

EL MISTERIO DE LA MUERTE EN *LO INVISIBLE*. MAETERLINCK EN AZORÍN

SEÑORA: ¿Cree usted que se puede jugar con cosas serias, muy serias?

AUTOR: ¡Oh, indudablemente que no!

SEÑORA: ¿Cree usted que los grandes misterios de la vida pueden ser tratados a la ligera? [...] Conozco su obra, he visto su representación. Señor autor: cuidado con lo que se hace.

AUTOR: ¿Por qué he de tener cuidado?

SEÑORA: Mucho cuidado, repito, con lo que se escribe; llevar a la escena temas como éste es un poco peligroso.

(Azorín, *Lo invisible*. Prólogo, p. 10)

Palabras del prólogo que constituyen un prodigio de originalidad y dramatismo, en el que se asoma un perfil elegante de alta comedia; donde vamos a asistir a la representación de lo mágico, a la intuición de lo misterioso y preternatural.

Si ya la propia Muerte nos advierte del peligro y la seriedad que entraña acercarse a ella, aunque sea en el artificio de una representación dramática, quiero acercarme de puntillas, tan sólo rozar el velo del Misterio invisible de una realidad, casi de la única realidad latente de nuestra existencia. El tratamiento teatral del tema de la Muerte nos puede resultar ahora poco dramático en algunas ocasiones, pero fue algo recurrente en el teatro simbolista europeo, sobre todo esa penosa espera de lo Inevitable, del destino implacable contra el que no puede hacer nada la Humanidad. El simbolismo prefiere la comunicación indirecta que sugiera y evoque, con una prosa musical cuidadosamente elaborada,¹ que tuvo amplia repercusión en otros ámbitos de la cultura.

La Muerte se personifica en una mezcla de tradicionalidad y surrealismo: La Muerte es algo "invisible" que nos circunda imperceptiblemente, presta a actuar sin lógica ni causas precisas, como una loca arbitraria, injusta, demente; como siempre, un mal sueño.² Se trata de la representación de una realidad irreal, fantástica, en un ambiente de ensoñación. Azorín con su característica intimidad, ternura y delicadeza no presenta una muerte desdentada y horrible: "¿Creían ustedes que yo iba a ir vestida de negro, con un gran velo? No, ahora voy como todos".³ Es la verdad misma que está entre nosotros, con un poder omnímodo y multilocal. Sólo por si al espectador-lector le quedaran dudas, el autor la caracteriza con el símbolo fúnebre más universal, la guadaña, y el efectismo escénico, al final, queda logrado con

¹ M. Martínez Sierra, *Teatro*, p. 35.

² Así aparece ejemplificada en *Doctor Death de 3 a 5*, pp. 49-50.

³ *Prólogo de Lo Invisible*, p. 11.

la careta de una calavera, a modo de mascarada carnavalesca, en cierto modo inspirado en las danzas medievales de la Muerte.⁴

Es con todo una ambientación más escueta y menos densa que la atmósfera lúgubre, enferma e inquieta que se respira en *La intrusa* de Maeterlinck, y que el Abuelo presente en la noche iluminada por la Luna, y enmarcada por los Cipreses, en un paisaje modernista en el que la Muerte se advierte: estanque, cisnes, ruiseñores...; todo queda sumergido en el más absoluto y gélido silencio, roto por el ruido del jardinero que va a segar con su Guadaña. Sin duda, la obsesión azoriniana por la Muerte es de estirpe Cocteauniana.⁵

Azorín resume en unas cuantas páginas la agonía, el paso de la Vida a la Muerte, ese camino que la parapsicología quiere detectar y detener.⁶ El dramaturgo no intenta describir sino sugerir y evocar, muy calculadamente, una intuición, una emoción o un estado de ánimo, y así hacemos experimentar y sentir dicha emoción.⁷

El símbolo bien logrado suele levantarle el velo a la realidad normal, cotidiana, encarnando en sí y aludiendo a otra realidad superior y trascendente. O, recordando las célebres palabras de Mallarmé: “Évoquer petit à petit un objet pour monter un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par una série de déchiffrements.” Es una barrera borrosa, donde los límites de la realidad y el ensueño se difuminan, como la inmensidad del Mar se pierde en el horizonte contemplado por Leonor en *La arañita en el espejo*. Existe una fuerza inextricable, a veces difícil de explicar, pero que hace presagiar y adivinar el dolor, la tristeza y el sufrimiento. Leonor presente y adivina algo funesto; no es sólo una intuición, es la misma y auténtica realidad materializada en una Arañita (diminutivo azoriniano tan sugerente y al tiempo inconcebible para otros autores simbolistas como el propio Maeterlinck): “LEONOR: he visto sobre el cristal una arañita [...], y me ha dicho muchas cosas, pero yo no me he asustado. La arañita no me ha dado miedo. Y sin embargo, yo sabía que estaba allí por mí”.⁸ El mundo tangible, corpóreo tiene misterios y lecturas que hemos de desentrañar e interpretar, son los enigmas que conforman la vida. Ahora bien, la interpretación de esos enigmas puede no ser la correcta. Leonor espera su propia muerte, que adivina liberadora y salvífica para su marido Fernando, destinatario real del mensaje de la Arañita.⁹ Por encima de la realidad aparente, tangible, existe otra más sutil, más verdadera y más eterna. El actor sobre la escena vive su propia realidad; para ello se vale de un diálogo breve, preciso, impresionista, directo e incluso estilizado.

Hay más diálogo en Maeterlinck, que crea y recrea ambientes y atmósferas agobiantes y opresivos; es ese mismo diálogo el que caracteriza humana y sinceramente a sus personajes,

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ G. Díaz Plaja, “El teatro de Azorín”, p. 35.

⁶ J. Villegas, *Azorín, innovador tetaral*, p. 129.

⁷ E. López González, “Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: La generación del 98 y el simbolismo”, p. 11.

⁸ *La arañita*, pp. 24-25.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

completamente perfilados. El abuelo ciego de *La intrusa* es el que advierte y siente más allá de sus tinieblas; por eso tiene el conocimiento de que hay alguien intruso, que se ha colado en su casa, que la Muerte está presente entre ellos, como única verdad, y que a pesar de su ceguera la ve en medio de esa atmósfera viciada por las ventanas cerradas; la vida se ha extinguido a la vez que la luz de la lámpara. Maeterlinck juega con un contraste de luces y sombras de policromía modernista. Las acotaciones son muy prolijas, explícitas y gráficas, tanto en la presentación de lugares como personajes y actitudes: “Grandes árboles funerarios, sauces llorones, cipreses [...] Está extraordinariamente oscuro a pesar de la luz de la luna”.¹⁰ Los caracteres parecen espectros, creaciones fantasmagóricas, llenos de irrealidad, como prolongaciones del intrincado bosque o del “islamamiento” en el que se hallan física y anímicamente.

Azorín es más escueto, menos poético, más sobrio, más puro; el ambiente escénico de la trilogía azoriniana queda reflejado en la sequedad del páramo de *El segador*, o en el cuarto cerrado de *La arañita*, o en la sala de espera del doctor Death; “retablito con una Virgen [...], paredes blancas, zócalo de vivo azul separado de lo blanco con una raya negra”,¹¹ a la manera de la limpieza de diseño de las cuadrículas de Mondrian, aunque la simplicidad de la sala parece encerrar un complicado mundo de evocaciones mitológicas; la laguna Estigia y su barquero Caronte (el ayudante), llena de paz y tranquilidad profundas.¹² Son el tránsito o el eslabón que enlaza el paso del mundo de los vivos (la puerta que se cierra en la sala) al mundo de los muertos (la puerta que todavía no se ha abierto). Quizá el jardín, que se aprecia al fondo, sea la referencia más directa al mundo maeterlinckiano de *La intrusa* o los ciegos. Así, la preocupación escenográfica es muy escasa, debido a su gusto por la elipsis materializada en objetos insólitos de elíptica significación.¹³ Lo maravilloso ingenuo frente a lo maravilloso demoníaco que expresan las figuras de la Trilogía azoriniana: lo insólito, lo desarticulado, lo extravagante, lo extraordinario, que les hace ser entes alejados del mundo inaplazable e ineludible que nos rodea.

Los personajes se ven amenazados, llenos de incertidumbre, desasosiego y tormento por esa realidad inexorable, por el enigma de la vida, real como su propia existencia. Sus entradas y salidas se suceden con una celeridad cinematográfica, igual que la marcha atrás del tiempo que ya no les pertenece. Porque la Muerte llega, es la fatalidad del destino, la inevitabilidad; de ahí que los personajes reaccionen de diferentes formas ante esta realidad sin remedio. En general no son ni heroicos ni enérgicos, son un resultado de las íntimas experiencias subjetivas del autor que desea compartirlas con el espectador. En todos ellos existe la espera angustiada y patética, entrecortada por pausas y silencios dramáticos. No obstante, se aprecian matices que permiten intuir actitudes más concretas, en algunos de ellos, ante la presencia inminente de la Muerte.

¹⁰ *Los ciegos*, p. 177.

¹¹ *Dr. Death de 3 a 5*, p. 31.

¹² *Ibid.*, p. 47.

¹³ D. Pérez Minick, *Debate sobre el teatro español contemporáneo*, p. 167.

Leonor (*La araña en el espejo*) sospecha que algo malo se cierne; sus ojos tristes lo delatan. Se resigna al que cree su trágico fin porque acepta su propia invalidez física para continuar viviendo; con su muerte logrará la felicidad de Fernando. El resto de los personajes —Lucía y Pablo— conocen la auténtica desgracia y viven amedrentados ante la inminencia de la fatal noticia que se ven en la obligación de comunicar a un carácter tan frágil y enfermizo: “LUCÍA: ¿El señor tendrá valor para hablar a la señorita? PABLO: No sé, procuraré tener un poco de serenidad”.¹⁴

En María, la protagonista de *El segador*, sí se palpa una rebelión, una lucha y un enfrentamiento abierto y directo, contra el anuncio bíblico de la próxima muerte de su “niño”, —una alusión directa al conocido pasaje del *Génesis* sobre la matanza de los primogénitos de Egipto—: “¡Dios mío, qué horror! ¡No, mi niño no! No es verdad y es verdad. No lo creo y lo creo [...] ¡El segador! No es verdad, no, no”.¹⁵ La Muerte está encarnada en un segador, que prefiere a los niños, aparece por la noche, sin dejarse sentir, ataviado de negro y con una guadaña. La angustia y la confusión de María van *in crescendo*; la desesperación ante una realidad que no quiere aceptar, que es invisible pero perceptible, que está en todas partes, que la rodea pero la sorprende a la vez: “No es verdad lo que me ha dicho Teresa, son mentiras, embustes”. Se trata de un momento realmente trágico, angustiados y delirante: “¿Hay alguien? No, no, habré oído mal. [...] No es nadie [...] ¡Qué horror! [...] No quiero”.¹⁶ Hay dinamismo espiritual; acrecentado con el rezo en alto del *Angelus*.

Una Muerte económica entra en la sala del *Dr. Death de 3 a 5*.¹⁷ Porque no necesita grandes atributos; su mensaje, igual que su llegada, son sencillos. Se presenta a su hora, con un horario fijo, puntual y estricto: de 3 a 5 (es curioso, y significativo, que el título aparece con cifras, y no con letras). La enferma desea buscar un rescoldo, por nimio que sea, de felicidad, en un recuerdo, en un momento; algo que le haga asumir la inquietud que presente. De nuevo el espíritu de irrealidad, los límites entre lo real y lo imaginario, lo auténtico y lo soñado se desdibujan: “¿Es todo esto un sueño? [...] Todo ha sido una pesadilla”.¹⁸ Compartimos con ella la reacción de rechazo, de negación, de rebelión. Lanza una llamada desesperada al amparo ajeno, como ocurría con *Los ciegos* de Maeterlinck abandonados por el sacerdote muerto, encarnación figurada de la muerte, no sólo humana, sino también divina, que deja sin guía y sin alimento el sentido de la vida (el simbolismo del número doce, el pan y el agua, etc.). La contrafigura de esta desesperación delirante es la sonrisa de aceptación del Viejecito con el que la Enferma coincide en la sala de espera y que ha asumido plenamente su condición mortal con total tranquilidad.

La enferma azoriniana es el modelo más explícito del paso de la incertidumbre inicial, placentera, a la certidumbre final protestada, repelida y por último consolada: “¡Qué dulzura tan

¹⁴ *La araña*, p. 23.

¹⁵ *El segador*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹⁷ No parece necesario resaltar el claro simbolismo del título.

¹⁸ *Dr. Death*, pp. 49-50.

grande”.¹⁹ Ha traspasado el umbral que le conducirá a la Muerte. De la claridad del blanco a la oscuridad del negro; de la Tierra al Infinito y la Eternidad.

Por lo tanto, el simbolismo parece representar no sólo el paso de la imitación a la sugerencia sino también de la alegoría y la significación directa a la ambigüedad, a la multiplicidad ilimitada que provocan las emociones y la imaginación del lector. Los personajes azorinianos, en su común diversidad, representan a la Humanidad, perdidos en un caos vital, sin asideros materiales, en un mundo sombrío y lleno de tinieblas, donde la invisibilidad de la Muerte se acerca de forma inexorable. En ellos se observa un abatimiento que aumenta al compás de la degradación de la luz mortecina del ambiente.

Muchos de los elementos que hemos analizado en el teatro azoriniano nacieron del surrealismo francófono, enmarcados en una expresión literaria fundamentada en el psicoanálisis. Son divagaciones metafísicas que siguen un nuevo orden universal, aunque basado en última instancia en viejos contenidos filosóficos. Y para ello nos invita a separarnos de la realidad, y vivir lo incierto, lo insólito, siempre en un intento de conciliar las dos terribles antinomias, sueño y vigilia. En este sentido siguió, como otros, a Maeterlinck, guardián y guía del laberinto donde se ocultaba el Enigma, el Misterio; nadie como él, según sus admiradores, buceó en los abismos del alma.

Azorín pretendió, con su obra escénica, lanzar en la medida de lo posible un alegato contra las formas consideradas ya caducas del realismo; desterrar la esclerosis social y trascender de lo inmediato, de lo palpable; la provocación, la desintegración del lenguaje, el ataque a la lógica, la ambigüedad sistemática. Todo ello constituía un vehículo idóneo de protesta en el camino de la investigación existencial del hombre. De ahí la austeridad, que marcará la dramaturgia azoriniana. Todo el dramatismo, toda la tensión escénica nace del mismo protagonista, de su dolor, de su sufrimiento y de su angustia. El final, su propio final, se abate indiferente sobre él; inútiles resultan por tanto aspavientos, súplicas, la aceptación resignada, el consuelo bienintencionado. En último término, ese Misterio, esa calidad “Invisible”, el Gran Enigma de la Vida, la Muerte, se constituye en auténtico protagonista, el personaje en torno al que giran los demás pero que sigue impertérrito y ajeno su propia esencia en el devenir humano.

¹⁹ *Íbid.*, p. 54.

MISTERIJ SMRTI V *NEVIDNEM*.

MAETERLINCK PRI AZORÍNU

Veliko elementov v Azorinovem gledališču izhaja iz francoskega nadrealizma oziroma iz njegovega literarnega izraza, ki je zasnovan na fenomenu psihoanalize. V tem je sledil, kot mnogi drugi, Maeterlincku, ki se je, po prepričanju svojih občudovalcev, spuščal daleč v globine človekove duše.

Azorín se je poskušal s svojim gledališčem upreti premisam realizma, izgnati iz umetnosti socialne elemente in se povzpeti nad otipljivo vsakdanjost. Avtorica članka meni, da predstavljajo jezikovna dezintegracija, nelogičnosti in sistematične dvoumnosti gibalno Azorinove eksistencialistične dramaturgije. Vsa dramatičnost in napetost igre se porajata v junakovi notranjosti, njegovi bolečini in tesnobi. Tako postanejo smrt, življenjska skrivnost in tisto, kar je nevidno, kar je v človekovi notranjosti, dejanski protagonisti, tisti junaki, okoli katerih se vrtijo usode vseh ostalih in od katerih je odvisna človeška prihodnost.