

DE LO TRÁGICO EN *LAS OLAS* Y “LA TRILOGÍA DE LA MUERTE”

Laura Rubio

Universidad Nacional de Colombia — Bogotá

larubiol@unal.edu.co

CON FRECUENCIA, SE ATRIBUYE UNA dimensión trágica a los acontecimientos inesperados que atraviesan la vida cotidiana. Pero ¿qué de trágico reside en ellos? Lo trágico se ha convertido en un adjetivo de uso coloquial que ha perdido gran parte de su potencial conceptual. Sin embargo, en algunas obras literarias se puede rastrear la presencia de una dimensión trágica que, al ser considerada con detenimiento, permite redescubrir la complejidad del concepto de lo trágico. Es el caso de *Las olas*, de Virginia Woolf, y de “La trilogía de la muerte”, de Maurice Maeterlinck —compuesta por *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior*—, obras en las que se puede percibir la presencia de una tendencia trágica. Pero ¿es posible hablar de una presencia de lo trágico en una escritura realizada lejos de la antigua Grecia? ¿Cómo puede configurarse lo trágico en medio de una época sin dioses ni principios fundamentales? La escritura de ambos autores surge en medio de la crisis de la modernidad, un proceso en el que se configuran, de forma progresiva, las transformaciones que más tarde darán lugar a lo que algunos autores han decidido llamar posmodernidad. Es por ello que a la crisis de la modernidad no se le puede atribuir una definición temporal precisa, ya que no se desarrolla como un único proceso de transformación, sino como la confluencia de varias transformaciones que tienen lugar hacia finales del siglo XIX y principios del XX.

La puesta en duda del poder de la razón ilustrada es lo que tienen en común estas diferentes transformaciones. Aquel poder totalizador que había sido la base del desarrollo de todo el plan moderno se

quebrantó desde el momento en que empezaron a hacerse evidentes las fallas de la razón, tanto en el capitalismo como en la concepción del individuo moderno. El cuestionamiento de ideas tales como el poder de la razón y el progreso y la perfectibilidad del hombre futuro dio lugar a una experiencia de vacío que inevitablemente modificó la relación del hombre con la realidad. La fractura de los grandes planteamientos sobre los cuales se había construido el mundo durante el siglo XIX condujo a la pérdida de cualquier tipo de referencia para la constitución de la vida del hombre. Así, el mundo que antes era la materia sobre la cual el hombre podía moldear y construir su futuro se transformó en una masa caótica e incomprensible sobre la que no se tiene ningún poder.

Ante la imposibilidad de totalidad racional, el hombre de finales del siglo XIX no podía acudir a mecanismos miméticos para expresar la experiencia de vacío que experimentaba; debido a su íntima filiación con la razón, la mimesis se había convertido en un mecanismo obsoleto, pues la realidad se había hecho inaprensible. Así, la crisis histórico-filosófica que implica la crisis de la modernidad conlleva también la de la representación, que resulta de la puesta en duda de la mimesis como procedimiento estético. En el espacio de la literatura, los síntomas más relevantes de la crisis de la representación son: la disolución del narrador, la crisis del personaje y el cuestionamiento del principio teleológico de desarrollo de la acción. Debido a que las obras de Woolf y Maeterlinck se configuraron en medio de esos dos procesos, se encuentran atravesadas tanto por las inquietudes históricas de la crisis de la modernidad como por las preguntas estéticas que suscitó la crisis de la representación. La experiencia de vacío es la mayor inquietud que suscita la crisis de la modernidad, de modo que parece pertinente preguntarse de qué modo las obras de los dos autores lograron atribuir una dimensión trágica a esa experiencia de vacío mediante los procedimientos formales propios de la crisis de la representación. Pero ¿cómo puede configurarse una tendencia trágica ante la ausencia de principios que puedan entrar

en conflicto? ¿Y cómo representar las inquietudes fundamentales de la crisis de la modernidad sin ayuda de la mimesis?

I. ¿Qué es lo trágico?

De acuerdo con lo planteado por Jean Frédéric Chevallier en *Essai d'approche et de définition d'un tragique du xxème siècle* (2002), es posible lo trágico sin tragedia, en la medida en que ello no sólo tiene lugar en la forma clásica griega, sino que también logra configurarse en otras formas literarias. En *Tentativa sobre lo trágico*, Peter Szondi define lo trágico como una estructura dialéctica en la que se enfrentan dos elementos que se realizan como unidad sin llegar a resolverse (Szondi 229). En concordancia con ello, lo trágico se constituye como un conflicto aporético entre elementos que se oponen. La condición aporética de ese conflicto se debe a la imposibilidad de una resolución, ya que los elementos que se oponen son igualmente válidos. Lo trágico en cuanto estructura dialéctica no da lugar a resoluciones que puedan establecer un único sentido posible, sino que, por el contrario, mantiene el conflicto hasta el final, sin llegar a resolverlo.

En ese conflicto dialéctico se relaciona lo trascendente con lo inmanente. Lo trascendente es el misterio, aquello incomprendible que excede las capacidades humanas, que permanece abstracto y no tiene una presencia objetiva en la inmanencia. Debido a la condición histórica de lo trágico, su contenido de lo trascendente se transforma de acuerdo a las inquietudes en las que éste se configura. Según Chevallier, lo trágico tiene lugar hacia finales del siglo XIX y principios del XX en *la relación estética que se establece con el misterio de la existencia*. Ante la disolución de todos los principios, la muerte se configura como la única verdad irrefutable, pero por ello no se hace menos misteriosa. En ese sentido, la muerte en cuanto misterio propicia la constitución de lo trágico como único sentido posible en medio de la experiencia de vacío, tal como lo define Chevallier:

Porque el misterio es precisamente lo que *es* y *está* pero que no es representable. Es *a la vez* lo que *está* y es impensable. Lo que otorga misterio en nuestra relación con el mundo es aquello de lo que no sólo no podemos hacer una representación, sino también lo que surge inesperadamente en la representación. El misterio es la parte de nuestra relación con el mundo que no esperamos y que sin embargo adviene. Es lo impensable que incluso procuramos pensar. (2007, 290)

De acuerdo con lo anterior, lo trágico puede ser definido como un conflicto aporético en el que se pone en relación lo trascendente, como misterio, con lo inmanente por medio de la acción del héroe. En las obras de Maeterlinck y Woolf, esa acción no es la misma de los héroes griegos. A diferencia de éstos, que realizaban acciones siguiendo principios sustanciales externos, el héroe moderno no puede seguir ningún principio exterior a él, pues el mundo se le presenta como un terreno baldío. Es por ello que el esfuerzo estético de lo trágico ya no se sitúa en la acción objetiva, sino en la interioridad del personaje. Ese desplazamiento al interior del héroe expresa la experiencia de vacío del sujeto en la crisis de la modernidad, ya que el sujeto en crisis explora su interioridad en búsqueda de algún sentido. Por eso en estas obras la acción desaparece, pues los personajes se desarrollan sin llegar a imponerse sobre la realidad objetiva. Y sin embargo, lo trágico tiene lugar, pero ¿de qué manera se configura lo trágico sin acción? ¿Cómo lo trágico aparece en el interior del personaje?

II. El impersonaje como índice de lo trágico

La disolución del individuo moderno se hace evidente en la transformación del personaje. A diferencia del personaje del drama absoluto y la novela decimonónica, el que aparece tanto en *Las olas* como en “La trilogía de la muerte” no es una instancia unívoca y unitaria definida por un carácter preciso, sino que, por el contrario,

es un cuerpo en el que residen múltiples fuerzas e impulsos. De acuerdo con Abirached (1994), el carácter era lo que definía tanto la identidad del personaje como su función dentro de la obra dramática; con la disolución del personaje en cuanto individuo, el carácter desaparece, lo que lo condena a la impersonalidad, a la imposibilidad de reconocer sus acciones y sus sentimientos en sí mismo. En esa medida, el impersonaje de la crisis de la representación se encuentra muy cerca de Ulrich, el *Hombre sin atributos* de Robert Musil, pues a él ninguna de sus cualidades lo identifica como unidad indivisible y homogénea, ya que ninguna se impone a las otras, lo que mantiene al personaje en un estado de indefinición. El personaje de la crisis de la representación es una entidad múltiple, desprovista de las definiciones del mundo inmanente y de cualquier tipo de unidad teleológica. Despojado de las máscaras sociales, este personaje se convierte en la entidad idónea para dar cuenta de aquello que es inaccesible al sujeto de la inmanencia, la experiencia de vacío.

Los personajes de *Las olas* y de “La trilogía de la muerte” presentan algunos de los síntomas que Abirached y Sarrazac (2006) describen en el personaje de la crisis de la representación. En primer lugar, la ausencia de una biografía. En Maeterlinck, los personajes sólo existen en el presente de lo que acontece; ninguno tiene un pasado que lo determine o lo condene. La única biografía que el lector conoce del personaje es la acumulación de tiempo que carga en su cuerpo, pues lo único que sabe de él es su edad. Los personajes sólo existen para el presente inmediato de la escena, pues el pasado y el futuro quedan fuera del escenario.

En el caso de *Las olas*, novela que narra el paso de la infancia a la adultez de seis personajes, se podría pensar que la narración se desarrolla como una biografía de éstos. Sin embargo, lo biográfico no aparece al modo decimonónico, pues los hechos que componen la vida de los personajes no se narran como parte de un desarrollo lineal con un fin determinado. A diferencia de la novela de aprendizaje, en la que cada acontecimiento en la vida del personaje lo lleva a constituirse como individuo, lo que acontece aquí socava la

condición individual de cada personaje. La condición teleológica de lo biográfico es repensada en la novela, tal como se comprueba en el siguiente fragmento:

“[...] Por esta época, Bernard se casó y se compró una casa [...], sus amigos se dieron cuenta de cierta tendencia creciente hacia la vida doméstica [...], el nacimiento de sus hijos le hizo muy deseable el aumento de sus rentas”. Éste es el estilo biográfico, y lo que hace es clavar trozos desgarrados de materia, materia con los bordes desencarnados. Después de todo no pueden buscarse defectos al estilo biográfico si se comienzan las cartas diciendo: “Querido señor”, y se termina: “Suyo afectuosamente”; no pueden desdeñarse esas frases que cruzan como una calzada romana el tumulto de nuestras vidas porque nos mueven a caminar marcando el paso como gente civilizada, con el paso medido y lento de un policía, aunque se cante a la vez en voz baja, un murmullo de sinsentido. (Woolf 340-341)

Los personajes de Woolf están inmersos en la búsqueda de sí mismos, con el objetivo de establecer su yo, de manera que sólo acontecen en el despliegue de su multiplicidad. El interior de los personajes de Maeterlinck se encuentra igualmente problematizado, pues, tal como ellos mismos lo señalan, no poseen nada que los identifique. En las piezas de la trilogía, el lector se encuentra con personajes anónimos; ni siquiera tienen un nombre que los identifique: son nombrados de acuerdo a su edad o su condición filial. El lector ya no sabe de Rhoda o Susan, sino del abuelo, el tío o la ciega más vieja. Esa mínima presentación de los personajes no llega a definirlos, lo que da cuenta de la ausencia de cualquier tipo de identidad, pues sólo participan en la pura corporeidad del presente. Para los personajes de ambos autores, la sensación corporal es el único soporte al que pueden asirse. Sin embargo, ese soporte es la inmanencia misma que guarda en sí la muerte como condición de los personajes. Como ejemplo de lo anterior, puede leerse el siguien-

te fragmento en el que se evidencia la multiplicidad del personaje a la cual éste sobrepone sus sensaciones:

Me convertí, creo, en cierta clase de hombre, el que se abre camino al marchar por los campos. Se me desgastaron las botas un poco por el lado izquierdo. Cuando entraba había ciertos reajustes. “¡Aquí está Bernard!” ¡De que formas tan diferentes puede decirse eso! Hay muchas habitaciones, muchos Bernard. Había uno agradable, pero débil; otro fuerte, pero arrogante; otro brillante, pero implacable; otro era muy buen muchacho, pero, sin duda, un tremendo pelmazo; otro simpático, pero frío; otro descuidado; pero, entro en la siguiente habitación y se trata de un dandi, mundano, demasiado bien vestido. Ante mí mismo era diferente, no era ninguno de éstos. Me inclino a definirme de la mejor forma ante el pan del desayuno con mi mujer, que, siendo ahora por completo mi mujer y no ya aquella muchacha que se prendía, cuando esperaba verme, una cierta rosa, me daba aquella sensación de existencia en medio de una inconsistencia tal como la que la rana de San Antonio debe de haber alentado cuando se escondía bajo la verde hoja del árbol. “Pasa...”, decía yo. “Leche...”, respondía ella; o “Viene Mary”: palabras sencillas para quienes han heredado los despojos de los tiempos, pero no dichas así, día tras día en la plenitud de la vida, cuando se siente uno completo, íntegro en el desayuno. Músculos, nervios, intestinos, vasos sanguíneos, todo lo que constituye el vaivén de nuestro ser, el rumor inconsciente de la máquina, al igual que el venablo y la vibración de la lengua funcionaban soberbiamente. Abriendo, cerrando: cerrando, abriendo; comiendo, bebiendo; hablando, a veces: parecía extenderse todo el mecanismo, contraerse, como la cuerda de un reloj. (Woolf 341)

Debido al carácter inacabado y plural de los personajes, éstos deben ser asumidos únicamente como soportes de una multiplicidad vacía. La ausencia de identidad hace del personaje un vector

abstracto capaz de soportar y actualizar las preguntas fundamentales del hombre. En su condición de vacío, el personaje, tanto el de Woolf como el de Maeterlinck, puede dar entrada a lo trágico en el descubrimiento de la condición efímera del hombre al encontrarse con la muerte.

A pesar de la multiplicidad que reside en el personaje, éste no es desposeído de su condición humana, como ser efímero. Esa condición se convierte en el único universal posible luego de la disolución de los planteamientos modernos, puesto que la muerte es la única verdad irrefutable que permanece. Aunque la condición múltiple del personaje no desaparece, éste, al reconocerse como un sujeto fragmentado, descubre que precisamente esa condición de vacío le permite identificarse con los demás personajes. Debido a la ausencia de una estructura estable que defina los diferentes impulsos y sentimientos de los personajes, la muerte puede crear un denominador común para todos los personajes, pues en el encuentro con ésta cada uno reconoce su condición efímera como lo único que lo define. Así, al igual que en la tragedia clásica griega, los personajes de la crisis de la representación sólo se realizan en la asunción de aquello que les sobreviene como fatalidad, en este caso, en el reconocimiento de lo que les es inmanente. El vacío que subyace a la multiplicidad de los personajes permite vislumbrar la condición efímera del hombre, pues el cuerpo revela el sentido en la inmanencia, ya que la muerte se instaure como único lugar de arribo. ¿Cómo se da ese descubrimiento de la muerte como único sentido trascendente?

III. Lo trágico sin acción

La muerte se erige, tanto en *Las olas* como en “La trilogía de la muerte”, en el acontecimiento que transforma la vida de los personajes y les otorga una dimensión trágica. El impersonaje se enfrenta a la fatalidad que reside en sí mismo por medio de la intrasubjetividad, la cual se opone al principio intersubjetivo decimonónico. Los personajes de las obras estudiadas hablan no para establecer un

diálogo con el otro, sino para indagar en su interior. Así, mientras el personaje de la tragedia griega se desarrolla en sus decisiones y acciones, los personajes de Woolf y Maeterlinck se desarrollan en el despliegue de su multiplicidad interior. En ese sentido, se puede decir que los personajes de lo trágico moderno acontecen como voces, pero ya no como afirmación de sí, sino como testimonio del vacío que reside tras su multiplicidad. En el despliegue hablado de su multiplicidad, los personajes se hacen susceptibles de sustancialidad en la medida en que tienen la oportunidad de enfrentarse con aquello que los excede y que aparece como misterio. En *Las olas*, la muerte aparece cuando se refiere el deceso de Percival, acontecimiento que permite a los personajes reconocer su condición efímera, como sucede con Rhoda:

“Como” y “como” y “como” pero ¿qué subyace a los parecidos? Ahora que el rayo ha dividido el árbol y la rama florida ha caído, y Percival, con su muerte, me ha hecho este regalo, veamos en qué consiste esa cosa. Hay un cuadrado, hay un rectángulo. Cogen el cuadrado los actores y lo sitúan encima del rectángulo. Lo depositan con sumo cuidado, hacen un lugar perfecto para habitar. Queda muy poco por fuera. Ahora es visible la estructura, lo que se había incoado está enunciado aquí, no somos tan varios ni tan iguales, hemos hecho rectángulos, y los hemos colocado sobre los cuadrados. Éste es nuestro triunfo, éste nuestro consuelo. La dulzura de este contento se desborda y desciende aprisa por las paredes de mi mente, y libera mi comprensión. No sigas vagando, me digo, éste es el fin. El rectángulo está sobre el cuadrado, la espiral está en la parte superior. (Woolf 264)

En las piezas de Maeterlinck, la concentración en el acontecer corporal de los personajes permite vislumbrar la presencia de lo inaprensible en el escenario. En el intento por comprender sensorialmente lo que sucede, los personajes logran acoger la muerte en el presente. Sin darse cuenta, las voces de los personajes descubren

la presencia de ésta como un vacío que sólo logran delinear con una herramienta incapaz de penetrar el misterio, la palabra. Así como sucede hacia el final de *Los ciegos*:

Segundo ciego de nacimiento: ¡No oigo nada más que el viento del norte!

La ciega joven: ¡Digo que alguien viene hacia nosotros!

La ciega más vieja: Oigo un ruido de pasos muy lentos...

El ciego más viejo: ¡Creo que las mujeres tienen razón! (empiezan a caer grandes copos de nieve)

Primer ciego de nacimiento: ¡Oh! ¡Oh! ¿Qué es este frío que cae sobre mis manos?

El sexto ciego: ¡Nieva!

Primer ciego de nacimiento: ¡Apretémonos unos contra otros!

La ciega joven: Pero ¡escuchad el ruido de pasos!

La ciega más vieja: ¡Por Dios! ¡Un momento de silencio!

(Maeterlinck 202)

Los personajes de las piezas de Maeterlinck se despliegan como voces ancladas en la quietud del cuerpo que percibe. Cada personaje se preocupa por establecer qué es lo que percibe, ya que, debido a su condición de ciegos, no pueden estar completamente seguros de la naturaleza de lo que sienten o escuchan. Esa desconfianza respecto a sus sentidos les permite establecer una relación intuitiva con la realidad, tras la que presienten lo inaprensible. En ese sentido, lo intrasubjetivo se evidencia en ese acontecer interior de los personajes como percepción e intuición. En *Los ciegos*, mientras los doce personajes aguardan el regreso del sacerdote, intentan establecer el lugar en el que se encuentran. Gracias a esa pretensión, los personajes afinan sus sentidos, lo que les permite percibir elementos de la realidad que, en lugar de proporcionarles seguridad, los hace intuir la catástrofe. Tras cada uno de los elementos que perciben, los personajes intuyen que algo los amenaza. Así, su impedimento físico les impide ver que a quien esperan yace muerto entre ellos. En ese sentido, la obra se desarrolla

en el lento descubrimiento, perceptivo e intuitivo, de la muerte como una presencia ignorada. Maeterlinck emplea el mismo procedimiento en las otras piezas que componen la trilogía; los personajes narran sus sensaciones e intuiciones, lo que suscita una situación de tensión que prepara la entrada de la muerte en el escenario, tal como se puede apreciar en el siguiente fragmento de *La intrusa*:

La hija: Creo que ha entrado alguien en el jardín, abuelo.

El abuelo: ¿Quién es?

La hija: No sé, no veo a nadie.

El tío: Es que no hay nadie.

La hija: Debe de haber alguien en el jardín; los ruiseñores se han callado de pronto.

El abuelo: Sin embargo, no oigo andar.

La hija: De seguro pasa alguien cerca del estanque, porque los cisnes tienen miedo.

Otra hija: Todos los peces del estanque se sumergen de pronto.

El padre: ¿No ves a nadie?

La hija: A nadie, padre.

El padre: Sin embargo, la luna debe de estar dando en el estanque.

La hija: Sí; veo que los cisnes tienen miedo.

El tío: Estoy seguro de que es mi hermana la que les asusta. Habrá entrado por la puerta pequeña.

El padre: No me explico por qué no ladran los perros.

La hija: Veo al perro en el fondo de la garita. ¡Los cisnes se van hacia la otra orilla!

El tío: Se asustan de mi hermana. Voy a ver (llama). ¡Hermana! ¿Eres tú? No hay nadie.

La hija: Estoy segura de que alguien ha entrado en el jardín.

El tío: Pero me respondería.

El abuelo: ¿No vuelven a cantar los ruiseñores, Úrsula?

La hija: No oigo ni uno en todo el campo.

El abuelo: No hay ruido, sin embargo.

El padre: Hay un silencio de muerte. (Maeterlinck 160-161)

Al igual que en la tragedia griega, la muerte juega un papel importante en la constitución de lo trágico moderno. Pero aquí la muerte por sí misma no da lugar a lo trágico. En la tragedia griega, la muerte era el único lugar de arribo posible para el héroe, pues era allí donde la totalidad se configuraba como realización dialéctica de los principios que se enfrentaban. En el caso de la escritura de la crisis de la representación, la muerte continúa siendo el lugar de la realización de la totalidad, pero ya no como realización de un principio diferente a ella, sino precisamente en la asunción de ella misma como sentido en la sensación, tal como sucede en la obra de Woolf. La incapacidad para reconocer un único yo conduce al reconocimiento del cuerpo como sensación efímera que contiene la muerte:

Pero esas aguas rugientes —dijo Neville— sobre las que construimos nuestras frágiles plataformas, son más estables que los gritos inconexos, débiles, frenéticos, que proferimos cuando, al intentar hablar, nos levantamos y soltamos esas palabras falsas: “¡Soy esto!, ¡soy aquello!” La lengua es una falsedad. Pero yo como. Pierdo gradualmente todo conocimiento de los hechos particulares al comer. El alimento es mi preocupación. Estos deliciosos bocados de pato asado, adecuadamente sazonados con verduras, siguiéndose unos a otros con exquisita rotación de calor, peso, dulzura y amargura, y más allá del paladar, por la garganta, hasta el estómago, han estabilizado mi cuerpo. (Woolf 227)

Ese descubrimiento de la muerte como único sentido posible da lugar a la aporía trágica moderna. De acuerdo con Chevallier, lo trágico ya no surge en el enfrentamiento de dos fuerzas igualmente válidas, sino en el desarrollo de una aporía antropocentrada. Ello se debe al desplazamiento de la relación hombre-Dios a la relación del hombre con su propio ser y su condición. De manera que la irresolución o impracticabilidad de la aporía se da en el interior mismo del hombre, tal como lo define Chevallier:

Car l'aporie est toujours anthropocentrée. C'est la présence de la jonction au sein de l'homme qui met en crise l'homme lui-même. Il y a aporie en ce sens aussi qu'il y a débordement: l'homme est sommé d'être en excès par rapport à lui-même, et cette sommation, soit lui est insupportable (il ne veut la porter), soit lui paraît insurmontable (il ne peut la dépasser). (Chevallier 2002, 20)

En ese sentido, lo trágico permite que aquel vacío inaprensible que reside en el personaje se presente como misterio en la medida en que excede los lineamientos de la razón. Chevallier propone la posibilidad de una trascendencia inmanente en la que se aluda ya no a un principio exterior al sujeto mismo, sino a su condición misma. En consecuencia, el reconocimiento de la condición efímera del hombre es lo que da lugar a lo trágico en la escritura de los dos autores: la muerte se convierte en la fatalidad de lo trágico moderno, pues el destino se impone a los personajes como sentido.

Lo trágico se aplica a esa irrepresentabilidad de lo misterioso, que se formula como presencia inefable en el interior de los personajes. La muerte es el misterio presente en la escritura de Woolf y de Maeterlinck, aquello inasible que enfrenta a los personajes a su condición efímera. La muerte es una instancia imposible de representar, pues es un vacío que se presenta como un misterio que los personajes sólo pueden intuir por medio de la palabra o de su cuerpo. De manera que lo trágico se configura en el descubrimiento intuitivo de aquello que se ignora pero que es inmanente al personaje.

A diferencia de los personajes de la novela realista o naturalista, el personaje que propone Woolf no establece una búsqueda en el mundo exterior que pueda realizar su principio individual, sino que, por el contrario, se mantiene en una indagación de su interior fragmentado. Lo mismo sucede con los personajes de Maeterlinck, quienes, al no tener una individualidad definida, son incapaces de enfrentarse al mundo, pues su vaciedad interior les impide actuar, razón por la que sólo pueden permanecer en la quietud de la espera. Es por ello que lo trágico en las obras estudiadas se desarrolla en

medio de la inacción, pues los personajes se presentan como monólogos interiores o como agentes de una situación estática.

La perspectiva de lo trágico aparece en *Las olas* y en “La trilogía de la muerte” en el descubrimiento de la condición efímera como único destino posible. El arribo de la muerte al escenario es lo único que ocurre tanto en la novela como en las piezas dramáticas. La muerte no acontece de forma sorpresiva, pues antes de aparecer se anuncia de manera simbólica en el lento descubrimiento de la situación, lo que crea una tensión tal que logra someter al espectador a una experiencia de angustia, como sucede en *Interior*:

María: ¡Oh! ¡Qué tranquilos parecen!... Diríase que los veo en sueños...

El forastero: Tened cuidado: he visto estremecerse a las dos hermanas...

El anciano: Se levanta...

El forastero: Creo que se acercan a la ventana...

(Una de las dos hermanas de las cuales están hablando, se acerca en este momento a la primera ventana, y la otra a la tercera y, apoyando las manos en los cristales, miran largo tiempo en la oscuridad).

El anciano: Nadie se acerca a la ventana de en medio...

María: Miran... escuchan...

El anciano: La mayor sonrío a lo que no ve...

El forastero: Y la segunda tiene los ojos llenos de temores...

El anciano: Tened cuidado; no sabemos hasta dónde se extiende el alma en derredor de los hombres... (Pausa larga. María se apoya en el pecho del Anciano y se abraza).

María: ¡Abuelo!...

El anciano: ¡No llores, hija!... también a nosotros nos llegará la vez... (Pausa). (Maeterlinck 297)

La estructura narrativa de *Las olas* se constituye en el entrecruzamiento de los monólogos de los seis personajes que aparecen en

la novela. Debido a esa concentración en el interior del personaje, la objetividad épica es puesta en un segundo plano. La narración, en lugar de seguir el acontecer objetivo de los personajes, sigue los movimientos interiores de éstos en el transcurso de su vida. Más allá de las diferentes interpretaciones que cada uno de los personajes le da a la muerte, ésta les permite a todos reconocer su condición efímera. En ese sentido, la muerte pone a todos los personajes en un plano en el que cada uno decide de qué manera asumir esa revelación.

Lo que los personajes perciben del mundo se acumula como sensaciones fragmentarias, experiencias hechas imágenes, que sólo adquieren significado en cuanto son contrapuestas a la muerte por medio de la reflexión que cada personaje hace respecto a ésta. En esa medida, al final, algunos de los personajes de *Las olas* comprenden el sentido efímero de cada una de sus experiencias corporales, lo que les permite otorgarles una dimensión de trascendencia a cada una de éstas, pues ya no se intenta encadenarlas una a otra en un sentido teleológico, sino que se las asume en la trascendencia de su fragmentariedad. De manera que la visión caleidoscópica que ofrece la muerte da unidad a los fragmentos, no al organizarlos de manera lineal, sino al disponerlos sobre un mismo soporte de sentido que evidencia y resalta su condición efímera.

La dimensión corporal de los personajes se convierte en el lugar del sentido, en la medida en que, a la vez que es el único soporte que tienen, es también la condición misma de lo efímero. De esta manera, el cuerpo es descrito en su doble condición, como soporte que permite percibir los fragmentos de la realidad como experiencias trascendentes, y como portador del germen de la muerte. Las sensaciones son experiencias cotidianas que adquieren una dimensión trascendente en cuanto se las reconoce en su dimensión efímera como la única posibilidad de sentido fragmentario ante la vaciedad de la muerte. Es así como cada sensación se transforma y aparece colmada de sentido efímero pero sustancial, en cuanto que todo el tiempo advierte que los personajes sólo acontecen como sensación.

Mrs. Constable, ceñida con una toalla de baño, coge la esponja de color limón, y la empapa en agua, se vuelve de color marrón chocolate, gotea, y sosteniéndola muy por encima de mí, que tiemblo bajo ella, la escurre. El agua se derrama por el surco de la columna vertebral. Brillantes flechas de sensaciones se disparan a cada lado. Estoy cubierto de carne caliente. Mis secos intersticios están mojados, mi frío cuerpo entra en calor, está empapado y tiene una luz mate. El agua baja y me envuelve como a una anguila. (Woolf 157)¹

Contrario a lo que sucede en *Las olas*, en las piezas que componen “La trilogía de la muerte”, la muerte no aparece como tema sino que realmente tiene un acontecer escénico. Así, mientras en *Las olas* la muerte es narrada subjetivamente por medio del monólogo interior de los seis personajes, en las piezas dramáticas ésta también es narrada pero como objetividad. El lector de *Los ciegos*, *La intrusa* e *Interior* recibe todo el tiempo información respecto a la situación de espera en la que permanecen los personajes. Estar allí sin poder comprender la naturaleza de lo que se espera, escuchar ruidos y presentir la llegada de algo inaprensible, es lo que da desarrollo a las obras. Aunque el lector no ve ni los pájaros ni el rumor del viento que mueve las ventanas, sabe de la presencia de estos elementos como imágenes que los personajes construyen en la descripción narrativa que hacen de su situación. Las tres piezas dramáticas se desarrollan en la narración de lo que sienten e intuyen los personajes, lo que implica la suspensión de la acción. Los personajes actúan como voces que intentan establecer el presente que los afecta sensorialmente. En ese intento por deshacer los pliegues de la realidad que permanecen ocultos, los personajes descubren la presencia de la muerte, lo que le da una mayor profundidad a la situación sin transformarla del todo. De acuerdo con lo anterior, las piezas de la trilogía se desarrollan en la profundización y el despliegue de una

1 El carácter fundamental de la esponja reside en que a lo largo de la narración adquirirá una dimensión simbólica, puesto que será recordada cada vez que el personaje intente establecer su definición como yo unívoco.

única situación que no se transforma sino que se profundiza. Así, en *La intrusa*, el jardín se hace un espacio misterioso y desconocido del que emanan sonidos que han dejado de ser cotidianos para hacerse extraordinarios en la percepción acumulativa de ellos:

La hija: Le diré que trabaje con cuidado (se oye de repente el ruido de una guadaña que afilan fuera).

El abuelo: (Estremeciéndose) ¡Oh!

El tío: ¿Qué pasa?

La hija: No sé; creo que es el jardinero. No veo bien; está en la sombra de la casa.

El padre: Debe ser el jardinero que va a segar la hierba.

El tío: ¿Siega de noche?

El padre: ¿No es domingo mañana? Sí. He notado que la hierba estaba muy crecida alrededor de la casa.

El abuelo: Me parece que la hoz hace mucho ruido.

La hija: Está segando junto a la casa.

El abuelo: ¿Tú lo vez, Úrsula?

La hija: No, abuelo, está en la oscuridad.

El abuelo: Temo que despierte a mi hija.

El tío: Apenas se le oye.

El abuelo: Yo le oigo como si estuviera segando dentro de casa.

El tío: La enferma no le oirá; no hay cuidado.

El padre: Me parece que la lámpara no arde bien esta noche (Maeterlinck 163).

Los personajes describen los fragmentos sensoriales que perciben de la realidad, lo que configura una situación incompleta que sólo adquiere unidad y sentido en cuanto aparece la muerte. Esa descripción permite profundizar la realidad que los circunda, pues los elementos de los que dan cuenta adquieren una dimensión simbólica respecto a la muerte. Cuando ésta es develada en el escenario, los elementos que se habían acumulado como fragmentos inconexos dejan de ser sólo datos objetivos de la realidad y se convierten en

símbolos. En consecuencia, el viento, el sonido de pasos, el rumor de las olas no son fragmentos perceptivos de la realidad, sino anuncios de la muerte.

Las piezas de la trilogía, aunque no se desarrollan como acción, logran crear una tensión dramática en la medida en que la espera no transcurre con lasitud, sino, por el contrario, con expectativa, tanto del personaje como del lector. Así, a medida que el lector avanza y se encuentra con los diferentes índices del misterio, la tensión aumenta hasta resolverse con la aparición de la muerte. Esa tensión suscita un sentimiento de angustia que ajusta los engranajes de la obra para que la aparición de la muerte propicie un sentimiento trágico. De acuerdo con Jean Frédéric Chevallier, la angustia kierkegaardiana se adecúa a la forma en la que se desarrolla lo trágico en Maeterlinck, en la medida en que ella, en lugar de negar o asumir el misterio, lo que hace es presentirlo.

Jaspers (1960) define lo trágico de la siguiente manera: “Lo trágico se le presenta a la intuición como acontecimiento que muestra lo funesto de la existencia, de la existencia del hombre, atrapada en las redes de lo envolvente que contiene la naturaleza humana”. Con esta definición, el filósofo ha desplazado la noción de destino trágico para señalar que el orden que se impone a los hombres es el de su propia naturaleza. La definición que Jaspers ofrece de lo trágico se puede aplicar perfectamente al contexto de la crisis de la modernidad, puesto que el individuo moderno sólo puede apelar a su dimensión corporal, ya que ésta es el único espacio que le queda como referente, y en ella encuentra su propio destino mortal como trascendencia en el reconocimiento del valor eterno de lo efímero. En ese sentido, el conflicto en la escritura moderna con dimensión trágica se da en el momento en que el individuo reconoce su humanidad como una condición que se le impone y de la que no puede escapar; ésa es su aporía.

Lo trágico en las obras de Maeterlinck y en la novela de Woolf no se desarrolla por medio del conflicto, sino por medio de la tensión dramática del descubrimiento reflexivo de la muerte como destino

inmanente. La aporía trágica se da en el encuentro con la muerte que, al tiempo que revela la condición efímera del cuerpo, evidencia su posibilidad de trascendencia en el acontecer sensitivo en el que cada fragmento es único e irrepetible. Las obras, al dar entrada a la muerte en el espacio de la vida de los personajes, evidencian la posibilidad de trascendencia en la inmanencia al poner en el mismo espacio dos instancias que parecían antagónicas, la vida y la muerte. La aporía que las dos obras plantean se configura en la aceptación de la condición efímera del personaje, en su reconocimiento como cuerpo que, al tiempo que vibra, tiende hacia la muerte.

La continua presencia de la vida y la muerte en la dimensión corporal de los personajes evidencia el carácter dicotómico de la aporía de lo trágico moderno, pues en ella ninguna de las dos instancias niega a la otra, sino que, por el contrario, a medida que las obras avanzan se establecen como unidad. Por tal razón, lo trágico moderno se configura a través de una escritura móvil en la que no llega a instaurarse un único sentido, sino que éste se sostiene en un constante ir y venir.

Esa simultaneidad aporética en Maeterlinck hace parte de la estructura misma de las piezas, pues en *La intrusa*, el nacimiento del bebé significa la muerte de la madre, del mismo modo en que en *Los ciegos* y en *Interior*, los personajes viven en la presencia de la muerte. El sentido aporético se evidencia en Maeterlinck en el movimiento repetitivo que va de la vida a la muerte, sin llegar a resolver esa contraposición simultánea de posibilidades. A pesar de que en sus piezas ese movimiento parece resolverse con el arribo de la muerte, tal aparición sólo devela la presencia constante de ésta en la vida, pues, en realidad, la muerte no llega en el momento final, para luego irse, sino que todo el tiempo está allí, de modo que los personajes sólo descubren su presencia. Como consecuencia del descubrimiento, la muerte logra instalarse junto a la vida, como su doble.

De acuerdo con lo anterior, se puede confirmar que el dispositivo trágico se configura en la escritura de la crisis de la representación como una estructura móvil e inestable que se desarrolla como

repetición, y no como el resultado de una acción única y definitiva, tal como lo propone Chevallier en su estudio sobre lo trágico moderno, al referirse a la aporía como repetición: “L’aporie n’est pas plus conflictuelle; elle est juste une conjonction de propositions impossible à conjuguer, une union paralogique qui n’admet aucune solution, et surtout, une union qui jamais ne peut être aplanie. Et, c’est le mouvement paralogique installé dans l’aporie qui, par la répétition, entretient l’aporie. Le dispositif tragique est alors le mécanisme d’auto-entretien, et d’auto-débordement de la non-solution” (Chevallier 2002, 167). En ese sentido, lo trágico se instala en la obra de los dos autores en la configuración aporética que construyen como situación que se despliega y se descubre en el movimiento repetitivo de la aporía, entre la vida y la muerte como unidad.

Obras citadas

- Abirached, R. 1994. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Chevallier, J. F. 2002. *Essai d’approche et de définition d’un tragique du xxème siècle*. París: Université Sourbonne Nouvelle — París III.
- Chevallier, J. F. 2007. “Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más”. *Revista Educación Estética* 3, *La tragedia y lo trágico*: 253-309.
- Jaspers, K. 1960. *La esencia y las formas de lo trágico*. Traducción de Silveti. Buenos Aires: Sur.
- Maeterlinck, M. 1958. *Los ciegos, La intrusa e Interior*. En *Obras*. Traducción de María Martínez Sierra. Madrid: Aguilar.
- Sarrazac, J. 2006. “El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9: 144 -149.
- Szondi, P. 1994. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Traducción de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Destino.
- Woolf, V. 1994. *Las olas*. Traducción de Dámaso Alonso. Madrid: Cátedra.