

El universo suspendido de Maurice Maeterlinck

Guillermo Aguirre Martínez [*]

Resumen. La obra de Maurice Maeterlinck (1862-1949) abarca un amplio periodo que se inicia ya en los albores de su juventud y se prolonga hasta fechas próximas a su muerte. Tras una primera etapa dominada por tonos oscuros, silencios prolongados y una constante tendencia a indagar en cuestiones metafísicas, el autor se abre paso progresivamente hacia un universo más transparente en el que, si bien va a continuar dominando un mundo onírico donde lo oculto predomina sobre lo iluminado, la realidad deja de aparecerse como ese entorno oclusivo que prevalecía en sus primeros textos. A lo largo de este trabajo podremos observar la evolución experimentada por el poeta y dramaturgo, valiéndonos para ello de conceptos e ideas tomados de aquellos pensadores neoplatónicos que más influyeron en la obra de Maeterlinck.

Palabras clave: Maeterlinck, teatro, mística, simbolismo, modernismo

Abstract. Maurice Maeterlinck's work (1862-1949) covers an extended period that starts at the beginning of his youth and continues until his death. After an initial stage in which silence, mystery and upwards aspiration dominate his works, the author will open a way towards clarity and light, as we can see in plays like, for example, *The blue bird*. This paper aims to study how this second step, despite remaining full of symbolism and inner significance, will open the doors to a world where the oppressive environment gives way to freedom and light. For this, we

will take concepts and ideas of some neoplatonic philosophers who strongly influenced Maeterlinck's theatre.

Keywords: Maeterlinck, Theatre, Mysticism, Symbolism, Modernism

La aproximación a la obra de Maurice Maeterlinck requiere algo más que un mero análisis intelectual o una mirada arrojada desde la superficie de un mar sereno en apariencia pero increíblemente tumultuoso en sus profundidades. Es por ello que no basta con el conocimiento de unos hechos ni con la comprensión de las motivaciones internas que mueven a unos protagonistas ajenos a las mismas, antes bien es necesario formar parte de ese mismo sueño y, si no iluminar un paisaje confuso e intangible, tratar cuanto menos de adentrarse en la oscuridad con la confianza de que no es en sí misma objeto de temor sino únicamente a la luz de una visión unidireccional y desacertada de la realidad. Nos alejamos, por tanto, de un mundo hiriente dominado por agudos contrastes, para adentrarnos en unas aguas donde resulta imposible bucear por propia voluntad y sólo cabe dejarse guiar por unas corrientes de origen ignoto.

Con la alusión a una visión descompensada de la existencia nos ponemos en consonancia con una idea propia de Schopenhauer referente a que la inteligencia no es sino el vano sustituto que la naturaleza ha ofrecido al ser humano para suplir su falta de instinto, don torpe y engañoso que le impide integrarse en la realidad de igual manera a como lo hace cualquier otro animal. Desde esta posición queda manifiestamente claro que cualquier llamamiento a la voluntad, la acción o la razón, resulta inútil de cara a ese deseo que nos es usual tendente a imponer nuestro mundo subjetivo sobre la realidad que habitamos. El universo suspendido e inmóvil, magnético, de Maeterlinck, requiere precisamente de lo contrario: acercarnos a sus oscuridades, caminar

en vilo con los ojos cerrados tratando a su vez de no despertar a sus hipnóticos personajes; atravesar las salas y bosques de sus escenarios como un durmiente más, dejando de lado nuestros sentidos activos, valiéndonos tan sólo de aquellos ajenos a nuestro deseo de dominar y delimitar una realidad mucho más rica que cuanto éstos pueden llegar a abrazar. Pese a ello, no es ni mucho menos un espacio bondadoso y ufano el que nos vamos a encontrar, pues ni es este mundo aquél en que el hombre se manifiesta seguro y sereno en sus determinaciones, ni es la naturaleza una realidad hierática dominada por estructuras cerradas y guarecidas. Nos hallaremos ante un marco abierto y, por tanto, intimidatorio para un ser desprotegido cuando vive carente de sus propias estructuras y, encarcelado, al borde de la asfixia, cuando se instala en el interior de las mismas.

Si observamos la evolución experimentada en la obra de Maeterlinck, vamos a presenciar constantemente esta dicotomía de difícil solución. Así, del mismo modo que en Chéjov nos situamos en el interior de una invisible esfera desde donde contemplamos con nostalgia el liberador paisaje de unos prados crecidos al sol, en la obra del belga nos hallaremos fuera de ese marco protector con que sueñan sus personajes, marionetas al servicio de una naturaleza inquietante y viva. Cuanto invita a la toma de decisiones, a la libre determinación de los deseos del individuo, queda absorbido por una fuerza mayor, más verdadera en cuanto necesaria por sí misma y no por una pasión dada o un interés despertado. Desde esta perspectiva, uno se torna observador de su propia representación, desligándose de todo aquello que se retuerce por ser por sí mismo. Esta lucha entre el individuo y su sino, entre el deseo humano y la necesidad, queda reducida a un constante lamento motivado por la incomprensión de unos hechos ajenos a la voluntad, de tal manera que cuanto podría conceder un tono épico, queda acallado por ese último susurro procedente de las tinieblas.

Los personajes que Maeterlinck nos presenta se mueven a través de un mundo onírico del que únicamente saldrán en momentos puntuales con el fin de observar nuestra reacción o, en la medida de lo posible, alcanzar la orilla de alguna otra realidad, procedimiento análogo a aquellos cuadros en los que una de las figuras nos mira desde el interior del lienzo asimilando su representación a la nuestra, disolviendo así la frontera entre lo real y lo ficticio, o ciertas composiciones musicales tendentes a diluir momentos plenos de intensidad como tratando de atrapar la música en su propio vuelo, situación recurrente llevada en ocasiones al extremo en la obra de un poeta profundamente tentado por la trascendencia espiritual, un demiurgo que desaparece por completo de su obra para permitir a los personajes moverse por sí mismos, vivir y morir por sí mismos, no por libre decisión sino por fatalismo, por ciega necesidad para unos seres desasidos completamente de su origen, del que nada conocemos e incluso ellos mismos nada parecen recordar. Un marcado temor se advierte tan sólo cuando el recuerdo hace acto de presencia como misterio inconfesable, aportando oscuridad a la oscuridad y dejando abiertas las ventanas por las que han de adentrarse las sombras del alma.

Sin embargo, el temor, tal y como ya indicamos, permanece en un plano puramente humano, desligado de cualquier otro conocimiento no racional que envuelva y cobije al ser en una atmósfera donde aguarda ya el destino. Dicha angustia, por el contrario, desaparece en los diferentes personajes infantiles que el autor nos presenta, quienes van a comprender esa otra realidad como un mágico espacio muy cercano al mundo onírico propio de Novalis, en el que la comunicación ser humano-naturaleza es absoluta en tanto que el individuo es verdaderamente naturaleza. Esta situación va a originar dos marcos: por una parte, uno lúgubre dominado por la incomprensión y el temor, propio de estados pasionales y pulsiones obcecadas, y por otro lado, un espacio diáfano y pleno de magia alcanzado en momentos de extrema unión del individuo con

el ser de las cosas, primer encuentro entre el ser y el mundo, absoluta integración en una misma realidad erguida como reducto ofrecido a quienes anteponen el ser puro a un constante ejercicio de contradicción entre el deber y el querer, un dominio ofrecido a aquéllos que mantienen la ingenuidad propia del niño desde donde la vida ofrece una armonía plena en su conjunto, mas incognoscible, desafiante, para quien la habita como parte entre las partes.

En su obra *La inteligencia de las flores*, el autor hace referencia a «una inteligencia dispersa, general, fluido universal que penetra en los organismos en los que se encuentra» (Maeterlinck 2000: 66). A la hora de detenernos en el carácter hierático y fatalista que impregnan sus dramas, resulta significativo observar un primer periodo creativo que va a valerse de títeres como protagonistas, anticipando ya el temperamento puramente pasivo que va a conferir a los caracteres de sus obras inmediatas. Uno de los rasgos determinantes de cara a comprender la incertidumbre o el estado de desasosiego propio de los personajes viene definido por la inutilidad de la visión en detrimento de un oído más capacitado para percibir cuanto escapa a la mirada externa. Las escenas transcurren como sumidas en un estado de duermevela, sumergidas en unas aguas que impiden y condenan cualquier movimiento temerario y brusco, donde apenas se comprende cuanto sucede porque queda fuera del alcance de unos sentidos torpes que necesitan ser acallados para lograr abrirse paso hacia una realidad viva y verdadera.

Este estadio disgregador tendente a aprisionar la realidad e imponer un criterio exclusivo con el fin de satisfacer unos instintos particulares a costa de un orden, va a contener en sí el elemento trágico que, en definitiva, será el que establezca la ruptura entre el individuo y la realidad. El mismo carácter pasivo e indeterminado de esta fuerza va a constituir el elemento que frene toda posibilidad de lucha, toda acción, motivando que en el momento en que los personajes se vean impelidos a ella, se asemejen a torpes marionetas que

tratan de moverse por sí mismas, ridículas e inestables; caricaturas de unas pasiones ciegas en tanto que no ven más que aquello que les compete de manera directa y les impide acercarse a una verdad profunda, sin contrastes, donde queda ordenado el caótico y azaroso mundo que nos es presentado.

La importancia que Maeterlinck concede al silencio y, en general, a una percepción profunda de la realidad, nos conduce a un uso no común de los sentidos, poético, adecuado de cara a la aprehensión de un conocimiento no consistente en un saber algo, sino en un vivir de acuerdo a algo, un estado de conformidad a través del cual el elemento trágico queda disuelto en cuanto la contradicción queda resuelta. Por este mismo motivo, el lenguaje, en un sentido amplio del término, deja de constituir un elemento comunicativo para convertirse en realidad inmediata, en súbita aparición accesible únicamente mediante un estado receptivo y pasivo de los sentidos. Esta ceguera determina la atmósfera opresiva e irreal de unas escenas sombrías e inestables, siempre en estado de alerta ante la sospecha de algo que aguarda, algo que permanece al acecho y conoce más de cuanto los personajes pueden llegar a intuir. Se trata de un juego de claroscuros que se va a manifestar a través de un doble lenguaje constituido a modo de dos sistemas simbólicos contrapuestos, el poético profundo y el empírico sensorial. La aparente claridad de este último viene determinada por la existencia de unas estructuras convencionales que, a modo de sistemas aglutinantes, posibilitan un entendimiento común, un espacio donde la comunicación se desarrolla de manera superficial integrando a sus partes pero a su vez aislando más y más a un individuo que pronto comienza a contemplar la posibilidad de otra realidad oculta y distante a aquélla de la que él mismo forma parte. Así, los personajes se desplazarán de un lado a otro sin adivinar la oscuridad en la que han quedado sumidos, en eterna e inconsciente búsqueda, errantes, a la espera de unos ojos que les devuelvan una visión plena de ellos mismos, un conocer lo

que aguarda en las aguas del pozo en el que los amantes se observan por vez primera.

Experiencia poética y experiencia sensorial condicionan por tanto una visión desarraigada de la realidad en cuyas profundidades escuchamos los lamentos del ser, lejano a la primera de ellas y aislado en el interior de una segunda que, en principio constituida como espacio protector, ha acabado convertida en cárcel hasta donde se acerca en ocasiones un halo de luz procedente de aquella realidad viva, eterna y huérfana de una mirada que sustituya su deseo de apresarla por un simple detenerse a contemplar. En estos momentos, ambos conjuntos simbólicos se complementan desplegándose y manifestándose como una realidad radiante, plena de belleza y de significado, tal y como observamos en el drama *El pájaro azul*. Éste nos traslada a un sueño diáfano y limpio en el cual sus protagonistas, dos niños, se abren paso a través de un mundo mágico donde la vida contiene la belleza de la armonía y la analogía, donde lo desconocido no amenaza con romper nuestro mundo de luces pues claridad y oscuridad quedan envueltas en una atmósfera que las protege e integra. Pese a lo que pudiese traslucirse a través de esta mirada, dicho espacio no deja de ser el mismo que en obras como *Los ciegos* mantiene aterrados a unos personajes que tan sólo son capaces de acercarse a la realidad a través de sombrías apariencias. Presos de pánico, el miedo deforma su sensibilidad estableciendo un marcado contraste entre una realidad diurna y aquella otra no perceptible salvo en los momentos en que la primera se disuelve y quedan de este modo deshechas las antítesis, recobrándose así un estado unitario donde todo encuentra su orden pues todo forma parte de un sistema orgánico.

Esta unidad perceptible pero no comprensible fue objeto de la atención de Maeterlinck ya desde su primer periodo creativo. Si bien en una etapa inicial se desarrolló fundamentalmente de acuerdo con un plano estético cercano al

movimiento parnasiano, pronto evolucionó hacia la exploración de una verdad y un creciente interés por unos valores éticos con los que sus personajes tuviesen que convivir y, desde luego, a los que someterse. De modo similar al propugnado en las páginas de *Temor y temblor* por Kierkegaard en su triple estadio estético, ético y religioso, queda en nuestro autor el deseo de dar un paso más, un salto hacia lo verdadero, momento en el cual la lucha ética deja de ser lucha y se constituye como conocimiento, como fe, tranquila y sosegada, reposando en una sabiduría más amplia que la que al ser humano le es permitida. En este punto nos encontramos ante una doble situación, la de aquellos individuos movidos por pasiones y enfrentados directamente con un entorno que les devuelve la agresividad por ellos mismos proyectada, y la de aquellos otros que asumen su rol dentro de una totalidad inabarcable. Este no ser por uno mismo se asimila al «no tienes que ser de nadie» (Eckhart 2008: 63) expresado por el místico renano, cuya influencia, así como la de la literatura alemana en general, resulta evidente en un autor cuyos primeros impulsos literarios le condujeron a la traducción de Novalis, tan cercano en ideas a la mística renana. La figura del niño «sordo y ciego», lo que para Eckhart (2008: 141) constituye un vivir sin porqué abierto a la realidad en tanto que uno no se distancia de ella, se muestra clave a la hora de comprender el pensamiento de Maeterlinck, para quien el deseo, como señala en *El gran secreto*, constituye el germen del espíritu tanto individual como histórico. La pérdida de la inocencia, la imposibilidad de ver la vida como juego, como lugar de ser, el hecho de situarla frente a nosotros hasta el punto de contraponer el sueño a la realidad haciendo de ambos un espacio inaccesible para nuestro yo, incompleto por sí mismo, domina la representación que Maeterlinck realiza del individuo. Éste pierde la ingenuidad en el momento en que se cree ser para algo; por ello, cuando Eckhart indica que «Lo que hay en mí proviene de mí» (2008: 83), no se trata de una afirmación de la voluntad, sino del ser, tan confundidos a menudo como una misma entidad.

Sin alejarnos de los espirituales renanos, escuchamos en boca de Silesius, «La rosa es sin porqué. Florece porque florece» (2005: 95); se trata de un delicado estado de ser ajeno a ciertos personajes no del todo despiertos que salpican la obra de Maeterlinck, profundamente preocupado por este sutil espacio en el que brota del ser el querer, obstruyendo así el flujo de una verdad no plena una vez que toma conciencia de su belleza, situación que el autor traslada al lenguaje y su capacidad no ya para designar verdades sino para ser él mismo una realidad. Llegamos de este modo al silencio como acallamiento de la conciencia. Ser rosa y no ser capaz de admirarla o tratar de designar una verdad y verse obligado a callar. Sin duda, el renacimiento neoplatónico originado a finales del XIX y principios del XX está en relación con un mundo que se desmorona y otro que pretende surgir bañado en sangre, un niño hombre incapaz de volver a ver la realidad desde dentro, desengañado, elevándose al ser a costa de un esfuerzo inhumano y un volver a caer en la realidad, en una realidad ajena al individuo. Lo observamos tanto en Mahler como en Rilke, en la crisis de un lenguaje incapaz de designar y, contrariamente a su naturaleza, obligado a callar. «De lo que no se puede hablar, hay que callar» (Wittgenstein 2008: 277). De este modo concluye el filósofo austriaco su tratado. En este caso, el silencio pasa a ser un estado necesario para volver a escuchar la voz del mundo, para volverse a escuchar a uno mismo. No se trata, en definitiva, sino de restablecer una situación de equilibrio entre hombre y naturaleza.

Si nos acercamos al periodo histórico en que se desarrolló la vida de Maeterlinck, nos situaremos ante un marco temporal plenamente dinámico donde los últimos arrebatos del romanticismo dominaban una Europa exuberante simbolizada por la obra wagneriana y abocada al fin a un estado de ruptura entre los sueños de una clase social y la realidad de esa Europa que pronto iba a despertar a mitad de una pesadilla. A la confusión inicial le sucedió un intento de renovación, un deseo de buscar refugio en una idea trascendental

y protectora que abrigase y disculpase al individuo. Sin embargo, el cielo, ya despejado, amanecería vacío, carente de color. El lenguaje quedó sumido en el silencio negándose a enlazar una idea con una realidad demasiado lejana al ser humano como para poder permanecer intacta ante la fuerte carga de contenido asociada a unas palabras dañinas como armas. Pese a esta situación extrema, no todos creerán como Heidegger que «las violencias del lenguaje no son una arbitrariedad sino una necesidad fundamentada en la cosa» (Eckhart 2008: 11), pues hay quienes se negaron, desengañados, a dar de nuevo alas a unas palabras sospechosas, llegando naturalmente a una situación de ruptura en la que, por una parte, observamos a aquellos que defendían una expresión y un pensamiento demasiado contaminados como para no resultar ofensivos y, por tanto, destructivos; y por otra, a aquéllos que iban a optar por callar. Aquéllos que optaron por callar y enterraron el lenguaje, pronto encontraron imposible frenar la voluntad de ser. Aquello que es quiere permanecer siendo y, el habla, en su intento por exteriorizarse, llegaría a asimilar una forma grotesca, el aullido de un simio, tal y como observamos en gran parte del arte del pasado siglo. Entre ambos grupos, encontramos a quienes trataron de alcanzar otro modelo de expresión no puramente sensitivo, comenzando a tornar azul un cielo hasta ese momento falto de color; es el caso del dramaturgo belga.

La búsqueda constituye uno de los elementos más reiterados en la obra de Maeterlinck; *El gran secreto* parece una obra de nostalgia, de lamentación ante la imposibilidad de regresar a las fuentes originales de la pureza, enterradas en las profundidades de los tiempos dejando al individuo solo en su incesante vagar. En obras como *La intrusa* o *Los ciegos*, nos situamos en espacios asfixiantes tras los que se intuye una claridad, un alba a la que no es posible acceder, puertas imposibles de abrir o personajes estáticos que pese a presentir la llegada de algo nefasto se muestran incapaces de hacer frente a

ese algo informe e inquietante. Reiteradamente escucharemos lamentos de niños, pasos de no se sabe quién, ambientes sombríos en los que nadie es capaz de hacer algo más que dar a entender que una tragedia pronto ha de ocurrir, y el constante merodear de unas palabras que una y otra vez afirman que «ya es demasiado tarde» (Maeterlinck 2000: 101). Atmósfera sin sustancia, incorpórea, claramente sintomática del ya aludido problema entre una realidad dada y un conjunto de símbolos incapaces de nombrarla e integrarla en la esfera del individuo.

Al periodo más sombrío del autor, le daría paso uno posterior en el que los protagonistas han salido de su estatismo previo y han comenzado un arduo proceso de conocimiento. Propio de él son los parajes abiertos en los que aquéllos se mueven sin saber hacia dónde dirigirse, confundidos ante una atmósfera siempre tenue y engañosa que disuade de interrogar e invita a perderse pese a que el deseo de comprender constituye el motor principal de sus acciones, una exploración que de acuerdo con Plotino «es emprendida por el alma» (2007: 19) tratando de penetrar en su propia intimidad y así alcanzar su admirable belleza. El contraste entre dicotomías de difícil reconciliación configura uno de los rasgos característicos de la obra de Maeterlinck. Si por un lado estamos ante individuos errantes, en continuo desasosiego espiritual, frente a marcos o muros imposibles de traspasar tras los cuales se intuye un mundo diurno pero inalcanzable; por otro, determinados personajes alcanzarán estados de lucidez e integración, almas puras que pese a compartir los infortunios de sus congéneres permanecerán serenas ante la certeza de una realidad más profunda, envuelta en el misterio, inefable, cuyo desenmascaramiento no proviene de una indagación externa sino interna. Toda esta procesión de seres, según el grado de unión con su yo íntimo, va a poseer mayor o menor capacidad de acceso a una realidad transparente, limpia, verdadera e inaccesible a todo conocimiento racional, pues este proceso

precisamente consiste en una purificación anímica, un rechazo a cuanto se ve sometido a la variación y el engaño, al dolor. Estamos ante un doble espacio, uno primero elevado sobre lo real, situado según Dionisio Areopagita muy por encima de todo estado, palabra, ser, principio o fin; oculto a los sentidos y a la inteligencia; y otro segundo dado a los conflictos, inestable, pesado e imposible de dominar y armonizar, que hará acto de presencia toda vez que el individuo, su yo íntimo, se separe de sí mismo sustituyendo el ser por el querer.

Estos dos aspectos van a convivir muy estrechamente en el universo del poeta, donde marcados claroscuros van a aproximarse a ese estado de disolución entre bien y mal en el que juicio y moral se ocultan para dejar paso a una realidad más prístina. Lector de Böhme y fuertemente influido por su doctrina, Maeterlinck cree en la posibilidad de desmontar el mal desde dentro, llegando en ocasiones a centros de oscuridad para así tratar de alcanzar perspectivas de sorprendente nitidez. Curiosamente, una vez logrados estos estados de visión plena, los personajes apenas van a ser capaces de expresarse como consecuencia de la inefabilidad de su experiencia, situación comentada por el Areopagita, en cuya *Teología mística* leemos que «cuanto más alto ascendemos, encontraremos menos palabras para poder explicar las visiones de las cosas espirituales, llegando a una falta absoluta de palabras y sin poder pensar ya en nada» (2007: 249). Maeterlinck, por su parte, indica al respecto que «el símbolo debe ser indeciso, su voz debe ser profunda, misteriosa, oscura» (2000: 50). Lejos de emprender un gradual proceso de conocimiento, la mayor parte de sus personajes van a experimentar súbitos destellos de iluminación surgidos desde lo más profundo del alma, los cuales originarán momentos de plenitud y belleza prontamente diluidos en las turbias aguas de las pasiones y los deseos. Será necesario que aquéllos se adentren por completo en sí mismos para hallar lo que en palabras del autor se corresponde con «nuestro yo verdadero, nuestro yo recién nacido, ilimitado, universal y

probablemente inmortal» (Maeterlinck 2000: 61). Resultado de esta consideración es su apuesta por un teatro en el que la acción es sustituida por la situación, originando que los protagonistas se mantengan en un simple estar, carentes de movimiento, estáticos frente a una realidad externa que, por el contrario, va a ir definiéndose sin verse en absoluto determinada o contrariada por unas figuras indefensas, incapaces de hacer frente a algo intuido pero no observado, paralizadas, con los sentidos aguzados al máximo presintiendo un destino inmutable que nada hace por atender a sus demandas.

Esta permanente suspensión va a ceder en aquellos momentos en los que las motivaciones manen directamente del yo interior de los personajes. En este caso es la naturaleza misma la que va a hablar a través del ser humano. Ingobernable e incontenible, rechazará cualquier tipo de mandato o ley. «El genio griego», señala Maeterlinck, «llama odio a la fuerza de repulsión y amistad a la atracción. Estas fuerzas, existen desde la eternidad» (2006: 85) y renacen en su puro esplendor en el reconocimiento de los amantes, quienes se convierten en fuente de amor a través de la que éste va a hacer su aparición en su forma primera original, impetuoso e incontenible en su eterno buscarse a sí mismo; un amor que ya Swedenborg definió como «imperecedero y permanente después de la muerte, pues el amor es la vida del hombre y en consecuencia es el hombre mismo, quien se despoja de todo cuanto no concuerda con su amor» (2000: 276). Dicha irradiación, consecuencia de una plena receptividad hacia la naturaleza viva, va a posibilitar el proceso de integración en la realidad. Plotino lo expresa con las siguientes palabras:

El amor no puede permanecer encerrado en sí, negando su poder productivo, sino que es necesario guiarle hacia todos los cuerpos, mostrándole que la belleza de todos ellos es la misma y que es diferente de los cuerpos, y decirle que ella proviene de otra parte y está presente en cada cosa (2007: 250).

Este amor, por tanto, constituye un conocerse en aquello que de verdadero e inmortal contiene el ser, proceso a su vez de discernimiento y comprensión de la realidad, lo que da paso a percibirla no ya de un modo enfrentado sino de uno nuevo unitario.

Nos situamos ante un desarrollo idéntico al que Maeterlinck va a recorrer a través de su obra, definida por un arco cuyo punto de partida se encuentra sumergido en la noche, inmerso en las cavidades del alma, y cuya evolución tiende a iluminar, a dar forma a lo hasta entonces difuso y sombrío. Se trata de un proceso de desvelamiento que, según el autor, proviene de la creencia de que «todo lo que no sale de las profundidades más desconocidas y más secretas del hombre, no surge de la única fuente legítima» (Maeterlinck 2000: 47). De este modo, todo un mundo sombrío y amenazador, a medida que es descifrado, termina manifestándose como un fondo pleno de belleza y verdad que resulta coincidente con aquello que de eterno reside en el ser. Cuanto leemos no constituye tanto un elemento de comunicación, diurno y racional, como la manifestación de unas almas temerosas ante su propio desconocerse a sí mismas, cuyo estado de desasosiego sólo finalizará en el momento en que, a través del amor, lleguen al conocimiento desvelándose como fuentes de luz, de vida, como sucede asimismo con un lenguaje que va cobrando más y más significado de modo tal que, en momentos de elevada intensidad poética, va a adquirir el valor de plena realidad. De este modo, una atmósfera sombría envuelve a los personajes en tal confusión sensorial que requiere de ellos un acto de fe para continuar su búsqueda, convirtiendo la oscuridad en elemento esencial para cerrar la visión externa y despertar una interna, decidida y ajena a ese ir tanteando propio de la primera, que ya no ha de cesar en su ansia de perfectibilidad y que ha dejado de trazar círculos para alejarse definitivamente allá donde el símbolo se constituye como una realidad primera y cierta.

Bibliografía

Areopagita, Dionisio; *Obras Completas*. Madrid, B.A.C, 2007.

Kierkegaard, Sören; *Temor y temblor*. Madrid, Alianza, 1981.

Maestro Eckhart; *El fruto de la nada*. Madrid, Siruela, 2008.

Maeterlinck, Maurice; *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul*. Madrid, Cátedra, 2000.

Maeterlinck, Maurice; *El gran secreto. Inquietudes filosóficas. Un viaje a los orígenes de la sabiduría arcana y el ocultismo*. Barcelona, Círculo latino, 2006.

Plotino; *Enéadas*. Buenos Aires, Colihue, 2007.

Silesius, Angelus; *El peregrino querúbico*. Madrid, Siruela, 2005.

Swedenborg, Emanuel; *El habitante de dos mundos*. Madrid, Trotta, 2000.

Wittgenstein, Ludwig; *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Tecnos, 2008.

Notas

[*] Universidad Complutense de Madrid

Contacto con el autor: guillermo-aguirre@hotmail.com