracias a la muerte de su hermana, sobre el significado que tiene para ellos el tener un hijo.

Une seule chair inséparable, le contac par le centre et l'âme, et la confirmation, cette parenté mystérieuse entre nous deux,

Qui est que j'ai eu un enfant de toi.¹¹² (Claudel, 1965:103)

¹¹⁰ Pedro de Craon: ¿Lo amáis mucho, Violana? / Violana: Es un gran misterio entre nosotros dos. (Claudel, 1997:52)

¹¹¹ ¿De qué sirve el mejor perfume en un vaso cerrado? No sirve. (...) / ¿De qué me servía este cuerpo, / si de tal suerte me ocultaba el corazón que tú no podías verlo, sino solamente esta marca exterior sobre la envoltura miserable? (...) / Ahora estoy toda despedazada y el perfume se exhala. (Claudel, 1997:185-186)

Como puede observarse, en *La anunciación...* las situaciones que conllevan cierta dosis de misterio se encuentran en los sentimientos que se suscitan en el interior del ser humano.

No obstante, el simbolismo también considera dentro del terreno de lo misterioso a la muerte, y no sólo se le concede esta característica, sino que también se le ve como enemiga en la eterna lucha del hombre por vencer la finitud de su existencia.

La anunciación hecha a María muestra a la muerte de dos formas. Una, ya mencionada, la que le permite al hombre llegar a Dios, por lo que se convierte en un motivo de alegría y no de dolor.

Au moment même où se désagrègent les puissances de vie de ses héros, où disparaît en eux cet orgueil d'être homme, dont aucun Symboliste, au cours de ses exaltations titaniques, n'est exempt, ils reçoivent cette révélation qu'ils voulaient provoquer par leur seul labeur. Ils l'accueillent avec reconnaissance, car l'agonie les purifie de tout amour propre. (...) Ils meurent dans la sérénité.¹¹³ (Schmidt, 1957:114)

Una segunda forma de muerte, ligada exclusivamente a la calidad de mortal del hombre y a los cambios en sus sentimientos durante el transcurso de su vida, se refiere al perecimiento de una idea o de un estado de ánimo.

Violaine habla de esta muerte cuando la equipara con su enfermedad, con el aislamiento al que se ve condenada, que la convierte en una persona inexistente, como lo dice a su hermana cuando ella la culpa por la muerte de su hija. "Est-ce que je suis vivante?"¹¹⁴ (C Claudel, 1965:74) exclama Violaine ante la embestida de Mara, tratando de hacerle comprender una parte de su sufrimiento.

¹¹² Una sola carne inseparable, el contacto por el centro y el alma, / y la confirmación, este parentesco misterioso entre nosotros dos, que es el haber tenido yo un hijo tuyo. (C Claudel, 1997:208)

¹¹³ En el mismo momento en que se disgregan los poderes de la vida de sus héroes, en que desaparece en ellos el orgullo de ser hombre, del que ningún Simbolista está exento durante el curso de sus exaltaciones titánicas, reciben esta revelación que ellos querían provocar sólo con su trabajo. La acogen con agradecimiento, porque la agonía les purifica de todo amor propio. (...) Ellos mueren en serenidad.

¹¹⁴ ¿Soy yo una viviente? (C Claudel, 1997:155)

La misma idea se ejemplifica con el siguiente fragmento en el que, además, se iguala a la muerte con el amor que hubiera destruido a Violaine y a Jacques al ser demasiado ideal, demasiado perfecto.

Il suffit d'un moment pour mourir, et la mort même l'un dans l'autre
Ne nous anéantira pas plus que l'amour, et est-ce qu'il y a besoin de vivre quand on
est mort?¹¹⁵ (C Claudel, 1965:54)

Mara también experimenta la muerte de una idea después de que confiesa haber provocado el fallecimiento de su hermana. Con Violaine murió no sólo su rival en la posesión del amor de Jacques, sino que se desvanece el resentimiento que siente hacia todos los que la rodean. El resentimiento era la fuerza que había moldeado a este personaje, y ella expresa así su pérdida.

O Jacques, je ne suis plus la même! Il y a en moi quelque chose de fini.
N'aie pas peur. Tout cela m'est égal.
Il y a quelque chose de rompu en moi, et je reste sans force, comme une femme
veuve et sans enfants.¹¹⁶ (C Claudel, 1965:103-104)

Finalmente, *La anunciación...* nos habla de la muerte que alcanza a todo lo perecedero, pero que al mismo tiempo le permite permanecer, como sucede con el recuerdo. Se menciona al tiempo cruel e ineludible que detiene al hombre en su lucha contra la finitud, y, que a su vez, deja espacio para lo infinito.

Ne suis-je pas assez belle en ce moment, Jacques? Que me demandez-vous
encore?
Que demande-t-on d'une fleur
Sinon qu'elle soit belle et odorante une minute, pauvre fleur, et après ce sera fini.
Le fleur es courte, mais la joie qu'elle a donnée une minute

¹¹⁵ Basta un momento para morir, y la muerte misma, uno en el otro, / no nos aniquilaría más que el amor, ¿y hay necesidad de vivir cuando se está muerto? (C Claudel, 1997:113)

¹¹⁶ ¡Oh, Santiago, ya no soy la misma! Hay en mí alguna cosa que se acabó. No tengas miedo. Todo esto me da lo mismo. / Hay en mí algo que se rompió, y quedo sin fuerza, como una mujer viuda y sin hijos. (C Claudel, 1997:209)

N'est pas de ces choses qui ont commencement ou fin.¹¹⁷ (Claudel, 1965:53-54)

La desesperación del poeta simbolista por la inminencia de la muerte y del vacío se transforma en una búsqueda del modo de preservar lo humano dentro del constante movimiento que arrastra todo hacia la desaparición. Esta búsqueda se convierte en el anhelo permanente de lo divino (la divinidad en el más amplio sentido de la palabra, aunque en Claudel esta palabra es sinónimo de Dios y catolicismo). El simbolista, sediento de sensaciones eternas, se reconoce en este diálogo de *Le Soulier de satin*, otra pieza dramática de Claudel, en la que Prouhèze dice a su amado Rodrigue, como bien Violaine podría decírselo a Jacques, que el estar juntos no les hubiese quitado la sed por la eternidad: "¡Sólo hubiera sido una mujer pronto moribunda sobre tu corazón y no esa estrella eterna de la que tú estás sediento!". (Lesort, 1970:196)

La anunciación..., como alabanza constante a Dios por los beneficios otorgados, hace frecuentes alusiones a la eternidad. También aquí se encuentran dos vertientes: la eternidad como visualización de una vida después de la muerte, y como la inmortalidad de ciertas obras del hombre, obras que logran vencer al tiempo y permanecer en la tierra o en el recuerdo de personas venideras a pesar de la desaparición de sus creadores.

La existencia de una vida después de la muerte, de un paraíso para las personas buenas y un infierno para las malas, es una idea inminentemente católica, aunque también se encuentra en otros cultos y con otras características. Siendo consecuente con su fe, Claudel la plasma en su obra de la siguiente manera:

ANNE VERCORS: Ce monde-ci, dis-tu, ou y en a-t-il un autre?

VIOLAINE: Il y en a deux et je dis qu'il y en a qu'un, et que c'est assez, et que la miséricorde de Dieu est immense?¹¹⁸ (Claudel, 1965:127)

¹¹⁷ ¿No soy bastante hermosa en este momento, Santiago? ¿Qué más pides de mí? ¿Qué se pide a una flor, / sino que sea hermosa y fragante un minuto, pobre flor, y después se acabará? / La flor es breve, pero el gozo que ha dado por un minuto / no es de las cosas que tienen principio o fin. (Claudel, 1997:113)

Violaine habla de dos mundos, la tierra y el cielo, que no son más que uno porque ambos son creaciones de Dios, lo que no deja de indicar, de cualquier manera, que en el otro mundo se vivirá. Anne Vercors también lo enfatiza cuando exclama: "Puisse ton père tout en haut te voir pour l'éternité à cette place qui t'a été réservée!"¹¹⁹ (Claudel, 1965:106)

Violaine, asimismo, establece el vínculo entre la muerte, la vida futura y el tiempo cuando habla así a Jacques:

Dis, qu'est-ce qu'un jour loin de moi? Bientôt il sera passé.

Et alors quand ce sera ton tour et que tu verras la grande porte craquer et remuer, c'est moi de l'autre côté qui suis après.¹²⁰ (Claudel, 1965:94)

En el trasfondo de toda la obra claudeliana permanece la fe en la vida futura como una esperanza latente, que incluso cobra forma en la imaginación del creyente, como lo demuestra la imagen en el diálogo anterior, que el hombre ha creado como la entrada al cielo.

Cabe mencionar nuevamente que, para Claudel, el invierno es la estación más adecuada para el hombre que gusta de la meditación que lo conduce al conocimiento del absoluto.

El letargo del invierno ha llegado, adiós hermoso verano, el éxtasis y la conmoción de lo inmóvil está aquí. Prefiero el absoluto. No me restituyáis a mí mismo. Aquí está el frío implacable, aquí está Dios. (Curtius, 1992:164-165)

Además, como el mismo Curtius lo dice, interpretando la ideología claudeliana: "El anhelo de lo absoluto es una lucha impregnada de dolor y de

¹¹⁸ Anne Vercors: ¿A este mundo de aquí dices, o hay otro? / Violana: ¡Hay dos y yo digo que no hay más que uno, y que es bastante, y que la misericordia de Dios es inmensa! (Claudel, 1997:247)

¹¹⁹ ¡Pueda tu padre allá arriba por toda la eternidad verte en el lugar que te ha sido reservado! (Claudel, 1997:212)

¹²⁰ Dime, ¿qué es un día lejos de mí? Pronto habrá pasado. / Y cuando llegue tu turno y veas la gran puerta crujir y removerse, soy yo quien estará al otro lado junto a ella. (Claudel, 1997:195-196)

alegría, como el mismo Claudel opina: La vida es una eterna tormenta, un placer de la muerte." (Curtius, 1992:165)

Otra forma de encarar la mortalidad consiste en hacer obras imperecederas, como ocurre con Pierre de Craon y la construcción de sus catedrales.

Pierre de Craon mourra, mais les Dix Vierges ses filles
Demeureront comme le vaisseau de la Veuve
Où se renouvelle sans cesse la farine, et la mesure sacrée de l'huile et du vin.¹²¹
(Claudel, 1965:107)

Para Pierre la construcción de una iglesia implica no solamente dejar su legado al mundo, sino que se convierte en su modo personalísimo de vislumbrar lo divino, de alcanzar a Dios.

Va au ciel d'un seul trait!
Quant à moi, pour monter un peu, il me faut tout l'ouvrage d'une cathédrale et ses
profondes fondations.¹²² (Claudel, 1965:22)

La santidad de Violaine también significa en esta obra una forma de inmortalidad, por lo que tiene de ejemplo para quienes le rodean, y porque la santidad a menudo está relacionada con el milagro, cuya leyenda permanece por siglos en la memoria del hombre.

La expresión del mundo interior del poeta, de su subjetividad, es eje de la poética simbolista, pues no es más que la manifestación en palabras e imágenes de una forma de ver la realidad, la vida y el mundo. El simbolista, al contrario del realista o del naturalista, no trata de ser objetivo ni de describir fielmente lo que ha observado con minuciosidad. Intenta, sencillamente, encontrar y transmitir una sensación, una idea.

¹²¹ Pedro de Craon morirá, pero las Diez Vírgenes hijas suyas / quedaran como la vasija de la Viuda / en que se renueva sin cesar la harina, y la medida sagrada del aceite y del vino. (Claudel, 1997:215)

¹²² ¡Sube al cielo en un solo impulso! / En cuanto a mí, para subir un poco necesito toda la obra de una catedral y sus profundos cimientos. (Claudel, 1997:54)

Claudel, siguiendo un proceso de creación muy similar al que observaron los poetas del simbolismo, habla de él con palabras que también manifiestan el impulso vital del que surge toda creación y el deseo simbolista de expresar.

La poesía es efecto de cierta necesidad de hacer, de realizar con las palabras la idea que se tiene acerca de algo. Es preciso, pues, que la imaginación tenga una idea viva y fuerte, aunque al principio obligadamente imperfecta y confusa, del objeto que se propone realizar. Además, es necesario que nuestra sensibilidad haya sido colocada en relación con ese objeto, en un estado de deseo, que nuestra actividad haya sido provocada por mil toques dispersos y puesta en situación, por decirlo así, de responder a la impresión por la expresión. (Raymond, 1960:152)

4.2 La atmósfera de teatro simbolista reflejada en *La anunciación hecha a María*

La atmósfera es para el teatro simbolista tan importante como las ideas que expresan sus personajes y acciones, pues realza el valor de las últimas y contribuye a la creación del estado de ánimo tan mencionado, mismo que pretende alcanzar y conmover los sentidos del hombre.

Aristóteles, en su *Poética*, se refiere a dos aspectos del texto y la representación dramáticos que están relacionados con la atmósfera. Habla, en primer lugar, de la dicción o léxico, que define como “la interpretación de ideas mediante palabras, cosa que igual puede hacerse mediante palabras en métrica o con palabras en prosa”. (Aristóteles, 2000:141) La forma en que se utilizan las palabras, el valor que se les da, constituye la dicción.

Posteriormente, el filósofo griego aborda el canto (llamado también melopea por derivar de la palabra griega mélos/canto) y el espectáculo (que se refiere sobre todo a la escenografía). Estas partes de la tragedia, como las nombró Aristóteles, tenían como objetivo, simple y llanamente, impresionar a la audiencia engrandeciendo al argumento.

Los tres elementos de la poética aristotélica, espectáculo, palabra y canto, crean la atmósfera de la obra simbolista y la sitúan en espacio y tiempo.

El argumento y la ideología de *La anunciación hecha a María* cuentan con el apoyo de estas partes del texto dramático en la creación de su atmósfera mística, en la que la voluntad de Dios se encuentra presente en todo momento, a falta de una frase mejor para definir la fuente de la que todo surge en esta historia.

El ambiente de esta obra comienza a formarse, en primer lugar y como se mencionó con anterioridad, por el espacio y el tiempo en que se desarrolla la historia, informados por el autor principalmente a través de las didascalias. Claudel anuncia, con la primera didascalia de su texto, el espacio mítico en el que se mueve su trabajo. “Todo el drama pasa al fin de una Edad Media convencional, tal como los poetas de la Edad Media podían figurarse la antigüedad”. (Claudel, 1997:35) El medioevo claudeliano no pretende ser descriptivo en el retrato de la

vida y las costumbres de la época, sino que busca la atmósfera legendaria con la que, en la actualidad, se relaciona esta época.

Así pues, luego de esta advertencia de carácter temporal, Claudel proporciona espacios a su argumento. El prólogo se desarrolla en:

La granja de Combernon, es un vasto edificio de pilares cuadrados, con armaduras en ojivas que vienen a apoyarse en ellos. Todo está vacío, salvo el fondo del ala derecha que está todavía lleno de paja; briznas de paja por tierra; el piso de tierra trillada. Al fondo, una gran puerta de dos hojas practicada en el grueso muro, con aparato complicado de barras y cerrojos. En los entrepaños están pintadas imágenes bárbaras de San Pedro y San Pablo, uno con las llaves, el otro con la espada. Un gran cirio de cera amarilla adosado al pilar en un pie de hierro las alumbra. (Claudel, 1997:35)

La meticulosidad con la que Claudel describe la granja de Combernon recuerda las didascalias del teatro realista y naturalista. La diferencia se encuentra en el esfuerzo del dramaturgo por recrear la visión de la Edad Media y sus símbolos de religiosidad, que influyen en la atmósfera de la obra.

El primer acto se lleva a cabo en: "La cocina de Combernon, vasta pieza con una gran chimenea de campana blasonada, una larga mesa en medio y todos los utensilios, como en un cuadro de Breughel"¹²³. (Claudel, 1997:61)

El segundo acto se desarrolla en tres sitios distintos, pero cercanos entre sí. Las escenas I y II ocurren en:

Un huerto plantado regularmente en árboles con el follaje redondo. Más arriba y un poco atrás, el cerco y las torres y las amplias construcciones, de techos de teja, de Combernon. Enseguida el flanco abrupto de una colina que se eleva. Y en lo más alto, la formidable arca de piedra de Monsanvierge sin ninguna abertura y con sus

¹²³ Los Breughel o Bruegel fueron una familia de pintores flamencos. Pieter, llamado Bruegel el Viejo (1525,30-1569) fue autor de escenas inspiradas en el folklore de Brabante, paisajes rústicos e históricos. Su estilo realista reflejaba su visión humanista y trágica del destino humano. Tuvo dos hijos: Pieter II, llamado Bruegel d'Enfer (1564-1638) trabajó siguiendo el ejemplo de su padre; y Jan, llamado Bruegel de Velours (1568-1625), fue autor de paisajes bíblicos y alegóricos.

cinco torres del tipo de las de la Catedral de Laon, y la gran cicatriz blanca en su costado, de la brecha por donde la reina madre de Francia acaba de penetrar.

Todo vibra en pleno sol. (Claudel, 1997:95)

Los detalles de los que habla Claudel, como la similitud de Monsanvierge con una catedral y la cicatriz de su costado son aspectos simbólicos que se abordarán más adelante, al hablar del simbolismo que el dramaturgo imprime a los elementos espacio-temporales de su obra, pero se advierte en ésta y las siguientes didascalias su afán por crear escenarios que transmitan la sensación de que se está contemplando una pintura.

La tercera escena del segundo acto se localiza en:

La fuente del Adú. Es un gran hoyo cuadrado en una pared vertical de bloques calcáreos. De él se escapa un delgado hilo de agua con ruido melancólico. Se ven, suspendidas en una muralla, cruces de paja y ramas de flores secas, exvoto.

Está rodeada de árboles frondosos y de juncos que forman cuna y cuyas flores abundantes estallan sobre la verdura. (Claudel, 1997:103)

Las escenas IV y V se llevan a cabo en la cocina del primer acto.

En el tercer acto hay dos escenarios enclavados en distintas partes del bosque. La escena primera transcurre en:

La comarca de Chevoche. Un gran bosque de árboles espaciados, compuesto principalmente de robles muy altos y de abedules, con pinos debajo, sabinos y algunos acebos. Una amplia brecha rectilínea acaba de ser abierta a través del bosque hasta el horizonte. Algunos obreros acaban de quitar los troncos de árboles y de preparar la calzada. Campamento a un lado, con chozas de leños, el fuego y la marmita, etcétera. Se encuentra emplazado en un arenal y algunos obreros acaban de cargar de arena fina y blanca una carreta pequeña. Un aprendiz de Pedro de Craon los vigila, en cuclillas en las retamas secas.

De un lado y otro del nuevo camino se ven dos especies de colosos hechos de leños con gorguera y casaca de tela blanca, una cruz roja en el pecho, un tonel por cabeza, cuyos bordes están recortados como dientes de sierra para imitar una

corona, con una especie de cara groseramente pintada de rojo; una larga trompeta se adapta al agujero del tapón, sostenida por una tabla a guisa de brazo.
Caída de la tarde. Nieve por tierra y cielo de nevada. (Claudel, 1997:133)

Las escenas II y III se desarrollan en otra parte del bosque. Mara y Violaine...

Penetran en el bosque, dejando sus huellas en la nieve. Se hace un claro. La luna brillando en medio de un inmenso halo alumbra un terreno enteramente cubierto de brezos y arena blanca. Se destacan piedras monstruosas, arcillas en formas fantásticas. Semejan bestias de edades fósiles, monumentos inexplicables, ídolos de cabezas y miembros mal crecidos. Y la leprosa conduce a Mara a la caverna que habita, una especie de pasillo bajo en donde no es posible estar sino sentado: el fondo está cerrado, salvo una abertura para el humo. (Claudel, 1997:146)

El cuarto acto transcurre en dos escenarios. Las escenas I, II, III y IV pasan en la cocina del primer acto, de noche. La escena V se desarrolla en una parte del jardín que no se había visto.

El fondo del jardín. La tarde del mismo día. Fines del estío.

Los árboles cargados de frutos. Las ramas de algunos, que se doblan hasta el suelo, son sostenidas por puntales. Los follajes, como empañados y gastados, mezclados con las manzanas rojas y amarillas, forman como una tapicería.

Al fondo, inundada de luz, como después de la cosecha, la llanura inmensa: rastrojos y ya tierras labradas. Se ven los caminos blancos y los pueblos. Hileras de montones de paja que parecen pequeñitos y, aquí y allá, un álamo.

Muy lejos, y por diferentes lados, rebaños de corderos. La sombra de las grandes nubes pasa sobre la llanura.

En medio, y en el lugar en que la escena desciende hacia el fondo de donde se ve que emergen las cimas de un bosquecillo, un banco de piedra, semicircular, al que se llega por tres gradas y cuyo respaldo está rematado por cabezas de león. Anne Vercors sentado y Santiago Hury a su diestra. (Claudel, 1997:200-201)

La variante del cuarto acto transcurre solamente en la cocina de Combernon.

Las didascalias del dramaturgo, como puede observarse, amplían la visión de los espacios hacia montañas y campos labrados, más propios de una pintura que de una escenografía teatral¹²⁴.

El esmero con el que Claudel describe sus espacios es muy parecido a los que utilizan otros dramaturgos simbolistas, como Maeterlinck y Wilde, que también crean atmósferas ricas para sus obras.

La obra de Wilde comienza así:

Una gran terraza en el palacio de Herodes, encima de la sala de fiestas. Algunos soldados se apoyan en el antepecho. A la derecha, una escalera gigantesca; a la izquierda, al fondo, una antigua cisterna rodeada de un muro de bronce verde. Luz lunar. (Wilde, 1970:41)

Con un estilo muy similar Maeterlinck comienza también *L'intruse*:

Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande dans un coin. Une lampe allumée.¹²⁵ (Maeterlinck, 1980:85)

El mismo autor, más extensamente, crea la atmósfera de *Les aveugles*:

Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé. Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une immauble lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets

¹²⁴ Puede observarse que las didascalias de las obras simbolistas muchas veces remiten a la pintura simbolista, pues en sí mismas llevan impresa una atmósfera. Durante la representación de algunas obras de teatro o la lectura de poesía simbolista en el Théâtre de l'Œuvre, muchas veces se les pidió a los pintores que hicieran los telones, para acentuar la armonía entre el texto y el decorado.

¹²⁵ Una sala bastante sombría en un viejo castillo. Una puerta a la derecha, una puerta a la izquierda y una pequeña puerta disfrazada en un ángulo. Al fondo, ventanas con vidrios en los que domina al verde, y una puerta vidriada abriéndose sobre una terraza. Un gran reloj flamenco en un rincón. Una lámpara encendida.

et fixes ne regardent plus de côté visible de l'éternité et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. Les cheveux, d'un blancheur très grave, retombent mèches roides et rares, sur le visage plus éclairé et plus las de tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la morne forêt. Les mains amaigres sont rigidement jointes sur les cuisses. À droite, six vieillards aveugles sont assis sus des pierres, des souches et des feuilles mortes. À gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes également aveugles, sont assises en face des vieillards. Trois d'entre elles prient et se lamentent d'une voix sourde et sans interruptions. Une autre est très vieille. La cinquième, en une attitude de muette démence, porte, sur les genoux, un petit enfant endormi. Le sixième ets d'une jeunesse éclatante et sa chavelure inonde tout son être. Elles ont, ainsi que les vieillards, d'amples vêtements, sombres et uniformes. La plupart attendent, les coudes sur les genoux et le visage entre les mains; et tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffés et inquiètes de l'île. Des grands arbres funéraires des ifs, des soules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, non loin du prêtre, dans la nuit. Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair du lune qui, ça et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages.¹²⁶ (Maeterlinck, 1980:25)

¹²⁶ Un bosque septentrional muy viejo, de aspecto eterno bajo un cielo profundamente estrellado. En medio, y cerca del fondo de la noche, está sentado un sacerdote muy viejo, envuelto en un largo manto negro. El busto y la cabeza, ligeramente vueltos de espaldas y mortalmente inmóviles, se apoyan contra el tronco de un roble enorme y cavernoso. El rostro es de una inmutable lividez de cera donde se entreamen los labios violetas. Los ojos mudos y fijos no observan más que del lado visible de la eternidad y parecen ensangrentados bajo un gran número de dolores inmemoriales y de lágrimas. Los cabellos, de una blancura muy grave, recaen en mechaz rígidas y raras, sobre el rostro más iluminado y más fatigado de todo lo que le rodea en el silencio atento del apagado bosque. Las manos enflaquecidas están rígidamente juntas sobre los muslos. A la derecha, seis ancianos ciegos están sentados sobre piedras, troncos y hojas muertas. A la izquierda, y separadas de ellos por un árbol arrancado de raíz y pedazos de roca, seis mujeres, igualmente ciegas, están sentadas enfrente de los ancianos. Tres de ellas oran y se lamentan con una voz sorda y sin interrupción. Otra es muy vieja. La quinta, en una actitud de muda demencia, porta, sobre las rodillas, un pequeño niño adormecido. La sexta es de una juventud resplandeciente y su cabellera inunda todo su ser. Ellas tienen, igual que los ancianos, amplios vestidos sombríos e uniformes. La mayoría esperan, los codos sobre los muslos y el rostro entre las manos; y todos parecen haber perdido el hábito del gesto inútil y no giran la cabeza más la cabeza a los rumores ahogados e inquietos de la Isla. Grandes árboles funerarios, tejos, sauces llorones, cipreses, los cubren con sus sombras fieles. Una mata de largos asfódelos enfermos florece, no lejos del sacerdote, en la noche. Hay una extraordinaria sombra, a pesar del claro de luna que, aquí y allá, se esfuerza en apartar un momento las tinieblas de los follajes.

La descripción de los personajes, según lo muestra el ejemplo anterior, es una parte esencial de la atmósfera simbolista, pues, aunque estos pueden poseer características sumamente cotidianas, existen elementos en ellos, como el vestido, la forma de moverse o de hablar, que se encuentran indivisiblemente unidos al ambiente general del texto dramático.

Claudiel también describe a sus personajes en las didascalias de *La anunciación...* A continuación, las descripciones de Pierre de Craon y Violaine:

Caballero de gran caballo, entra un hombre vestido con capa negra, una valija en la grupa: Pedro de Craon. Su sombra gigantesca y movable se dibuja tras él sobre el muro, el suelo y los pilares.

Violana intempestivamente le sale al paso detrás de un pilar. Es alta y delgada, los pies descalzos, vestida con túnica de gruesa lana, la cabeza tocada con una cofia a la vez campesina y monástica.

Violana levanta riendo hacia el caballero sus manos con los índices cruzados. (Claudiel, 1997:35)

Después, Claudiel nos presenta a Anne Vercors y su esposa. "La madre, delante de la chimenea, se esfuerza por reanimar las brazas. Anne Vercors, de pie, la contempla. Es un hombre alto y vigoroso de sesenta años, con una gran barba rubia muy entremezclada de blanco". (Claudiel, 1997:61)

Finalmente, precediendo la confesión de su padecimiento de la lepra a Jacques, Claudiel nos muestra a Violaine revestida de monja enclaustrada: "Violana entra y se detiene ante él (Jacques). Está vestida con una túnica de lino y una especie de dalmática en tisú de oro, decorado con grandes flores rojas y azules: la cabeza coronada con una especie de diadema de esmaltes y orfebrería". (Claudiel, 1997:104)

La descripción del aspecto físico y del vestido de los personajes hace pensar en lo medieval y lo sagrado, dos aspectos privilegiados en la obra claudeliana, y también en su atmósfera. Un ejemplo similar puede encontrarse en *La ascunción de Hannele*, de Hauptmann, cuando el dramaturgo nos presenta a la madre difunta de Hannele en forma de una aparición.

Poco a poco la débil luz de la aurora va extendiéndose por el pobre aposento. Sobre el borde de la cama e inclinada hacia delante, aparece una mujer pálida y espectral; está sentada y se apoya sobre sus desnudos y delgados brazos. Va descalza; lleva suelto su largo cabello blanco, que casi llega a rozar el borde de la cama y de la colcha. Su cara está demacrada, y sus hundidos ojos parecen mirar a la dormida niña (Hannele) a pesar de estar cerrados. Su voz es monótona. Antes de pronunciar una sola palabra, mueve los labios como preparando lo que va a decir. Parece hacer un gran esfuerzo para articular las palabras, que salen de lo más profundo de su pecho. Está envejecida prematuramente; tiene las mejillas hundidas; es muy flaca y va vestida muy pobremente. (Hauptmann, 1961:123)

En ambas obras el aspecto religioso desempeña un papel fundamental, por lo que la evocación de lo sobrenatural es indispensable al redactar las didascalias.

Los espacios en los que se desarrolla *La anunciación...*, Combernon y Monsanvierge, están también revestidos de carácter simbólico. El dueño de Combernon tiene el deber de dar sustento a las reclusas de Monsanvierge, y por ello toda la granja y sus habitantes se encuentran ligados a los fines de Dios.

Sobre la finca de Combernon se ha extendido una solemnidad mística: Combernon pertenece a la circunscripción de Monsanvierge. Así se simboliza la relación trascendente, la orientación espiritual de la obra de Claudel. Resuena siempre la conciencia de una mayor proximidad de lo divino a la tierra. (Curtius, 1992:186)

La manutención de este lugar no es un acto de mera caridad, sino que responde a una misión superior.

Por años, los amos de Combernon han recibido un mandato: el de suministrar alimento a las reclusas del monasterio de Monsanvierge que dedican su vida a la oración para salvar al mundo. Por tanto, las labores agrícolas de Combernon tienen un sentido a la vez físico y espiritual: alimentar el cuerpo, para que el alma pueda cumplir su misión. (Claudel, 1997:12)

Monsanvierge, además, es equiparable con Violaine. La vida del monasterio y la de la joven se extinguen al mismo tiempo. Monsanvierge tiene en su estructura una pared que semeja una cicatriz en su costado, tal como aparece en el costado de Violaine la primera mancha de lepra. Pierre de Craon habla sobre ello en la siguiente réplica:

Je ne pouvais m'exempter de revenir ici,
Car mon office est d'ouvrir le flanc de Monsanvierge
Et de fendre la paroi à chanque fois qu'un vol nouveau de colombes y veut entrer de
l'Arche haute dont les guichets ne sont que vers le ciel seul ouverts!¹²⁷ (Claudel,
1965:14)

Pierre ha contagiado la lepra a Violaine, y con ella la conduce hacia la santidad, del mismo modo en que las reclusas del monasterio tienden todo el tiempo con sus oraciones hacia el cielo.

La catedral, como objeto físico, es otra presencia simbólica.

Queda ella ligada a la personalidad de Pedro de Craon, ese maestro constructor que edifica Santa Justicia en un lugar y en circunstancias que reflejan la vida de un pueblo. Se asocia también implícitamente la catedral a la historia íntima de Claudel, convertido al catolicismo en Notre Dame de París la noche de Navidad de 1886. Más tarde, habría de darle el poeta a la catedral el título quíntuple de asilo, cátedra, hogar, doctora y alma nutricia. (Ma. Enriqueta González Padilla en su Introducción a *La anunciación hecha a María*, de Paul Claudel, 1997:9)

La catedral, asociada en *La anunciación...* con la figura de Violaine por la donación que ella hace a Pierre de su anillo para la construcción de la Santa

¹²⁷ ¡No podía excusarme de volver aquí, / porque es mi oficio abrir el costado de Monsanvierge y hender la pared cada vez que una nueva bandada de palomas quiera entrar desde el arca enhiesa cuyas ventanillas sólo se abren hacia el cielo! (Claudel, 1997:40)

Justicia, es también un símbolo de lo que para Claudel era la mujer, como musa, como madre y como iglesia¹²⁸.

... elle est le symbole de l'âme humaine en ce que celle-ci a de plus noble et de plus élevé. Elle est l'appât mystérieux qui fait sortir l'homme dur et farouche de son égoïsme et lui permet d'entrevoir un monde nouveau qu'il ne pourra pas oublier et dont le souvenir à la fois délicieux et douloureux ne le lâchera plus. Elle est par là le symbole de la Muse poétique, de la Grâce divine, avant de devenir, dans l'œuvre ultérieure de Claudel, celui de la mère de Dieu et de l'Église catholique.¹²⁹ (Andrieu, 1955:20)

Finalmente, en lo que se refiere al tiempo en que se desarrolla esta pieza teatral, los personajes hablan de una Francia dividida y en guerra por la que hay que orar y hacer sacrificios, y también de una Iglesia colapsada con dos dirigentes. Violaine, en un diálogo muy parecido al que Anne Vercors pronuncia antes de emprender su peregrinación, habla de la situación de su país.

Et certes le malheur de ce temps est grand.

Ils n'ont point de père. Ils regardent et ne savent plus où est le Roi et le Pape.

C'est pourquoi voici mon corps en travail à la place de la chrétienté qui se dissout.¹³⁰

(Claudel, 1965:75)

Estos acontecimientos que quiebran la unidad de la Iglesia y de un país, y que tambalean la fe de los cristianos en su religión y su patria, son la Guerra de

¹²⁸ Remitiéndonos a la pintura simbolista, Claudel crea en Violaine una mujer-musa como las que pinta Moreau, toda ella amabilidad y dulzura. Mara podría considerarse, al contrario, una mujer perversa, pecadora, pero por ello seductora, también como las que pintó Moreau.

¹²⁹ ... ella es el símbolo del alma humana en lo que ella tiene de más noble y elevado. Ella es el afán misterioso que hace salir al hombre duro y arisco de su egoísmo y le permite entrever un mundo nuevo que él no podrá olvidar más y del que el recuerdo a la vez delicioso y doloroso no le abandonará más. Ella es ahí el símbolo de la Musa poética, de la Gracia divina, antes de convertirse, en la obra posterior de Claudel, en la madre de Dios y de la Iglesia católica.

¹³⁰ Y ciertamente es grande el infortunio de nuestro tiempo. / No tienen padre. Miran y no saben ya dónde está el Rey y dónde el Papa. / Por eso he aquí mi cuerpo en trabajo en lugar de la cristiandad que se disuelve. (Claudel, 1997:157)

los Cien Años¹³¹ y el Gran Cisma del papado¹³², hechos históricos que sacudieron Europa durante los siglos XIV y XV, a finales de la Edad Media. Durante años, la política europea se vio controlada por continuas alianzas y revanchas entre los países que apoyaban una y otra causa.

¹³¹ Entre 1337 y 1453 hubo varias guerras entre los reyes de Francia e Inglaterra que en realidad son una serie única de conflictos conocidos como la Guerra de los Cien Años.

Fueron varias las razones que desencadenaron estos conflictos. En primer lugar, la sucesión del trono francés tras la muerte de Felipe IV el Hermoso en 1314, con la que acabó la dinastía de los Capetos y se inició una lucha diplomática entre los dos países beligerantes por la corona.

En segundo lugar, fue la posesión de Gascuña por el rey inglés. Para éste era duro aceptar su posición de vasallo de un rey rival para ocupar parte de su territorio, y para el rey francés era difícil aceptar la jurisdicción ajena en una parte de su reino.

Una tercera fuente de conflictos fue la relación entre Francia y Flandes. Éste último era un ducado política y económicamente poderoso y autónomo, y su alianza con el trono francés se tambaleaba continuamente.

En 1337 Felipe VI de Francia ordenó que se tomara Gascuña, y Eduardo III de Inglaterra reclamó la corona francesa, dando inicio a las hostilidades.

La guerra, en la que ambas potencias contaron con alianzas, consistió principalmente en saqueos e invasiones dentro del territorio francés, aunque los franceses también saquearon las costas inglesas. Sin embargo, su avance en tierra fue lento. Asimismo, dentro de la propia corte francesa se llevaban a cabo luchas entre los duques y príncipes por el trono, y los intereses de los cortesanos se enfilaban hacia sus relaciones con otros países.

Debido a las turbulencias políticas, dentro de Francia estalló una guerra civil durante la segunda década del siglo XV, hacia 1413.

Enrique V de Inglaterra llegó entonces al poder y se propuso no sólo saquear Francia, sino conquistarla. En 1415 Enrique V inició la invasión. Su presencia y el apoyo que recibió de algunos nobles franceses acabaron por dividir en dos campos a la nobleza gala, y este "agujero" fue utilizado por los ingleses para invadir el país.

El rey legítimo, Carlos VII, resistió a duras penas los embates ingleses en Bourges, mientras el país estaba dividido y pobre. Fue entonces cuando apareció Juana de Arco, mujer con un don de mando extraordinario, que en 1429 logró que Carlos VII fuera ungido rey en la Catedral de Reims, y, sin embargo, un año después fue capturada, torturada y condenada a la hoguera.

Así pues, Francia estaba dividida en tres poderes: el de Carlos VII, el de los nobles asentados en Borgoña y el de los ingleses. Las cosas no cambiaron hasta que el duque de Borgoña decidió cambiarse de bando, mientras Carlos reconquistaba lentamente su territorio. La unidad francesa no se conseguiría hasta 1482, cuando Luis XI, hijo de Carlos VII, reunificó Francia por medio de la adhesión a la corona de algunos ducados. (Holmes, 1978)

¹³² El origen del Cisma se localiza en Roma, pues la sede pontificia era inhabitable y el Papa vivía en la región francesa de Aviñón, lo cual constituía un escándalo para el clero. Gregorio XI, que residía en Aviñón, decidió regresar a Roma, y murió casi inmediatamente, en 1378. Le sucedió Urbano VI, que se atrajo la hostilidad de los cardenales por su carácter puritano y su residencia romana, por lo que decidieron invalidar su elección y eligieron a Clemente VII como antipapa, y con él volvieron a Francia.

Estos dos bandos dividieron a la nobleza europea, ya que ambas instituciones eclesiásticas estaban plenamente desarrolladas. Sin embargo, las alianzas eran inciertas y el Cisma comenzó a derrumbarse a principios del siglo XV. El Cisma duró de 1378 a 1415, y de sus múltiples conflictos surgió la idea de volver a unir a la Iglesia pasando por encima de la autoridad de los papas en pugna, convocando a un Concilio General que actuara en nombre de toda la Iglesia. Consideraron que la Iglesia era una corporación de la que el Papa era un líder temporal, no una monarquía. Hasta mediados del siglo XV la Iglesia se vio regida simultáneamente por diversos papas y concilios, hasta que, con el inicio de las Reformas religiosas en algunos reinos, se reunificó el poder en el Vaticano. (Holmes, 1978)

Claudiel, enfatizando el poder de la oración y el sacrificio libremente aceptado en la salvación de las almas, hace aparecer en su trabajo la resolución de estos conflictos para engrandecer el milagro que se lleva a cabo en Violaine y que, de cierta manera, alcanza a toda la cristiandad representada en esta pequeña familia.

Il y a dans *L'Annonce* une partie vaguement historique qui nous paraît le point faible de la pièce: l'auteur semble insinuer que le pèlerinage d'Anne Vercors et le sacrifice de Violaine ont permis de rétablir l'ordre dans le royaume de France et l'unité dans le monde chrétien jusque-là déchiré par le grand schisme.¹³³ (Versini, 1970:37)

La aparición de estos acontecimientos (la Guerra de los Cien años, la coronación de Carlos VII y el Gran Cisma del papado), no debilita el argumento, aunque es verdad que Claudiel altera la cronología histórica. En realidad, la Historia y la ficción son partes fundamentales de la atmósfera de *La anunciación...*, pues enriquecen el argumento y la construcción de la imagen de una Edad Media semilegendaria en la que el milagro es plausible y la bondad de una sola persona alcanza a toda la humanidad.

La palabra y el canto, como ya se mencionó, también forman parte de la atmósfera de la obra teatral, y cobran gran importancia en el simbolismo. Para los poetas simbolistas, la palabra es el único medio por el cual pueden descubrirse los misterios del mundo, y lo mismo puede decirse de los dramaturgos que comulgaron con este movimiento, pues ellos hacen uso del verso o de la prosa poética en sus trabajos, cada uno con sus particularidades, como sucede con Maeterlinck, que gustaba de los diálogos cortos y repetitivos, o de Wilde, cuyos personajes pronuncian largas tiradas cargadas de lirismo.

La palabra en el teatro, según explica Roman Ingarden en su libro *La obra de arte literaria*, cumple diversas funciones: comunica, da a conocer la ideología del personaje, es decir, su discurso particular, expresa un estado de ánimo,

¹³³ Hay en *La anunciación...* una parte vagamente histórica que nos parece el punto débil de la pieza: el autor parece insinuar que el peregrinaje de Anne Vercors y el sacrificio de Violana permitieron restablecer el orden en el reino de Francia y la unidad en el mundo cristiano hasta ese momento desgarrado por el gran cisma.

construye el mundo ficticio en el que se desarrolla un argumento, y transmite un mensaje al espectador, que en el caso del simbolismo es la ideología del autor.

La atmósfera simbolista pretende crear un estado de ánimo, es decir, busca un efecto, y la forma en que se utiliza la palabra es en gran parte responsable del éxito de esta búsqueda. El verso por sí mismo crea una atmósfera, pero su efecto, aunado a una ideología y a un personaje concreto, constituye el lenguaje de la obra simbolista, pues el uso del verso en la obra dramática tiene como consecuencia la utilización de un tono para pronunciarlo o incluso leerlo, el tono declamatorio tan criticado por los exponentes del teatro realista-naturalista y que el simbolismo adoptó con gran eficacia, permitiendo que los actores crearan otro estilo de trabajo.

“Al hablar traemos a la conciencia de forma clara aquello que en la vida ‘silenciosa’ muchas veces se nos escapa y que aqueja nuestra conciencia intelectual y moral como una acción no consumada”. (Ingarden, 1998:456) Esta afirmación de Ingarden trae a la memoria la búsqueda simbolista del mundo invisible por medio de la palabra, siendo ésta el camino para esclarecer todos los misterios y transmitirlos a otros, misterios que, por otra parte, no podrían ser tangibles sin su participación. La palabra, declara Ingarden, permite

... construir aquello que no puede ni podrá ser constituido ni mostrado por medio de los aspectos visuales concretos realizados por los actores. Del sentido de los diálogos que se llevan a cabo “en el escenario” conocemos sobre todo la diversidad sobre la vida psíquica de los personajes representados, que no se expresa ni puede ser expresada por su comportamiento físico ni lingüístico, y que muchas veces es indispensable para la caracterización de las personalidades. (Ingarden, 1998:457)

Así pues, la palabra en *La anunciación...*, en lo que toca a su relación con la atmósfera simbolista, contribuye a la creación del tono de sublime lirismo que prevalece durante toda la obra. Este lirismo no se encuentra sólo en los diálogos de los personajes, sino también en la redacción de las didascalias y en la participación de diversos cantos y oraciones insertados convenientemente dentro del argumento.

El canto, parte de la poética aristotélica, también tiene su parte en *La anunciación...* Desde el prólogo de la obra se hacen presentes las oraciones del ideario católico, escritas y pronunciadas en latín, como corresponde a la Edad Media.

El ejemplo más contundente del uso de la oración, el canto e incluso la música se encuentra en la escena III del tercer acto, cuando se lleva a cabo el milagro. Mara y Violaine están juntas durante la noche de Navidad, y casi al mismo tiempo se escuchan las campanas que anuncian el nacimiento del Hijo de Dios y las trompetas que avisan la llegada del rey a Reims. En este ambiente pletórico de grandes acontecimientos se lleva a cabo otro. Mientras Mara lee para su hermana ciega los textos religiosos que se refieren al nacimiento de Jesús, Violaine escucha cantar a los ángeles.

CORO: *Hodie nobis de coelo pax vera descendit, hodie per totum mundum melliflui facti sunt coeli.*

VOZ SOLA: *Hodie illuxit nobis dies redemptionis novae, reparationis antiquae, felicitis aeternae.*

CORO: *Hodie per totum mundum melliflui facti sunt coeli.*¹³⁴ (Claudel, 1997:168-169)

La escena está cargada de repiques de campanas y trompetas, canciones angélicas que sólo Violaine puede escuchar, y culmina con el nuevo nacimiento de la hija de Mara, Aubaine.

Al final de la obra, cuando la pequeña familia de Anne Vercors se siente envuelta y reconfortada por la santidad de Violaine, las campanas anuncian también la llegada de la redención para toda la humanidad por medio de la repartición de la comunión. La palabra, en conjunto con la música, magnífica de este modo el carácter religioso de *La Anunciación*.

La palabra, asimismo, contribuye a la creación de los discursos de los personajes. Ya se han dado numerosos ejemplos en los que se puede apreciar la

¹³⁴ Coro: Hoy para nosotros desde el cielo descenderá la paz verdadera, hoy por todo el mundo fluye la dulzura, de hecho son del cielo. / Voz sola: Hoy brillará para nosotros el día, redención nueva, reparación antigua, felicidad eterna. / Coro: Hoy por todo el mundo fluye la dulzura, de hecho son del cielo.

forma en que el lenguaje define a los seis personajes principales de esta obra, llenándolos con su significado ideológico. Como parte del universo claudeliano, se encuentran también una serie de comparsas al inicio del tercer acto. Por medio de ellos es posible enterarse de lo que está sucediendo en Francia, del tiempo que ha transcurrido desde el final del acto anterior y del destino de personajes como Pierre de Craon y Violaine.

Para crear a estos personajes, Claudel hace uso de un lenguaje en prosa más sencillo y los dota de características tan cotidianas que es posible ver en ellos a los campesinos y aprendices que viven en el bosque de Chevoche aparejando el camino por el que va a pasar el rey.

LE MAIRE DE CHEVOCHE: C'est moult beau! Aussi que tout le monde s'y est mis, tant qu'y en a, les hommes, les femmes et les tiots enfants,
Et que c'était la plus sale partie avec toutes ces mauvaisetés et ces éronces, et le marais.

C'est pas les malins de Bruyères qui nos ont fait la barbe.

UN OUVRIER: C'est leut' chemin qu'en a, de la barbe, et les dents 'core avec tous ces chicots, qu'ils ont laissés!¹³⁵ (Claudel, 1965:64)

UN AUTRE: T'as à manger, Perrot? J'ai pus qu'un morceau de pain qu'est tout gelé.

LE MAIRE: N'aie pas peur. Y a un quartier de porc dans la marmite; et des crépinettes, et de chevreuil qu'on a tué;

Et trois aunes de boudin, et des pommes, et un bon petit tonneau de vin de la Marne.

L'APPRENTI: Je reste avec vous.

UNE FEMME: Et qu'vlà un bon petit Noël.¹³⁶ (Claudel, 1965:65)

¹³⁵ Alcalde: Está muy bonito. Como que todo el mundo se ha puesto en obra, cuantos hay, lo mismo hombres que mujeres y niños; / y eso que era el tramo más duro, con todas esas plagas y zarzales, y el pantano. / No pudieron los ladinos de Bruyères reírse de nosotros. / Obrero: Es su camino de ellos el que da risa, con barbas y dientes y hasta con los raigones de los dientes, que nada fueron capaces de remover. (Claudel, 1997:134)

¹³⁶ Otro: ¿Tienes algo de comer, Pedrito? Yo no tengo más que un pedazo de pan bien congelado. / Alcalde: No temas. Hay un buen cuarto de cerdo en la marmita, y salchichas de redaño, y el cabrito que mataron; y tres varas de morcilla, y manzanas, y un tonelito de vino del Marne. / Aprendiz: Yo me quedo con vosotros. / Una mujer: Lo que se llama una buena fiestecita de Navidad. (Claudel, 1997:135)

UNE FEMME: Faut bin regarder si qu'y aura un petit homme tout en rouge près du Roi.
C'est elle.

UNE AUTRE: Sur un grand cheval noir.

LA PREMIÈRE: Y a six mois qu'elle gardait les vaches encore ed son père.

UNE AUTRE: Et maintenant elle tient une bannière où qu'y a Jésus en écrit.

UN OUVRIER: Et qu'les Anglais se sauvent devant comme souris.¹³⁷ (Claudel, 1965:65)

Es por estos personajes y el uso del lenguaje más cotidiano por lo que se dice que Claudel es a la vez realista y simbolista. No obstante, estos personajes también crean su propia atmósfera, alejada en términos de comprensión de los milagros que suceden a su alrededor y de la grandeza de los personajes principales, a pesar de lo cual ellos también participan de la redención.

Para Claudel, la expresión poética y la metáfora, más que un juego de palabras, son formas de conocer el universo y de proclamarlo, como lo dice Marcel Raymond en su libro *De Baudelaire al surrealismo*, en su capítulo dedicado a nuestro dramaturgo: "... la tarea principal de la metáfora consiste en dar a cada instante testimonio de la totalidad del mundo, de su primitividad perpetua". (Raymond, 1960:154)

¹³⁷ Una mujer: Habrá que mirar muy bien si hay un jovencito vestido todo de rojo junto al rey. Ella es. / Otra: Montada en un gran caballo negro. / La primera: Hace seis meses que todavía cuidaba las vacas de su padre. / Otra: Y ahora enarbola una bandera con el signo de Jesús escrito. / Obrero: Y dízque los ingleses le huyen como ratones. (Claudel, 1997:137)

4.3 Temas del imaginario católico en *La anunciación hecha a María*.

Paul Claudel pensaba que

Les choses étant des symboles, le poète est celui qui est capable de pénétrer ces symboles et de les recréer par la métaphore ou l'image, de façon à faire bénéficier ses frères, moins doués que lui, du don spécial qu'il a reçu de Dieu.¹³⁸ (Andrieu, 1955:145)

Él, como poeta, deseaba transmitir a sus hermanos, por medio de su palabra, la sensación del amor divino que nos cubre a todos, por lo que recrea, mediante la imagen y la palabra, episodios bíblicos que se enlazan perfectamente a su argumento, y en los que reside también la atmósfera religiosa que él buscaba, haciendo énfasis sobre todo en la natividad de Jesucristo.

El milagro que se realiza en *La anunciación...* corresponde a este relato. En el momento mismo en que las campanas anuncian el nacimiento del Hijo de Dios y la llegada del rey a Reims, resucita la hija de Mara, Aubaine¹³⁹, que nace de su tía leprosa, una virgen, y es amamantada por ella. Violaine queda así ligada a la figura de la Virgen María, y Jacques, por el doble nacimiento de su hija, queda de esta manera desposado con ambas hermanas, cuerpo y espíritu, la mujer terrenal y la mujer sobrenatural.

Para Claudel, la noche de Navidad tiene además otro significado, pues él se convirtió al catolicismo un 25 de diciembre.

El milagro brilla en una noche de Navidad, como brilló para Claudel en la tarde de Navidad de sus dieciocho años. Hay todavía otro milagro de Navidad que el autor, tergiversando la cronología histórica, evoca en el fresco litúrgico y medieval de *L'Annonce*, cuando muestra al rey de Francia Carlomagno (Carlos VII), ayer rey

¹³⁸ Las cosas son símbolos. El poeta es aquel que es capaz de penetrar estos símbolos y de recrearlos por la metáfora o la imagen, con el fin de beneficiar a sus hermanos, menos dotados que él, con el don especial que ha recibido de Dios.

¹³⁹ La traducción al español de este nombre es Albana, blanca, el color de la santidad y la pureza.

irrisorio de Bourges, postrándose en Reims para su consagración. (Chaigne, 1963:122)

Violaine es un personaje predestinado a servir a Dios de manera exclusiva. Era ya una elegida, como lo expresa Pierre de Craon:

Qui êtes-vous, jeune fille, et quelle est donc cette part que Dieu en vous s'est réservée,

Pour que la main qui vous touche avec desir et la chair même soit ainsi

Flétrie, comme si elle avait approché le mystère de sa résidence?¹⁴⁰ (Caudel, 1965:13)

Pierre de Craon, que ha contraído la lepra por codiciar a Violaine, advierte en ella, mucho antes de que la joven lo sepa, que es una criatura de Dios señalada para una tarea especial. "Ce n'est point à la pierre de choisir sa place, mais au Maître de l'Œuvre qui l'a choisie".¹⁴¹ (Caudel, 1965:20) Violaine, una vez más, es equiparable con la Virgen María al aceptar, con el beso que regala a Pierre, el lugar que Dios le ha preparado. El mismo Jacques, al verla vestida con el hábito de las monjas de Monsanvierge, la encuentra preparada no para una boda, sino para un sacrificio.

Ah, Violaine, que vous êtes belle ainsi! Et cependant, j'ai peur et je vous vois dans ce vêtement qui m'affraie!

Car ce n'est point la parure d'une femme, mais le vêtement du Sacrificateur à l'autel, De celui qui aide le prêtre, laissant le flanc découvert et les bras libres!¹⁴² (Caudel, 1965:54)

¹⁴⁰ ¿Quién sois, joven doncella, y cuál es la parte que en vos se ha reservado Dios, para que la mano que os toca con deseo y la carne misma quede así, / marchita, como si se hubiera acercado al misterio de su residencia? (Caudel, 1997:38)

¹⁴¹ No toca a la piedra escoger su sitio, sino al Maestro de la Obra que la ha escogido. (Caudel, 1997:50)

¹⁴² ¡Ah, Violana, qué hermosa estás así!, y, sin embargo, tengo miedo y te veo con ese vestido que me espanta. / Porque no es el atavío de una mujer, sino el vestido del Sacrificador en el altar, de aquel que ayuda al sacerdote, dejando el costado descubierto y los brazos libres. (Caudel, 1997:114)

Finalmente Violaine, que para Pierre de Craon se ha convertido en la imagen de la belleza y la bondad eternas, será inmortalizada como una estatua en la iglesia de la Santa Justicia, a la manera de los santos, desde donde vigilará los pasos de su pueblo.

Comme les frères os de la petite Justitia servent de base à mon grand édifice,
C'est ainsi qu'à son sommet en plein ciel je mettrai cette autre Justice,
Violaine le lépreuse dans la gloire, Violaine l'aveugle dans le regard de tous.
Et je la représenterai les mains croisées sur la poitrine, comme l'épi encore à demi-
prisonnier de ses téguments,
Et les deux yeux bandés.
(...)
Afin qu'elle écoute mieux, ne voyant pas,
Le bruit de la ville et des champs, et la voix de l'homme avec la voix de Dieu en
même temps.
Car celle est Justice elle-même qui écoute et conçoit dans son cœur le juste accord.
La voici qui est un refuge contre l'intempérie et un ombrage contre la canicule.¹⁴³
(Claudel, 1965:108)

La anunciación... nos muestra a Anne Vercors como un hombre, esposo y padre preocupado por su familia y su país, pero Anne es también el símbolo de Dios en esta obra. Él es quien decide sobre el futuro de sus hijos, el que aconseja, el que representa la autoridad y la obediencia en Combernon. Al marcharse a Tierra Santa, Dios se aleja de esta granja y suceden las desgracias que dan forma a la obra claudeliana. Sin embargo, como se narra en los Evangelios del Nuevo Testamento, Jesucristo anuncia su retorno que sucederá en el momento más

¹⁴³ Como los huesos frágiles de la pequeña Justicia sirven de base a mi gran edificio, / así en la cúspide y en pleno cielo pondré esta otra Justicia, / Violana la leprosa en la gloria, Violana la ciega en la mirada de todos. / Y la representaré con las manos cruzadas sobre el pecho, como la espiga todavía medio prisionera de sus tegumentos, y con los ojos vendados. (...) / A fin de que, no viendo, escuche mejor / el ruido de la ciudad y de los campos, y la voz del hombre con la voz de Dios al mismo tiempo. / Porque es Justicia misma que escucha y concibe en su corazón el justo acorde. / Y he aquí que es un refugio contra la intemperie y una sombra contra la canícula. (Claudel, 1997:216)

inesperado, así Anne Vercors también lo hace, y ciertamente regresa a pedir cuentas cuando ya todos lo habían olvidado.

Vous tous, adieu!

J'ai toujours été juste pour vous. Si quelqu'un dit le contraire, il ment.

Je ne suis pas comme les autres maîtres. Mais je dis que c'est bien quand il faut, et je réprimande quand il faut.

Maintenant que je m'en vais, faites comme si j'étais là.

Car je reviendrai. Je reviendrai au moment que vous ne m'attendez pas.¹⁴⁴ (Claudel, 1965:43)

Anne y su esposa, Élisabeth, son también representaciones de dos parejas bíblicas, Abraham y Sara, los padres de Isaac, e Isabel y Zacarías, los padres de Juan el Bautista. Ambas parejas, siempre llenas de fe en Dios, concibieron cuando su edad ya era muy avanzada, y sus hijos llevaron a cabo importantes empresas dentro de la historia del pueblo judío.

Et comme le jour de notre mariage,

Nous nous sommes étreints et pris, non plus dans l'allégresse,

Mais dans la tendresse et dans la compassion et la pitié de notre foi mutuelle.

Et voici entre nous l'enfant et l'honnêteté

De ce doux narcisse, Violaine.

Et puis, la seconde nous naît

Mara la noire. Une autre fille et ce n'était pas un garçon.¹⁴⁵ (Claudel, 1965:27)

Anne Vercors esperaba tener un hijo varón que heredara sus tierras y su nombre. No siendo así, su linaje terminará, cambiará de nombre. En este diálogo

¹⁴⁴ ¡Adiós, vosotros todos! / He sido siempre justo para vosotros. Si alguien dice lo contrario, miente. / No soy como los otros amos; sino que digo lo que está bien cuando hay que decirlo y repando cuando es necesario. / Ahora que me voy, seguid como si aquí estuviera. / Porque volveré. Volveré en el momento en que menos me esperéis. (Claudel, 1997:63)

¹⁴⁵ Y como el día de nuestra boda, nos abrazamos y entregamos, no ya en la alegría, / sino en la ternura y en la compasión y la piedad de nuestra mutua fe. / Y he aquí entre nosotros la hija y la rectitud / de este dulce narciso, Violana. / Y luego nos nace la segunda / Mara la negra. Otra hija y no un varón. (Claudel, 1997:62)

también es posible encontrar otra correspondencia bíblica plasmada en las diferencias entre Mara y Violaine, como las que había entre Jacob y Esaú, o entre José y sus hermanos¹⁴⁶, mismas que los acercan más al final del camino, pues la bondad de uno alcanza y sana al otro.

La anunciación... nos muestra todavía un milagro más: la curación de la lepra de Pierre de Craon.

PIERRE DE CRAON: Le mal d'année en année s'est réduit et je suis sain de nouveau.

JACQUES HURY: Et celle-ci aissi va être guérie dans un moment.

PIERRE DE CRAON: Vous êtes plus lépreux qu'elle et moi.

JACQUES HURY: Mais je ne demande pas qu'on me dérange de mon trou à sable.¹⁴⁷
(Claudel, 1965:86-87)

La lepra, símbolo de la lujuria, que para el pueblo hebreo era la señal más clara de un castigo dado por Dios, que dividía a las familias y causaba encono entre las personas, realiza en esta obra dos funciones, pues pone de manifiesto el resentimiento de Jacques para con Pierre y Violaine, sentimiento que lo carcome como una llaga, y, a su vez, sirve de alianza entre los destinos de Pierre y Violaine, santificados ambos por el sufrimiento, y por ello unidos por un amor meramente fraternal.

Non. Il n'est pas convenable que vous me touchiez.

Appelez Pierre de Craon.

Il a été lépreux, bien que Dieu l'ait guéri. Il n'a point horreur de moi.

Et je sais que je suis comme un frère pour lui et la femme n'a plus de pouvoir sur son âme.¹⁴⁸ (Claudel, 1965:94-95)

¹⁴⁶ En los tres casos, la envidia que un hermano tiene al otro por la preferencia y el amor de los padres hacia uno de ellos es la que desencadena los conflictos y, al mismo tiempo, permite al agraviado realizar su misión.

¹⁴⁷ Pedro de Craon: El mal año en año se fue reduciendo y ahora estoy sano de nuevo. / Santiago Hury: Y ésta también va a sanar en un momento. / Pedro de Craon: Vos sois más leproso que ella y yo. / Santiago Hury: Pero yo no le pido a nadie que me venga a importunar a mi agujero de arena. (Claudel, 1997:180)

¹⁴⁸ No, no es conveniente que me toques. / Llama a Pedro de Craon. / Ha estado leproso, aunque Dios lo haya curado. No tiene horror de mí. / Y yo sé que soy como un hermano para él y ya no tiene poder sobre su alma la mujer. (Claudel, 1997:196-197)

O père! C'est moi le dernier qui l'ai tenue dans mes bras, car elle se confiait en Pierre de Craon, sachant qu'il n'y a plus désir en son cœur de la chair.

Et le jeune corps de ce frère divin était entre mes bras comme un arbre coupé qui penche!¹⁴⁹ (Claudel, 1965:106)

En estos personajes se simboliza un gran misterio: la vida nace y se crea de entre la muerte, pues las iglesias son construidas por un hombre recluso y apestado, y una nueva vida nace de una mujer marchita. Es así como Claudel hace uso de la frase de Cristo: "Si el grano de trigo no muere, queda infecundo" (Claudel, 1997:26). En la obra claudeliana, el ciclo de la muerte y de la vida se renueva continuamente.

Haciendo una analogía entre tres personajes, Violaine, la virgen María y Juana de Arco son las tres mujeres que renuevan el universo claudeliano: "El mundo nuevo lo han dado a luz las vírgenes, porque todas ellas se han entregado no a la voluntad del hombre, sino a la gracia de Dios". (Lesort, 1970:154)

Claudel también habla en su obra sobre la santidad cristiana, ya analizada en el capítulo anterior, fundada sobre muchos sacrificios y plegarias. Dentro de la atmósfera de la noche de Navidad, Mara suplica a su hermana ciega y leprosa que resucite a su hija. Mara, en su desesperación, recurre a la única persona que le puede prestar auxilio y cree firmemente en que es una santa, a la manera de los pobres y sufrientes que seguían a Jesús en busca de un milagro, o al menos de consuelo.

Violaine, en su humildad, está muy lejos de considerarse una santa. Es ella sólo una mujer que sufre con paciencia su enfermedad, y por esto misma es que Mara la cree santificada. "Il est facile d'être une sainte quand la lèpre nous sert d'appoint"¹⁵⁰ (Claudel, 1965:72) exclama Mara en el paroxismo de su dolor, a lo que Violaine responde:

MARA: Il faut être une sainte quand une misérable te supplie.

¹⁴⁹ ¡Oh, padre, yo soy el último que la sostuvo en sus brazos, porque se confiaba en Pedro de Craon, sabiendo que no hay en su corazón el deseo de la carne! / ¡Y el cuerpo joven de este hermano divino estaba en mis brazos como un árbol cortado que se inclina! (Claudel, 1997:213)

¹⁵⁰ Es fácil ser una santa, cuando la lepra nos sirve de sostén. (Claudel, 1997:151)

VIOLAINE: Ah! Suprême tentation!

Je jure, et je déclare, et je proteste devant Dieu que je ne suis pas une sainte!

MARA: Rends-moi donc mon enfant!

(...)

VIOLAINE: Pourquoi ne me laisses-tu pas en paix? Pourquoi viens-tu ainsi me tourmenter dans ma tombe?

Est-ce que je vau quelque chose? Est-ce que je dispose de Dieu? Est-ce que je suis comme Dieu?

C'est Dieu même que tu me demandes de juger.¹⁵¹ (C Claudel, 1965:78)

Son el sufrimiento y la desesperación de Mara los que consiguen el milagro, su fe sumada a la fe de Violaine, que intercede por ella ante Dios, como Cristo intercedía por los dolientes que se acercaban a pedirle ayuda. En ningún momento se pone en duda que el milagro fue obra de Dios, a través de una de sus fieles.

En un pasaje tal vez un poco forzado que Claudel hace aparecer en su variante para el cuarto acto de *La anunciación...*, Violaine moribunda no permite que Jacques la tome en brazos para sacarla de la casa, sino que llama a su padre, y exclama: "C'est entre les bras de mon père que je remets mon esprit".¹⁵² (C Claudel, 1965:128) Sus palabras son un claro eco de las pronunciadas por Jesucristo momentos antes de morir en la cruz, símbolo de la postrera fe que el hombre tiene en su Creador. "Entonces Jesús clamando con una voz muy grande dijo: Padre mío, en tus manos encomiendo mi espíritu". (Evangelio según San Lucas, Cap. 23, Vers. 46, 2001:1064)

Todo el misterio de la santidad cristiana queda, entonces, resumido en las siguientes frases de Pierre de Craon:

La sainteté n'est pas d'aller se faire lapider chez les Turcs ou de baiser un lépreux sur la bouche,

¹⁵¹ Mara: Hay que ser una santa cuando una miserable te suplica. / Violana: ¡Ah, suprema tentación! / ¡Juro, y declaro, y protesto delante de Dios que no soy una santa! / Mara: ¡Devuélveme pues a mi hija! (...) / Violana: ¿Por qué no me dejas en paz? ¿Por qué vienes a atormentarme así en mi tumba? / ¿Valgo yo alguna cosa? ¿Dispongo acaso de Dios? ¿Soy acaso como Dios? Lo que me pides es sólo juzgar a Dios mismo. (C Claudel, 1997:164-165)

¹⁵² En los brazos de mi padre entregar mi espíritu. (C Claudel, 1997:248)

Mais de faire le commandement de Dieu aussitôt,
Qu'il soit
De rester à notre place, ou de monter plus haut.¹⁵³ (Claudel, 1965:21)

Los símbolos e imágenes del catolicismo se han convertido, en el mundo occidental, en signos con valor universal. Es por ello que los personajes de *La anunciación...*, por su semejanza con las figuras bíblicas, poseen rasgos que los convierten en arquetipos.¹⁵⁴

La anunciación hecha a María es, por su ideología y su atmósfera, un bello y contundente ejemplo del teatro simbolista cultivado por Paul Claudel, en su afán de mostrar la grandeza de las creaciones visibles e invisibles de Dios.

¹⁵³ La santidad no es ir a hacerse lapidar por los turcos o besar a un leproso en la boca, sino cumplir prontamente el mandamiento de Dios, ya sea quedarnos en nuestro sitio o subir más arriba. (Claudel, 1997:52)

¹⁵⁴ En la psicología de Jung, el arquetipo es un conjunto de disposiciones adquiridas y universales del imaginario humano. Los arquetipos se encuentran contenidos en el inconsciente colectivo y se manifiestan en la conciencia a través de los sueños, la imaginación y los símbolos. Un estudio tipológico de los personajes dramáticos revela que ciertas figuras proceden de una visión intuitiva y mítica del hombre, y ellas remiten a complejos o comportamientos universales. (...) el interés de estos caracteres es el de superar ampliamente el estrecho marco de sus situaciones particulares según las diferentes dramaturgias, para erigirse en modelo arcaico universal. (Pavis, 1996:527)

Conclusiones

Para hablar de la poética de Paul Claudel es necesario dividirla en dos partes: la parte técnica, estructural, y la parte ideológica, que constituyen los dos aspectos que se han querido estudiar en la presente investigación, tomando como ejemplo de la dramaturgia claudeliana *La anunciación hecha a María*.

Para analizar la estructura de *La anunciación...* se tomaron en cuenta tres aspectos que Aristóteles apunta en su *Poética* como componentes de la tragedia: el argumento, el personaje y la ideología.

El argumento de *La anunciación...* es, en esencia, aristotélico, pues, como el filósofo griego lo señala, imita las acciones del hombre y las une de forma lógica, resultando de ello una historia lineal en la que existe una relación de causa y efecto que permite que el argumento avance.

Asimismo, el argumento de *La anunciación...* presenta varias peripecias y reconocimientos, los cambios de fortuna de los que habla la poética aristotélica, que lo enriquecen al fomentar que los personajes tomen decisiones contrarias a las que se esperan, con lo que las relaciones entre ellos se ven modificadas y se crea la sensación de suspenso.

Ahora bien, el personaje claudeliano, como sucede con el argumento, también tiene características aristotélicas. Los personajes de *La anunciación...*, como lo pide Aristóteles, son consecuentes con sus acciones, porque responden a la ya citada relación de causa y efecto. Ellos están en todo momento conscientes de la importancia y las posibles consecuencias de sus acciones, de sus decisiones, es decir, son verosímiles en su forma de actuar, y con ello cumplen también con las características que el teatro realista-naturalista demandaba para ellos.

Sin embargo, el personaje claudeliano actúa movido al mismo tiempo por dos fuerzas: la de la lógica y la que le impone la ideología que domina toda la obra de teatro, ya que ésta le otorga un objetivo que es más grande que sus acciones y que tiene consecuencias que van más allá de sus decisiones. El personaje

claudeliano camina hacia el infinito, hacia el mundo invisible que los simbolistas deseaban tocar, es decir, avanza hacia la obtención de un ideal.

La ideología es para Aristóteles una derivación de la acción, no así para Claudel y los simbolistas. Aunque las acciones de *La anunciación...* están encadenadas coherentemente hasta el final de la obra y los personajes son consecuentes con ellas, sobre el argumento y el personaje claudelianos (que podrían considerarse aristotélicos) se mueve la ideología, porque ella tiene dos objetivos que cumplir: dar a conocer la forma de pensar de su autor y crear una atmósfera. En realidad, la ideología rige las acciones de los personajes claudelianos, pues ellos actúan siguiendo su propia filosofía de vida, y todos ellos son creaciones de la filosofía del autor. La ideología cobra, en el teatro simbolista, una función que va más allá de la expresión en palabras de una acción: ella hace uso de la palabra para convertirse en la fuente de los personajes y sus acciones.

El argumento, el personaje y la ideología crean, en conjunto, el discurso, aspecto que, en el teatro simbolista, prevalece al comunicar el sentir del dramaturgo respecto al mundo, a la vida y al quehacer del hombre dentro de los límites de su propia existencia. Es a través del discurso de *La anunciación...* que Claudel desea hacer saber al lector-espectador que la divinidad es una posibilidad tangible.

Aristóteles también habla de los aspectos de la obra dramática que tienen que ver con su representación (el canto y la escenografía), pero aclara que no son relevantes al hablar de estructura dramática porque están en manos de personas ajenas al dramaturgo. Sin embargo, los simbolistas si les conceden una gran importancia, pues son elementos que inciden directamente en la creación de la atmósfera que ellos buscaban. Es por ello que las didascalias de sus obras son tan meticulosas. *Salomé*, *L'intruse* y *La anunciación...* proporcionan buenos ejemplos. Las didascalias se convirtieron con la dramaturgia simbolista en parte esencial del texto y en otra forma de revitalizar la palabra en el teatro.

Así pues, la poética claudeliana, en lo que se refiere a la estructura dramática de *La anunciación hecha a María*, está basada en la poética aristotélica,

aunque no con fidelidad, pues los personajes y el argumento pierden supremacía al lado de la ideología.

Ahora bien, la parte restante de la poética claudeliana es su ideología, de la que ya se ha hablado. La filosofía de Claudel es una fusión de dos formas de pensamiento aparentemente contradictorias: el cristianismo y el simbolismo. Sin embargo, su ideología es muy coherente en sí misma, y lo que tiene de cristiana también lo tiene de simbolista, pues, a pesar de sus diferencias, (el simbolista no ve nada más allá de la muerte y por eso la encuentra angustiante y aniquiladora de su espíritu, y el católico, por su parte, encuentra en la muerte una oportunidad de redimirse, de volver a empezar y obtener una vida mejor), ambas ideologías coinciden en su aspiración a lo divino, a lo eterno, y evitan el materialismo y la mediocridad del hombre común, (descrito cruelmente en ocasiones por el teatro realista-naturalista), como lo ejemplifican las siguientes opiniones de dos estudiosos, que bien pueden tomarse como definiciones del teatro de Paul Claudel:

Le refus de la réalité banalisée à la mode naturaliste aboutit, non à diluer le réel dans des apparitions de rêve ou de féerie, comme chez Maeterlinck, mais à susciter des personnages profondément cohérents, enracinés dans un terroir ou imbriqués dans les remous de l'Histoire.

Aux drames confus de l'intériorité subjective succèdent, dans un langage plus dépouillé et sur des structures dramatiques plus accessibles, des conflits objectifs qui se meuvent dans l'orbe du tragique ou du sacré.¹⁵⁵ (Walzer, 1975:240)

Como afirma Walzer, *La anunciación...* se desarrolla en el campo de lo sagrado y sus reminiscencias históricas enfatizan el papel que su autor otorga a su fe cristiana. Una vez más, las características realistas de la obra se ven

¹⁵⁵ El rechazo de la realidad banalizada a la moda naturalista conduce, no a diluir lo real en apariciones de sueño o de magia, como con Maeterlinck, sino a suscitar personajes profundamente coherentes, enraizados en un terror o imbricados en los remolinos de la Historia. A los dramas confusos de la interioridad subjetiva suceden, en un lenguaje más austero y sobre estructuras dramáticas más accesibles, conflictos objetivos que se mueven en el orbe de lo trágico o de lo sacro.

disminuidas al lado de la atención que se le otorga a la ideología, como señala Nicoll en su siguiente afirmación:

Para algunos autores, la búsqueda interna implica una disección científica ardua, y a veces cruel, del alma; para otros comporta una exploración de esa cualidad irracional a la que damos el nombre de fe. Esto puede tomar la forma o bien de incursiones al campo del drama religioso, o bien de experimentos en la composición de piezas que, exteriormente realistas, centran su atención en el espíritu. (Nicoll, 1964:714)

A partir de esta base el universo de Claudel se compone de dualidades: la vida y la muerte, la generosidad y el egoísmo, la tierra y el cielo, el amor de Dios y el amor del hombre. El espacio inexplicable que se encuentra entre los polos, la gradación de todas las sensaciones, todos los sentimientos y todas las cosas, es simbolista y cristiano también. Simbolista porque explicar la dualidad confronta al hombre con su mundo interior y lo obliga a reconocer en su persona la existencia de todos los impulsos, desde los más ideales hasta los más ruines. Cristiana, porque para que la bondad sea posible es necesario que la maldad exista. Es necesario que exista algo que redimir.

La explicación que el cristianismo ofrece sobre la existencia del hombre y del mundo es sobrenatural, como sobrenaturales son algunos aspectos que el poeta simbolista intuye en el mundo y en sí mismo sin poderles dar una razón de ser o una forma tangible. "... en todos sus dramas hay una inexorabilidad trascendente que recuerda el *fatum* de la antigua tragedia griega y justifica una moral sobrehumana, muchas veces cruel". (Lesort, 1970:8) Es por ello que Claudel logró unir ambas ideologías en *La anunciación hecha a María*, pues las dos tratan, desde su posición, de darle forma y nombre a lo que no se puede ver, con el fin de crear un todo armónico y explicar las fuerzas que ejercen su influencia sobre el hombre sin que éste pueda impedirlo.

En mi opinión, la ideología claudeliana surge, a pesar de sus influencias, de un hecho muy básico: la expresión del sentir de un hombre particular, concreto, respecto a su existencia. Aquí se encuentra el principio de toda pregunta, de toda

respuesta y de toda creación. Es muy diferente decir *Yo veo*, a decir *Yo siento*, pues el ver involucra un sentido, mientras que el sentir involucra a todos los sentidos. El simbolismo le proporcionó a Paul Claudel la posibilidad de vivir la experiencia de sentir.

El estudio de una corriente literaria se clarifica cuando se le confronta con una obra literaria. Esa ha sido la intención de este trabajo, entender el simbolismo a partir de una obra de teatro simbolista.

La obra claudeliana es sumamente extensa y sería imposible comprender la totalidad de su pensamiento con sólo el análisis de una de sus piezas teatrales, pero el acercamiento que se ha tenido a este autor por medio de la presente investigación brinda la oportunidad de interesarse por la lectura o el estudio del resto de su producción literaria.

La época en que vivió Claudel estuvo llena de acontecimientos literarios y sociales que transformaron la visión del hombre respecto al uso y los alcances de la palabra escrita. Claudel escribió al parejo de los expresionistas, los surrealistas, los dadaístas e incluso los existencialistas, por lo que resulta comprensible que el lector o investigador, subyugado por la irreverencia y el afán renovador e iconoclasta de grandes dramaturgos, novelistas y poetas como André Breton, Albert Camus o Auguste Strindberg, olvide la existencia y el quehacer literario de personajes como Paul Claudel, que contribuyeron de un modo más discreto a engrandecer el acervo literario francés y mundial.

Entre los representantes de los movimientos literarios de vanguardia Claudel fue considerado frecuentemente un enemigo por su adhesión al catolicismo. No era comprensible que una persona que se decía admiradora de Arthur Rimbaud profesase con tal fervor una religión de la que los genios de la época eran contrarios. Considero, sin embargo, que la importancia de Claudel como escritor consiste en su capacidad para fundir ideologías y sacar de ellas una obra que le debe su belleza y su fuerza a ambas.

A pesar de las opiniones encontradas de críticos y escritores respecto a las aportaciones de Paul Claudel a la literatura, él contribuyó con su labor, como la mayor parte de los simbolistas en realidad, a revitalizar la fuerza persuasiva y la

musicalidad de la palabra por medio del verso, en el caso de Claudel el verso blanco o versículo claudeliano, que imitaba la escritura de la Biblia, de William Shakespeare y de Arthur Rimbaud.

Le verset claudélien, vers sans rime ni mètre, convient admirablement au dialogue théâtral, aussi bien qu'à la méditation lyrique, parce que sa longueur correspond à l'intensité du sentiment et s'accorde aux nécessités de la respiration de l'acteur.¹⁵⁶
(Versini, 1970:45)

Los logros de la literatura simbolista se encuentran en *La anunciación...*, no sólo en sus temas, sino también en su estructura y en su atmósfera. Para el simbolismo ya no existen la realidad observada con microscopio ni el tiempo y el espacio restringidos. El escritor tenía libertad absoluta al momento de trabajar. Con el rescate de la individualidad y la subjetividad del hombre, el simbolismo renovó la forma de escribir, de observar y de comprender al ser humano, y cada escritor que participó en este movimiento hizo uso de sus propios recursos para alcanzar su objetivo, enfatizándose así una vez más su libertad de decir lo que creía y lo que sentía.

El simbolismo en el teatro trascendió más allá del papel. La representación teatral se benefició con sus aportaciones. Para crear la atmósfera propuesta por cada autor, fue necesario modificar la escenografía y la iluminación. Se pidió ayuda a pintores y músicos, tomándose los elementos de cada forma de arte que ayudaran a crear un todo sobre el escenario en el que cada parte tenía su función. Se comenzaron a usar construcciones geométricas y volúmenes para crear y delimitar espacios. La luz adquirió las tonalidades más oscuras. Dejó de buscarse la fidelidad en la representación de la realidad para materializar por medio de la ficción la esencia del hombre.

La anunciación hecha a María fue parte de esas innovaciones, pues su primera representación en el Théâtre de l'Œuvre por Lugné-Poe, así como la

¹⁵⁶ El versículo claudeliano, verso sin rima ni métrica, conviene admirablemente al diálogo teatral, así como a la meditación lírica, porque su longitud corresponde a la intensidad del sentimiento y es acorde a las necesidades de la respiración del actor.

representación de otras grandes obras del simbolismo, dio pie a la experimentación y al cuestionamiento sobre cómo debía trabajarse la nueva dramaturgia sobre el escenario.

En Francia, *La anunciación...* tiene más significación que en el resto del mundo, pues sus personajes, sus espacios y su contexto histórico hablan en todo momento de la cultura gala. Basta recordar a Juana de Arco, el famoso personaje histórico y heroína del pueblo francés, que ha sido tema de gran cantidad de estudios, novelas, obras de teatro y películas, para vislumbrar su importancia dentro del imaginario de esta nación. He aquí otra de las contribuciones de Claudel, pues regaló al mundo por medio de su trabajo parte de su historia.

A Paul Claudel no le agradaba que se interpretara su obra, que se adivinaran los significados ocultos en sus palabras y se buscaran símbolos donde no los había. A su manera, deseaba conservar la sorpresa en la lectura de su numerosa producción literaria. Afortunada o desafortunadamente, dependiendo del punto de vista en que se vea esta situación, su obra permanece casi olvidada en nuestro país. Son pocas las obras de teatro o la poesía que se encuentran traducidas al español, y los estudios sobre su trabajo, incluyendo los textos teóricos del propio dramaturgo, citan obras que no son accesibles para el público que no posea un conocimiento mínimo del idioma francés. En realidad, *La anunciación hecha a María* es su drama más difundido en el ámbito mundial.

La literatura claudeliana ofrece un campo muy vasto para la investigación, la traducción y la lectura, y considero lamentable que la mayor parte de los estudiosos de su obra se enfoquen en su influencia católica e ignoren su influencia simbolista.

El simbolismo es un movimiento universal, una forma de comunicación primaria, como opina Edward Gordon Craig, actor y escenógrafo británico que transformó el escenario teatral en su búsqueda de la "obra de arte total": "... el simbolismo se encuentra en las raíces no sólo del arte, sino de la vida misma; es sólo por medio de los símbolos que la vida se vuelve posible y los utilizamos siempre". (Craig, 1987:286) Creo que *La anunciación...* habla del simbolismo implícito en cada momento, en cada decisión y en cada actividad de la vida del

hombre, y que ahí se encuentra su grandeza y su aportación a la literatura universal.

Bibliografía

- ÁLVAREZ Ortega, Manuel. *Poesía simbolista francesa*. Madrid, AKAL, 1984. Colección Akal Bolsillo
- ANDRIEU, Jacques. *La foi dans l'œuvre de Paul Claudel*. Paris, Privat et Presses Universitaires de France, 1955. Collection Nouvelle Recherche.
- ARISTÓTELES. *La poética*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.
- BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- BARRIÈRE, Pierre. *La vida intelectual en Francia: Desde el siglo XVI hasta la época contemporánea*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1963.
- BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Allan Poe*. (Traducción e introducción de Emilio Olcina Aya). México, Distribuciones Fontamara, 2002.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. México, Paidós Mexicana, 2001. Col. Paidós Studio 23
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000.
- BROCKETT, Oscar y Robert Findlay. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama*. New Jersey, Prentice-Hall, 1973.
- CABRERA Fonte, Pilar. *Maurice Maeterlinck, Una visión de la tragedia*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
- CHAIGNE, Louis. *Paul Claudel: poeta del simbolismo católico*. Madrid, RIALP, S.A., 1963.
- CLAUDEL, Paul. *La anunciación hecha a María*. (Introducción de Ma. Enriqueta González Padilla). México, UNAM, 1997. Col. Nuestros Clásicos, 48.
- CLAUDEL, Paul. *Théâtre II*. Paris, Gallimard, 1965. Bibliothèque La Pléiade.
- CRAIG, Edward Gordon. *El arte del teatro*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1987. Colección Escenología.
- CURTIUS, Ernst Robert. *El espíritu francés en el siglo XX*. Madrid, Visor, 1992. Col. La balsa de Medusa, 45.
- FRANCO López, Concepción. *Biografía de Paul Claudel*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1967. Col. Cuadernos, 70.

- GÓMEZ García, Manuel. *Diccionario de Teatro*. Madrid, AKAL, 1997. AKAL / Diccionarios 14.
- GOUBERT, Pierre. *Historia de Francia*. (Traducción de Marta Carrera y Marga Latorre). Barcelona, Crítica (Grupo Editorial Grijalbo), 1967.
- HAUPTMANN, Gerhart. *Obras escogidas*. México, Aguilar, 1961. Biblioteca Premios Nobel.
- HOLMES, George. *Europa: Jerarquía y Revuelta 1320-1450*. (Traducción de Mercedes García Arenal). Madrid, Siglo XXI, 1978.
- HUYSMANS, J. K. *Al revés (Au rebours)*. (Prólogo de Vicente Blasco Ibañez, versión española de Germán Gómez de la Mata). México, El caballito, S. A., 1980.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. (Traducción de Gerald Nyenhuis.) México, Universidad Iberoamericana y Taurus, 1998. Col. Pensamiento.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. (Traducción de Juan José Utrilla). México, FCE, 1992. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse Comte de. *Œuvres Complètes: Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*. Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. *Simbolismo*. Barcelona, Polígrafa, 1997.
- LESORT, Paul-André. *Claudiel visto por sí mismo*. (Traducción de Miguel Velloso). Madrid, Magisterio Español, 1970. Colección Novelas y Cuentos, Serie Biografías.
- MACGOWAN, Kenneth, y William Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. México, FCE, 1975, Colección Popular.
- MAETERLINCK, Maurice. *Œuvres*. Belgique, Jacques Antoine, 1980. Collection Passé Présent.
- MAJALUT, Joseph, et. al. *Littérature de notre temps*. Paris, Casterman, 1966.
- MARTINO, Pierre. *Parnase et symbolisme*. Paris, Librairie Armand Colin, 1970.
- NICOLL, Allardyce. *Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anouilh*. (Traducción de Juan Martín Ruiz-Werner.) Madrid, Aguilar, 1964. Biblioteca de Cultura e Historia.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1996. Col. Paidós Comunicación, 10.

- PUJALS, Esteban. *Historia de la literatura inglesa*. Madrid, Gredos, 1984.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, FCE, 1960. Sección de Lengua y Estudios Literarios.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesía (1869-1870) Edición bilingüe*. (Versión, introducción y notas de Carlos José Barbáchano Gracia). Madrid, Alianza, 2003, Col. Literatura.
- Sagrada Biblia*. (Traducción de La Vulgata Latina al español por el Señor Don Félix Torres Amat.) Bogotá, Edissa Internacional LTDA, 2001.
- SCHMIDT, Albert-Marie. *La littérature symboliste (1870-1900)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1957. Col. Que sais-je?
- Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*. Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.
- TODÓ, Lluís María. *El simbolismo*. Barcelona, Montesinos, 1987. Biblioteca de Divulgación Temática, 44.
- VERSINI, Georges. *Le théâtre français depuis 1900*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970. Col. Que sais-je?
- VILLIERS de l'Isle-Adam. *Cuentos Crueles*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948. Colección Austral.
- WALZER, Pierre-Olivier. *Littérature française: Le XX siècle 1, 1896-1920*. Paris, B. Arthaud, 1975, Vol. 1.
- WERNER, Friederich. *Historia de la literatura alemana*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Barcelona, Bruguera, 1970.
- ZOLA, Emile. *El naturalismo*. (Traducción de Jaime Fuster, Selección, introducción y notas de Laureano Bicot). Barcelona, Península, 1989.