

A diferencia de Borges, cuya palabra está siempre consagrada a la expresión de un mundo excésivamente ordenado por la razón, escritor en el que incluso ciertas páginas de carácter conjetural están más relacionadas con el cálculo probabilístico que con la realidad de lo inconsciente, en estos dos libros de cuentos Cortázar se aboca a la descripción de situaciones esencialmente ambiguas, donde la conjetura surge de la quiebra de la razón y no de las distintas posibilidades de interpretación de hechos en sí mismos encuadrados dentro de las coordenadas de la lógica. La ambigüedad o la paradoja brotan así como un hecho con el cual hay que contar, como una nueva categoría de lo real y no como un designio de la inteligencia, como ocurría en el caso de Borges y Chesterton, inveterados sofistas y suplicadores de la razón, pero nunca hasta el punto de preconizar su abolición.

En un cierto sentido—perfectamente verificable, por lo demás—puede vincularse este sistemático rechazo cortazariano de las técnicas más o menos realistas de la literatura rioplatense—o hispanoamericana—de la época, con la ya clásica tesis de Walter Benjamin a propósito de Baudelaire: una determinación de no convertir su arte en mercancía negociable en el mercado burgués. El hecho de que, finalmente, todos estos cuentos hayan sido publicados contribuye a contradecir esta hipótesis; pero simétricamente, la despreocupación de Cortázar por todo lo relativo a su publicación—Cortázar es un escritor tardío; «Bestiario» se publica cuando cuenta ya treinta y ocho años—contribuye a robustecerla. Una circunstancia histórica puede haber incidido con bastante fuerza para posibilitar esa opción: la irrupción del peronismo, que ubicó a muchos escritores argentinos de la época en una difícil coyuntura que Cortázar resolvería a su modo, inhibiéndose de toda acción política (4). Esto no justificaría, sin embargo, una

(4) A propósito de esto escribe Luis Harss en su libro, ya mencionado: «Recuerda los años angustiosos del cuarenta, cuando la realidad argentina se le había convertido en una interminable pesadilla. Durante la segunda guerra, el país había comprado la neutralidad—y una prosperidad espuria—con la moji-gatería. Era una época de pacifismo hipócrita, de falsas alianzas, de pequeños intereses egoístas y traiciones míseras. En seguida se instaló el peronismo. Cortázar, con la desesperación de tantos de sus contemporáneos, tras su breve entronazo con la política en la Facultad de Filosofía y Letras en Mendoza—lo bautizó el fuego cuando fue encarcelado durante un motín estudiantil—, se retiró de la arena, prefiriendo—confiesa— la pasión al equívoco. Porque la oposición al peronismo había polarizado la opinión pública, creando una situación de extremos absolutamente maniqueos, el intelectual sin filiación concreta corría el riesgo de hacer un papel ridículo. Para los que creían—como Cortázar— que había valores subyacentes en el peronismo como movimiento social, pero rechazaban las figuras ambiguas de Perón y su mujer, sin poder, por otra parte, incorporarse a las filas de una oposición, en general, tan oportunista como el régimen contra el que combatía, una posible alternativa era retirarse escrupulosamente de la escena, riéndose un poco de sí mismo» (pp. 284-285, ed. de 1966).

vulgar acusación de *artepurismo*, ya que incluso en los llamados momentos de evasión (5) la estética continúa verificando su desarrollo en un nivel menos obvio, pero estrechamente vinculado a lo que convencionalmente podría llamarse la forja de un estilo. Esta etapa sería la de los años de aprendizaje del escritor.—JUAN CARLOS CURTCHET. (*Lucio del Valle*, 8. MADRID.)

(5) Cualquier psicólogo podría demostrar cómo no hay evasión posible, y que un tipo de literatura introspectiva permite, llegado el caso, medir con una exacta precisión el empuje de las presiones exteriores.

MAETERLINCK, EN ESPAÑA

La influencia de Maeterlinck en la literatura catalana y castellana de fines del xix y principios del xx, como dramaturgo, pensador y, en menor grado, como poeta, ocupa un lugar preeminente. Un examen detallado de la fortuna de este escritor no cabe en este artículo, nos limitaremos a hablar de su introducción en España (1).

Iniciaremos nuestro trabajo señalando el papel de Maeterlinck como transmisor del prerrafaelismo, continuaremos con un examen de la influencia de su propia obra dramática como en prosa, para terminar con algunas conclusiones.

El prerrafaelismo inglés en sus aspectos literarios y plásticos fue conocido por pequeñas minorías en la última década del xix. Poemas de Dante Gabriel Rossetti aparecieron en versiones catalanas en 1898 (2). Recientemente José León Pagano recordaba la emocionada entrevista de Rubén Darío con William Rossetti, en alguno de cuyos poemas ya había señalado J. F. Montesinos la directa huella prerrafaelista (3). Más conocidas fueron, sin embargo, las obras pictóricas de esta escuela o las de su continuador Whistler. En 1898 se publicó en Madrid el libro *La pintura contemporánea en Inglaterra. La escuela prerrafaelista* (4), y en Barcelona el Círculo de Sant Lluc celebró una sesión en memoria de Burne Jones. Su gran divulgador fue Alejandro de Riquer, director artístico de *Luz y Joventut*, donde publicó ilustraciones de Rossetti para

(1) Sobre la influencia de Maeterlinck en España existen dos trabajos: «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* (1962), pp. 714-728, de GRACIELA PALAU DE NEMES, y «Maeterlinck, en Cataluña», de LILY LITVAK, en *Revue des Langues Vivantes* (1968), pp. 184-198. En nuestro trabajo, sin embargo, utilizamos fuentes diferentes y puntos de vista no tomados en cuenta en los anteriores trabajos.

(2) «Sant Lluc», *Catalonia* (1898), pp. 217 y 263.

(3) J. LEÓN PAGANO: *Evocaciones*, Buenos Aires (1964), y J. F. MONTESINOS: *Die Moderne Spanische Dichtung*, Leipzig - Berlín (1927).

(4) Madrid, 1898, volumen 19 de la Biblioteca Popular de Arte.

poemas de Roviralta o de Burne Jones para cuentos de D'Annunzio. Esta influencia se centró en el Círculo Guayaba, que se reunía en el estudio de Vidal y Ventosa, donde se rendía un auténtico culto al prerrafaelista alemán Vogler, a quien dedicó un número especial la revista *Juventut*. La huella de Whistler ha sido señalada por Blunt en Rusiñol, Casas y el primer Picasso (5) y por Lafuente Ferrari en las primeras pinturas de Zuloaga (6).

El prerrafaelismo revelándose contra la fealdad y la deshumanización de la revolución industrial y el utilitarismo se volvió hacia una Edad Media idealizada. Creó un mundo estilizado poblado de princesas atormentadas por el sufrimiento y el misterio. Su lenguaje estaba impregnado de connotaciones simbólicas y místicas y de una sensual delectación en el detalle. Sus figuras femeninas, rubias y lánguidas vírgenes, viven tristemente sus amores lejanos imposibles en una atmósfera donde los límites de lo real se desdibujan. Muchos de los principios de la estética prerrafaelista llegaron a España a través de William Morris y Ruskin, pero quizá fue Maeterlinck quien más contribuyó a propagarlos con su propia obra. Es muchas veces difícil concretar una atribución de rasgos de estilo que habían llegado a ser ambientales, pero podemos suponer que debido a la popularidad mucho más grande de la obra teatral del escritor belga a él se deben la difusión de estos aspectos prerrafaelistas.

Más clara es la huella de Maeterlinck como dramaturgo. Al incorporar de manera plena el simbolismo a la escena, sus obras teatrales llegaron a influir varios géneros literarios.

La introducción de su teatro en España tiene lugar a través de Cataluña. La primera traducción, *La intrusa*, apareció en catalán en la revista *L'Avenc* en agosto de 1893, en versión de Pompeyo Fabra, acompañada de un estudio que presentaba la figura de este escritor al público catalán (7). El 10 de septiembre de ese año se celebró en Sitges la Segunda Fiesta modernista, en la que se representó esta obra. Rusiñol, que, a través de su amistad con Debussy, había conocido tempranamente el teatro de este autor, en el discurso que precedió la presentación, expresó así sus sentimientos: «El arte de ayer va a morir», este arte poco sincero, retórico, oratorio, sería sustituido por una nueva estética llena de sinceridad. «Un arte sincero, nutrido de bellezas medio soñadas, medio vistas», un arte no apreciado por las masas, no prepa-

(5) ANTHONY BLUNT: *Picasso. The Formative Years* (Londres), 1962.

(6) E. LAFUENTE FERRARI: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Sobre la influencia del prerrafaelismo de Maeterlinck véase W. B. HALLS: «Some of the Aspects of the Relationship between Maeterlinck and Anglo-American Literature», *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (1955), pp. 9-25.

(7) 1893, pp. 225-240.

radas para recibirlas (8). Citó Rusiñol en el discurso las palabras de Casellas sobre la nueva estética.

Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos, no las frases vulgares, sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxísticas... Tal es la forma estética de este arte, espléndido y nebuloso, prosaico y grande, místico y sensualista, refinado y bárbaro, medieval y modernista al mismo tiempo (9).

La impresión que produjo *La intrusa* en el mundo intelectual catalán fue electrificante. Maragall, en la recensión de la Fiesta Modernista, tras agradecer a Fabra su magnífica traducción, cree que los espectadores congregados en Sitges le debían «Las primicias del escalofrío maeterlinckiano en España... Aquella poesía enfermiza se apoderó de todo el público desde el primer momento, manteniéndole suspenso, con escasas intermitencias, hasta el sobrecogedor final, en que se levantó con una nerviosa aclamación, seguida de atronadores aplausos» (10). En carta a Antonio Roura del 15 de septiembre de 1893, Margall indicaba el significado que para él había tenido aquel estreno: «Se puede decir que ha nacido a la vida pública el grupo *modernista de Barcelona*» (11). El estreno de *La intrusa* y el homenaje a El Greco, que tuvo lugar en noviembre de 1894 en la Tercera Fiesta, fueron los cimientos sobre los que se constituyó una de las facetas más importantes del modernismo catalán.

Todos los demás comentaristas del estreno son conscientes del papel fundamental que tuvo en determinar las nuevas direcciones estéticas. Massoi Torrens creía que representaba «el arte que nos gusta, el arte que sentimos, el arte que queremos reflejar» (12). Para Sardá, con Maeterlinck el arte «vuelve a lo que se llamó idealismo; mas no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más lato y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extranatural» (13). Gual recuerda en sus memorias su efecto en los jóvenes: «Cuando a partir de *La intrusa*..., logramos establecer contacto con Mauricio Maeterlinck, un toque de decadentismo vino a hacer aún más difícil nuestro desarrollo en los mismos momentos en que paralelamente a *Pelléas*

(8) S. RUSIÑOL: «Discurs Llegeit a Sitges», *Obres Completes* (Barcelona), 1947, pp. 54-56. Véase también RAMÓN PLANES: *El Modernisme a Sitges*, Barcelona, 1969.

(9) RUSIÑOL: *Op. cit.*, 56.

(10) «La —Festa modernista—», *Obres completes*, Barcelona, 1960, vol. 2, página 81.

(11) *Ibid.*, vol. 1, p. 1110.

(12) *L'Avenc* (1983), p. 262.

(13) Citado por J. F. RAFOLLS: *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949, página 40.