

mentarios fueron, sin embargo, favorables. Podemos poner como ejemplo contrario el aparecido en *Gente vieja*: «Si Maeterlinck se llamase Suárez; la señora Leblanc, García; si aquellas decoraciones y aquel servicio de escena lo presentase una compañía española —a dieciséis pesetas la butaca— ¡Cielos, la que se arma en la Comedia!» (38).

La presentación de Maeterlinck al gran público no disminuye el puesto de honor que seguiría ocupando en las revistas literarias juveniles. *Nuevo Mercurio* reproduce en 1907 un fragmento de la traducción en verso de *Monna Vanna*, que había representado María Guerrero (39), el mismo año se editaba en Madrid una versión completa de J. Jurado de la Parra. En *Renacimiento* encontramos una elogiosa crítica de *La inteligencia de las flores*, de José Francés (40), y en el mismo número del mes de septiembre de 1907 aparece una versión de *Los ciegos*, firmada por Rafael Urbano (41).

La huella que dejaron las obras en prosa de Maeterlinck ofrece algunas características propias que la diferencia de la que lograron sus trabajos dramáticos. Cirici Pellicer recuerda cómo su traducción de Ruysbroeck era conocida en Barcelona antes de existir versiones catalanas o castellanas de ninguna de sus obras (42). Unamuno escribía a Pedro de Mújica en febrero de 1897, es decir, poco antes de su crisis religiosa: «Yo voy de la novela no al teatro, sino a las meditaciones filosófico-religiosas, a las *reveries* —al modo de Maeterlinck o de Scheleiermacher. Acabaré escribiendo sermones laicos y libros de meditación» (43). En 1898 lo reitera: «El *Trésor des Humbles*, del belga Maeterlinck, es de lo que más me gusta moderno francés y está influido en literatura inglesa» (44). Y en carta abierta a Federico Urales de 1901, afirmaba: «Amo sobre todo la vida interior (el *Trésor des Humbles*, de Maeterlinck me encanta). ¡Adentro! Expresa este estado de ánimo» (45).

Todo ello es explicable si consideramos que entre varios críticos alemanes Maeterlinck fue tenido como representante del modernismo religioso y un renovador del cristianismo (46).

Ramón Pérez de Ayala en su largo estudio sobre el escritor belga

---

(38) «De teatros», firmado «Uno que fue amigo de Barrutia», *Gente vieja*, 15 de marzo de 1904.

(39) Marzo 1907.

(40) Junio 1907.

(41) Septiembre 1907.

(42) A. CIRICI PELLICER: *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951, p. 34.

(43) *Carta del 6 de febrero de 1897*, en SERGIO FERNANDO LARRAÍN: *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Santiago de Chile, 1965, p. 251.

(44) *Ibid.*, p. 270.

(45) FEDERICO URALES: *La evolución de la filosofía en España*, Barcelona, 1968, p. 190.

(46) S. O. PALLESKE: *Maurice Maeterlinck en Allemagne*, París, 1938.

centra su atención en *El templo descubierto*, y especialmente sus ideas sobre la ética y el derecho. Admira su creencia en un sentimiento interior de justicia autónoma, que siempre debemos obedecer, y que enlaza según Pérez de Ayala con el krausismo (47). Pedro González Blanco comenta favorablemente y traduce el fragmento «El templo del azar» (48). Contribuyó también Maeterlinck con su versión de Ruysbroeck a popularizar el interés estético en la mística. Rafael Urbano, su traductor, le imitó publicando a Miguel de Molinos y su eco llegó a *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán. Existieron también algunas posiciones críticas curiosas, la *Revista blanca*, hostil en general a su teatro, recibió en cambio con entusiasmo *La vida de las abejas*, que consideró como una utopía que describía una ciudad ideal posible dentro de la concepción anarquista (49).

La poesía de Maeterlinck influyó profundamente en José Carner, que, como director de la revista *Catalunya*, publicó en 1904 las *Quince canciones*, traducidas por Maci Sandiumenje (50), reimpresas en tirada aparte con dibujos de Eugenio d'Ors. Graciela Paláu ha señalado su huella en las *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez (51).

Influencias de carácter general se han señalado en varios escritores. La publicación de *La Casa de Aizgorri* fue ocasión para que varios críticos encontraran en ella elementos maeterlinckianos. Maragall, por ejemplo, comentándola, escribe:

Acá y acuyá se notan ciertamente reflejos de Ibsen y de Maeterlinck; quizá toda la obra, en cuanto a procedimiento, es un reflejo, pero es un reflejo con sustancia, y representa, en suma, algo nuevo y duradero en la literatura española (52).

El mismo Baroja en sus memorias lo negó: «Me atribuyeron algunos una imitación de la obra de Maeterlinck, autor que por entonces no había leído, no sé si de *La intrusa* o de cuál. Una lejana influencia pudo haber sencillamente por las conversaciones» (53). No es este el lugar de discutir detalladamente la existencia de esta influencia, pero sí queremos señalar la presencia de numerosos rasgos prerrafaelistas en esta novela, tales como la descripción de Agueda con que comienza: «Esbelta, delgada, algo rápida en sus ademanes, como es, parece vocación de las imágenes religiosas de la antigua Bizancio. Su tez

---

(47) «Mauricio Maeterlinck», *La Lectura* (1903), pp. 34-36.

(48) «Mauricio Maeterlinck», *Nuestro tiempo* (1903), pp. 599-605.

(49) *Revista Blanca* (1901), 750.

(50) Junio 1904, pp. 21-36.

(51) *Op. cit.*, p. 123.

(52) *Obras Completas*, vol. 2, pp. 150-151.

(53) *Obras Completas*, Madrid, 1947, vol. 7, pp. 726-727.

pálida, sus párpados caídos, su sonrisa de ensimismamiento, fuerzan a la imaginación a suponer alrededor de su figura una flordelisada aureola, como la de las vírgenes de los medievales retablos» (54).

La huella que Azorín señaló en las obras de Vicente Medina fue igualmente negada por éste (55). Ya Díaz-Plaja señaló la inspiración maeterlinquiana en la trilogía *Lo invisible* y en otros dramas de Azorín (56). Creemos, sin embargo, que se pueden encontrar claramente en obras mucho más tempranas, concretamente en *Diario de un enfermo*. Citas de Maeterlinck se encuentran en obras de casi todos los jóvenes, entre ellos Maeztu (57), y ya en su tiempo se notó la gran influencia que tuvo en las obras de Benavente, *Sacrificios*, *La gata de angora* y *Alma triunfante* (58).

Podemos concluir de todo lo anterior que el arte de Maeterlinck fue una de las principales influencias en la literatura española de principios de siglo y que se encuentra con igual fuerza en modernistas y noventaiochistas, siendo así una razón más para poner en duda la validez de tal clasificación.—RAFAEL PEREZ DE LA DEHESA. (University of California. BERKELEY.)

(54) *Ibid.*, vol. I, p. 3.

(55) Carta inédita a Unamuno del 7 de noviembre de 1899, conservada en el Archivo de Unamuno de Salamanca.

(56) G. DÍAZ PLAJA: *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, 1966, pp. 33-35.

(57) Véase su prólogo a «El deseo», de SUDERMAN, en *La España moderna*, mayo 1898, p. 12.

(58) A. PALOMERO: «Los teatros», *La Lectura* (1902), pp. 514-518.

## LA NOVELA MODERNA EN ROBERTO ARLT

En oposición al campo y al ambiente rural, el hombre y la ciudad constituyen la materia con que trabaja la nueva narrativa, y en ella encontramos a Roberto Arlt. En general, se puede decir que en sus novelas no se explica la situación social, el aspecto, ni los pensamientos de los personajes; toda la explicación está dada por la acción misma, por el relato de los hechos (1).

En esta nueva temática, el verdadero protagonista es, más aún que el hombre en sí, su dolor, su miseria y su infortunio. Lo característico en Arlt no es mostrar al hombre en el momento preciso de forjarse su destino, sino, por lo contrario, coincidiendo con él, como lo expresa Oscar Marotta, «viviendo en el caldo de un destino desgraciado que les sería regalado (a los hombres) en el nacimiento, altivos

(1) Este punto ha sido estudiado en detalle en *La historia de la literatura argentina*, capítulo 42, mayo de 1968, Buenos Aires, pp. 998 y ss.

y completamente auténticos, no sólo en la vida, sino hasta en sus momentos postreros» (2). Por otra parte, las predilecciones de nuestro autor se detienen generalmente en aquellos aspectos de la realidad que más se parecen a la fantasía.

#### INFLUENCIA DE DOSTOYEVSKI

Encontramos en el procedimiento de Arlt una obvia analogía con los elementos característicos del autor ruso, realista en la materia con que trabaja y fantástico en la concepción de la realidad. El mismo Arlt se autocalificó de escritor «rusófilo» (3).

Ante supuestas similitudes entre ciertos aspectos de las novelas de ambos escritores, numerosos críticos tildaron a Arlt de servil imitador. En este caso, sin embargo, se debe tener en cuenta que la complejidad psicológica, como tema novelístico, es de universal interés bajo todos los climas y no una exclusividad rusa. Los personajes de Arlt, a pesar de su universalidad, son insospechablemente argentinos, de ningún modo rusos y aún menos dostoyevskianos.

En lo referente a los personajes del novelista ruso, el detalle que los define, dando tono y sentido a su obra, es la intensidad pasional, la violencia de los deseos y la orientación perfectamente definida de sus vidas, hacia Dios, hacia el amor a una mujer o hacia un ideal relativamente preciso. La psicología de estos personajes es casi siempre afirmativa. Son regidos por la fatalidad y tienen plena conciencia de aquello que desean con tan incontrastable violencia.

Esta rigidez absoluta de sus pasiones es lo que desencadena el drama, lo que los salva o condena sin remedio. Podemós advertirlo claramente en Raskolnikov, el más débil de todos. Una idea lo pierde, pero luego será otra la que lo salvará. También se observa esta condición en Fedor Karamazov, réprobo sin esperanza, raleado del mundo por su sexualidad brutal, a quien una pasión carnal torna enemigo de sus hijos. Igual caso encontramos en el declive que precipita como un torrente la vida de Demetrio Fedorovich, tan capaz de la infamia como del heroísmo.

En cambio los personajes de Arlt son presa de la indefinición de la vida, la falta de intensidad pasional, la ausencia de objetivo, y el

---

(2) *Sexo y tradición en Roberto Arlt*, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1965, página 9.

(3) «Reportaje a Roberto Arlt», *La literatura argentina*, Buenos Aires, agosto de 1929, p. 8.

(4) RAÚL LARRA: *Roberto Arlt, el toturado*, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1950, nota 2, p. 28.