

Esa luna que empieza y Maeterlinck: La contemporaneidad modernista

HERNÁN VIDAL

Al igual que la narrativa, el drama hispanoamericano ha demostrado una persistente tendencia a superar maneras de representación del mundo al modo realista-naturalista que ha sido, en buenas cuentas, la columna vertebral de su desarrollo en este siglo. Numerosos ejemplos atestiguan que esa liberación ha sido frecuentemente encontrada en un irracionalismo que se desprende de la sujeción estricta al empirismo, para aposentarse en estratos de suprarrealidad vedados a la racionalidad. Éste es el camino seguido por el dramaturgo peruano Percy Gibson Parra en *Esa luna que empieza*.

La obra es de gran interés tanto por los postulados estéticos que la sustentan desde su trasfondo como por su ubicación cronológica. La pieza fue estrenada el 6 de agosto de 1946. Es la época en que la sensibilidad literaria en nuestros países daba ya muestras de un fuerte impulso de alejamiento del mimetismo positivista.¹ Es notorio que la concepción dramática de *Esa luna que empieza* concuerda con una serie de premisas que en la actualidad son fundamentales en la comprensión del fenómeno poético: una visión organicista del universo que lo concibe como manifestación de fuerzas trascendentales en permanente mutación; el interés por interiorizar el punto de vista en la percepción del hombre para captar y valorar los procesos inconscientes de la psiquis; una fuerte posición antimimética que da máximo valor a la psiquis individual como transformadora y recreadora de la realidad dentro de una aprehensión lírica de ella; la jerarquización de la personalidad del poeta como vate que conjura formas inconscientes, suprarreales, que, al ofrecerlas a sus semejantes, expanden su conciencia como augurio y preparación para una nueva realidad social. Es posible afirmar que, según esto, el drama de Gibson Parra está a la altura de la renovación romántica vigente en la actualidad literaria.

Sin embargo, al prestar atención a la "doctrina" dramática que sirve de base a la obra, descubrimos supuestos que la acercan a la sensibilidad modernista

finisecular. Hay en ella una clara adhesión al pensamiento simbolista de Maurice Maeterlinck. Con ello se sugiere un nexo entre la sensibilidad contemporánea y el Modernismo, nexo que es del todo obvio, que encuentra su origen en lo que ambos períodos comparten de la tradición romántica, pero que no ha sido explorado con suficiencia. Al llamar la atención sobre *Esa luna que empieza* procuramos hacer una modesta contribución en este sentido, pues la ubicación cronológica de la obra sugiere un puente de comunicación entre ambas sensibilidades, cosa que se hace evidente al observar la influencia de Maeterlinck en la estructuración del “poema escénico” de Percy Gibson Parra.

El dramaturgo belga propuso un arte dramático que abandonara el conocimiento del hombre a través de las tradicionales peripecias de acciones conflictivas basadas en dilemas morales y éticos. Los mecanismos de lo que Maeterlinck llamó “acción externa”² debían ser reemplazados por una exploración más penetrante de los misterios ocultos de la existencia. Planteó un alejamiento de lo empírico como fuente del conflicto dramático. Éste no estaría en las grandes aventuras ni en las anécdotas de la lucha pasional ni en el combate contra las normas sociales. Lo dramático surgiría de la intuición de las leyes eternas que se ocultan tras actos nimios, cotidianos—el “silencio de las puertas y ventanas y la temblorosa voz de la luz”³—que transparentan una relación cósmica que une la vida del individuo apoltronado en la paz de su sillón con las fuerzas astrales que sustentan el universo.

La posibilidad de descubrir una significación trascendental en todo acto humano se explica en Maeterlinck por su certidumbre irracional de que la existencia está regida por un “modelo divino que no [se] elige.”⁴ Aun el gesto más ínfimo es en sí una interrogación a fuerzas suprarreales—llámense Dios, los dioses o poderes cósmicos—que dictan el destino humano quizás desde el comienzo del tiempo.⁵ Ellas combinan los incidentes que darán, por último, su contorno actualizado al destino personal. Al consumarse esos hechos, por dolorosos que sean, nos invade una paz espiritual que proviene de la certeza de haber cumplido con el mandato de una ley eterna que confiere sentido pleno a nuestra existencia. La dimensión temporal del hombre no es, por ende, la de un presente en que el ser lucha por expresar una voluntad que no le pertenece, sino la de un pasado primordial siempre manifestándose y proyectándolo a un futuro ignoto, al que la especie marcha en virtud de un designio superior.

De manera que el ser humano se mueve por el mundo aguardando intuiciones de ese orden superior que maternalmente lo cobija en su seno. Esas intuiciones pueden invadirlo ante lo minúsculo de un gesto, de un encuentro, del paso de una mujer, de una sonrisa, de un silencio o de un pensamiento fugaz. Para experimentar la plenitud de su ser el hombre debe estar alerta a esas manifestaciones. La diferencia entre el héroe y el miserable es la voluntad de abrir la mente a esas comunicaciones. En verdad nacemos con la primera intuición de lo trascendental y el nacimiento espiritual se repite así innumerables veces.⁶ Acercándonos al reconocimiento de los esquemas superiores que guían nuestra existencia marchamos al perfeccionamiento de nuestro carácter, superando la realidad gris de nuestra vida diaria.

Esta visión del hombre y de su lugar en el universo determina simultáneamente una concepción de lo bello y una función de la obra dramática como

portadora de la experiencia estética. La vivencia de la belleza está en estrecha relación con la capacidad humana de abrir la conciencia a lo trascendental. La experiencia estética se da en la medida en que se extrema la vigilancia para intuir las correspondencias que conectan la vida a ese "modelo divino." La belleza poética se funda en la intención de "mantener abiertas 'las grandes rutas que llevan de lo visible a lo invisible'"⁷ y en la entrega del ser a esa intuición. La misión del arte dramático es la de crear una atmósfera espiritual que devuelva al espectador la sensación de reencuentro con esa experiencia primordial, perforando las falsedades fisonómicas de un orden de realidad que restringe la intuición de otros mundos. Alcanzándolos se expandirá la conciencia de la humanidad.⁸ Frente a los portales de lo trascendental es donde los seres humanos descubren su comunidad en el impulso vital que los anima y disuelven en él su individualidad en una sensación religiosa que los une en férreos lazos de amor.⁹ En el arte dramático de Maurice Maeterlinck, entendido como espectáculo, encontramos dos pilares fundamentales: la intención de provocar en el espectador una experiencia de disolución de su ser en las fuerzas cósmicas y la de traer a él la conciencia de esa gravitación sobre la vida como acto de amor.

Al contrario del drama realista-naturalista que encuentra la explicación del hombre en determinismos raciales, geográficos, económicos e históricos, *Esa luna que empieza* sigue las enseñanzas de Maeterlinck al presentar una visión trascendentalista. A partir de la observación de gestos y actos cotidianos,¹⁰ la obra postula la existencia de un flujo vital de legalidad eterna, fría, inmutable, que controla toda manifestación de vida con un carácter cíclico por la perenne repetición circular de las etapas de nacimiento-desarrollo-acción sobre el mundo circundante-amor-muerte. La existencia de este flujo es la verdad vital más profunda, toda forma de vida es reducible a él, y la fisonomía individual de los personajes resulta ser mera máscara. La identidad de contorno diferenciado se diluye y el carácter de los personajes obedece a moldes arquetípicos. Es claro que Bruno el marino no es un ser de actitudes particularmente personales, sino el Hombre en permanente viaje hacia la muerte; Alba, su esposa, es la Mujer, la Gran Madre, el Principio Vital, sintonizada con el flujo y reflujo de fuerzas cósmicas que se concretan en los períodos de su sangre fértil; Hilacha, la sirvienta, es la voz de la experiencia anciana, despojada de la ilusión, la esperanza y el entusiasmo juvenil, para quien todo acaecer humano es la fría consumación del destino.

Del mismo modo como se ha señalado en cuanto al drama de Maeterlinck, en la obra de Gibson Parra el influjo de esas fuerzas altera la imagen realista del hombre como manipulador de los elementos del mundo para habilitar el progreso material. La imposibilidad humana de modificar las leyes eternas tiene consecuencias estructurales: la acción dramática, entendida como sistema de reacciones y contrarreacciones para imponer una interpretación cientificista de la realidad, se convierte aquí en una cadena de incidentes estáticos en cuanto a que no provocan cambios de peso en ella. Su ligazón está dada por la permanente actitud de espera de los personajes a que se completen los ciclos naturales, en medio de grandes tensiones anímicas y silencios preñados de significados latentes. Como corolario, se cancela la capacidad de raciocinio que permitía al héroe realista la posibilidad de establecer una hipótesis interpretativa de lo empírico que lo

guiara a la conquista de sus fines. El protagonista que debía salvaguardar la objetividad en su visión del mundo abandona el escenario y lo ocupa el ser irracional que constantemente intuye las influencias trascendentales en sí mismo y en la realidad circundante. La intuición es el modo principal de conocimiento y su aprehensión de mundo es complementada por estados oníricos, crepusculares y de sonambulismo en que Alba (Acto Primero) y Dionisio (Acto Tercero) penetran a estratos poblados de misterio y seres de maravilla. Para el intuicionismo de los personajes la naturaleza se exhibe como "bosque de símbolos" que apuntan a "lo invisible." La luna y sus fases son espejo de las leyes eternas que afectan al hombre; el mar es símbolo del origen de la vida y del abismo de lo desconocido en que la existencia va en viaje hacia la muerte; las redes y los tejidos son la trama del destino.

El irracionalismo que observamos afecta la naturaleza del lenguaje en *Esa luna que empieza*. El lenguaje emitido no aspira a una *representación* objetiva de la realidad sino a una *expresión lírica* de los personajes en aquellos momentos en que los perturba la intuición de lo trascendental. Por ello se incluyen parlamentos en verso, poemas llenos de frases enigmáticas que apelan a lo inconsciente, eludiendo la racionalidad.

En las ocasiones en que son inundados por la trascendentalidad, las emociones de los personajes demuestran una contradictoria ambigüedad. Simultáneamente se apodera de ellos el terror y el gozo. Terror porque la vida está fatalmente entregada a leyes inhumanas cuyo sentido está vedado a la limitada comprensión del hombre; terror porque esas leyes, al fijar moldes arquetípicos para la constitución de la personalidad, borran la identidad individual, diluyéndola en el estatismo eterno. Gozo porque, a pesar de lo anterior, el hombre tiene la certeza de que el universo es un orden coherente, pleno de sentido, al cual él pertenece, en el que la extinción por la muerte es sólo una etapa momentánea en un proceso inextinguible. Por ello existen dos actitudes características en la obra: la espera temerosa de la muerte, la presencia más agobiadora en este cosmos, y la espera anhelante del nacimiento de otra vida. Estos dos límites de la existencia, comenzar a ser y dejar de ser, anudan circularmente el desenlace de *Esa luna que empieza*, de acuerdo con la naturaleza cíclica de las fuerzas eternas que la articulan.

Y así, al analizar las peculiaridades de la acción dramática de la obra, es necesario indicar que las fases de su estructura están determinadas por las etapas del ciclo vital: nacimiento-acción sobre la realidad circundante-amor-muerte. Los dos límites de la existencia sirven de marco a la acción y la anudan en su desenlace. Esas situaciones cobran relieve en el Acto Primero y en las escenas finales del Tercero. El motivo de la despedida de Bruno hacia la muerte organiza el Acto Primero y el nacimiento de su hijo se da a fines del Tercero, en estrecha cercanía a las noticias de la muerte del padre. El Acto Segundo y buena parte del Tercero corresponden a las fases intermedias entre estas situaciones límite. En ese espacio se entabla lo que en términos tradicionales se entendería por conflicto de acción social y conflicto amoroso. Ellos son dinamizados por la voluntad de mejora de las condiciones de vida de los pescadores en Dionisio y por el deseo de dar forma a una visión estética en Él, el pintor-poeta que aparece como rival de Dionisio en su amor por Aura.

Como decimos, el Acto Primero trae consigo la partida de Bruno en otro de los tantos viajes que le impone su profesión de capitán de navío. Con su alejamiento de Alba, su mujer, se esboza la situación arquetípica de amantes en permanente despedida en la playa, símbolo de las fronteras de lo ignoto. La entrada del Viejo en la escena tercera y las dificultades de Bruno para reconocerlo indican, según supersticiones populares, que la Muerte se aproxima a uno de los dos hombres. La llegada del Tripulante, encarnación de la Muerte que viene en busca de Bruno, señala que éste es el elegido. El marino intuye angustiadamente el significado de los gestos y palabras enigmáticas del Tripulante, aunque trata de ocultar su comprensión. No obstante, al aparecer Alba reconocemos que en su intimidad se ha preparado para el alejamiento definitivo: en sus palabras de despedida Bruno adopta un tono de análisis y recapitulación final de su amor con Alba, en que ambos se transformaran y complementarían mutuamente. Alba también presiente la muerte de su marido. Una vez que Bruno se ha marchado, la mujer cae en ensoñación frente al mar y la visión del Tritón, las Ondinas, la Tejedora y el Náufrago, confirma la separación por la muerte. A fines de este acto sólo queda la espera de que se haga conocida la muerte de Bruno y que su pérdida sea contrapesada por el hijo que ha dejado en gestación en el cuerpo de su mujer. Muerte y nacimiento tienen su nexo en el amor que creará una nueva vida. Las situaciones límite palpitan durante el resto de la obra.

Contra ese trasfondo, el Acto Segundo sirve de desarrollo de lo que, según las leyes eternas, es el contenido intermedio de los marcos-límite: la acción sobre la realidad y el amor. Dionisio, hermano de Alba, viene a pasar sus vacaciones junto a ella y a hacerle compañía en la etapa final del embarazo. Con él se introduce un conflicto dramático más cercano a lo tradicional. Dionisio es un joven educado en la ciudad y es considerado por los pescadores del lugar como maestro progresista que los conmina a la superación espiritual y a la mejora de sus condiciones de vida. Sin embargo, esta posibilidad de acción es apenas insinuada en la obra ya que su basamento doctrinario es más bien contemplativo. Se hace mayor énfasis en el conflicto amoroso en que el joven encuentra obstáculos para obtener el cariño de Aura, quien está fascinada por la presencia de Él, pintor y poeta romántico llegado a la playa para revitalizar su alma desengañada. Él simboliza otro aspecto de la acción humana: el intento de dar permanencia a la fugacidad de la vida con la creación de formas estéticas. Dionisio intuye que Él es el responsable de su distanciamiento de Aura. Sin embargo, al saber que el pintor está a punto de ahogarse en el mar tempestuoso, Dionisio no vacila en actuar para salvarlo.

La acción amorosa impulsada por Dionisio va a una rápida solución en el Acto Tercero. Aunque el joven expresa graves torturas sentimentales en un diálogo sonámbulo con Hilacha, la intervención de Salina le trae paz de espíritu. Sacrificando su amor secreto por Dionisio, la joven calma el sufrimiento del muchacho revelándole que la atracción de Aura hacia Él ha sido vencida con la admiración que sintiera por el desinteresado salvamento. Con esta noticia Dionisio sale en busca de Aura. Momentos después, coincidiendo con la vuelta de la pareja, se inicia el parto de Alba. Su hermano va en busca del médico. Durante su corta ausencia Él llega a la casa. Aura, ya convencida de su amor

por Dionisio, desahucia al pintor. Su decisión es reforzada cuando, a través de la conversación, se informa de que Él se había sentido atraído hacia ella por el recuerdo de un amor perdido a causa de la muerte, negándole individualidad como mujer única. Vencido, Él se aleja. Llegado el médico, Dionisio se une a Aura sin que ya existan obstáculos. Es el momento en que la acción amorosa es anudada por los límites existenciales. Dionisio comunica que ha fondeado un barco que trae el cadáver de Bruno. Casi simultáneamente se escuchan los vagidos del niño que viene a reemplazar la vida de su padre.

Luego de este examen es fácil relacionar el simbolismo dramático que sustenta *Esa luna que empieza* con algunas de las actitudes temáticas de mayor vigencia en la actualidad literaria. En general, aquello que en Maeterlinck y Gibson Parra es una fuerza cósmica que como "modelo divino" controla la vida humana, la literatura contemporánea lo ha manipulado bajo el título de *mito*. Obras tan conocidas como *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, *El lugar sin límites* de José Donoso, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, han planteado el problema de que las acciones posibles para el hombre obedecen a un esquema fijo que les da sentido ritual y cíclico al renovarse la vigencia de esos paradigmas con la repetición de cada acto. Más específicamente, personajes de Cortázar como Oliveira, Johnny Carter y Persio aspiran a captar el sentido trascendental de la acción humana no en la grandiosidad épica sino en lo minúsculo de la vida cotidiana. Al final de sus esfuerzos está la intuición de un flujo vital que disuelve las fronteras temporales de pasado, presente y futuro, alcanzándose una visión totalizadora de la realidad. En el drama hispanoamericano, *Todos los gatos son pardos* del mismo Carlos Fuentes y, en general, la obra de René Marqués (particularmente *La muerte no entrará en palacio*), han introducido la visión de mundo que esbozamos en *Esa luna que empieza*. Este conjunto de paralelos nos lleva a afirmar la contemporaneidad de una visión del hombre estrechamente asociada con el Modernismo.

University of Minnesota

Notas

1. Si tomamos la narrativa como índice, siendo género más conocido que el drama hispanoamericano, recordemos que en esa década se publicaron las siguientes obras: Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940); José Revueltas, *El luto humano* (1943); Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949); Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (1946); Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (1947); Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres* (1948); Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949).

2. Maurice Maeterlinck, "The Modern Drama." *The Double Garden* (New York: Dodd, Mead and Co., 1904), traducción del francés por Alexander Teixeira Mattos. A falta del original francés hemos utilizado la versión inglesa.

3. Maurice Maeterlinck, "Le Tragique Quotidien." *Le Trésor des Humbles*, 1896, cinquante-unième édition, (Paris: Société du Mercure de France, 1907), pág. 169.

4. Maeterlinck, "La Vie Profonde," *Trésor*, pág. 225.

5. Maeterlinck, "L'Etoile," *Trésor*, págs. 194-195.

6. "La Vie Profonde," *Trésor*, pág. 235.

7. *Ibid.*, pág. 241.

8. "L'Etoile," *Trésor*, pág. 202.

9. "La Vie Profonde," *Trésor*, págs. 244-245.

10. Siguiendo estrechamente a Maeterlinck al respecto, Gibson Parra explica en la nota de introducción a la obra: "Los personajes . . . se limitan a vivir dramáticamente, bastaría decir que a vivir. No actúan acosados por conflictos circunstanciales que los arrojen a abruptos

desenlaces, sino en su actitud de todos los días ante las grandes e irremediables fuerzas que los mueven. Lo dramático no gravita en la exteriorización violenta, en la precipitación o crisis de los sentimientos puestos en juego en escena, sino en su latencia íntima." *Esa luna que empieza*, José Hesse Murga, ed. *Teatro peruano contemporáneo* 2^a ed., (Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones, 1963), pág. 31.