

ACTUALIDAD DE MAETERLINCK

A Pedro Lastra

Ramón Suárez

Casi olvidado en nuestros días, el teatro de Maurice Maeterlinck nos ha revelado, tras una lectura, afinidades que podríamos calificar de sorprendentes con el drama de nuestro tiempo, particularmente con la obra de Samuel Beckett. En este trabajo intentaremos delimitar algunas de estas analogías, centrándonos especialmente, como puntos de referencia, en tres textos del autor belga: *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890) e *Intérieur* (1894). No insistiremos mayormente en la explicitación de aspectos del teatro de Beckett, vista la abundancia de estudios críticos ya existentes sobre él.

El espacio en la obra de Maeterlinck se caracteriza por la concentración o la condensación de sus elementos. Si es interior, está constituido por salas sombrías, donde destacan lámparas de luz mortecina, grandes relojes de pared, puertas que dan no se sabe adonde y comprendidas como barreras que impiden, provisoriamente, la irrupción de un misterio terrible latente tras ellas; de algún secreto que puede ser mortal. Es ya la oposición interior amenazado-exterior amenazante que encontramos en *Fin de Partie*. De repente, alguna de esas puertas se abre para tragarse un personaje (*Tintagiles*) o para posibilitar la aparición de otro, portador de una triste nueva (la hermana de la caridad que en *L'Intruse* anuncia la muerte de una mujer). En *Intérieur*, uno de los personajes destaca la solidez de la casa, la seguridad que parece ofrecer con sus barrotes de fierro en las ventanas, sus muros reparados, sus cerrojos en puertas de encina... vana ilusión ante la presencia de la muerte, llevada en forma de noticia por el Viejo.

“Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent point que tant d'autres en savent davantage; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, á deux pas de leur coeur, tout leur petit bonheur entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir...”.

Casas o castillos derruídos se encuentran rodeados de tinieblas, en medio de una isla, donde brumas y bosques altísimos se interponen entre la morada y la ribera, el mar, la luz del sol o de la luna. Los lugares habitados están entonces aislados, son de apariencia fantasmal, como el espacio de *En Attendant Godot* o aquel, más informe, de *Oh les beaux jours!* y *Comédie*. El exterior mismo, en el drama de Maeterlinck, en sentido como un interior, vistas sus connotaciones de

soledad y encierro. Así sucede en *Les Aveugles*, ambientada en un bosque oscuro, de aspecto funerario, con una vegetación marchita aunque sobreabundante, con un constante aletear de pájaros sentidos por los ciegos como existencias ignoradas, misteriosas, venidas de y pronto perdidas en lo desconocido. Pájaros antecesores de personajes como Pozzo y Lucky de *Godot*.

A pesar de algunas indicaciones iniciales el espacio de los dramas de Maeterlinck es indeterminado, ahistórico; una realidad imaginaria capaz de generar su propia verdad ¿No se ha dicho lo mismo del espacio en Beckett?

La atmósfera de los dramas del autor belga es opresiva, sofocante, violenta; sugiere la presencia de poderes invisibles, hostiles, innombrables, pronto indetectables con la Nada o la Muerte. Por efecto del parloteo de los personajes, tiene además connotaciones de monotonía, aburrimiento, vacuidad, pronto superados por la fuerza de premoniciones diversas aceptadas como tales por algunos de los protagonistas, o bien por irrupciones bruscas —la hermana de la caridad (*L'Intruse*), los pasos (*Les Aveugles*), el Viejo (*Intérieur*)— las que, pese al aumento que provocan de la tensión dramática, no son realmente conclusivas, si se requiere la elucidación necesaria de la naturaleza del misterio cósmico que amenaza y destruye a los personajes. Algo semejante ocurre en la obra de Beckett con apariciones como las de Pozzo y Lucky y el mensajero de *Godot*.

En lo referente a los personajes, es común encontrar en los dramas de Maeterlinck la presencia de varias generaciones comprometidas en la acción, desde el anciano hasta el recién nacido, pasando por los padres, parientes e hijas jóvenes que conforman en su totalidad un núcleo familiar. Pero, vista la finalidad de este trabajo, interesa particularmente destacar la condición de los personajes en *Les Aveugles*. En la mencionada pieza encontramos, junto a un sacerdote muerto, un anciano ciego, tres ancianas ciegas que oran incesantemente, tres ciegos de nacimiento, una joven ciega, otra ciega loca con un hijo en brazos. Lo grotesco y lo horrible, unidos a un sentimiento de irrisión, parecen definir las características y los desplazamientos de tan extraño y abigarrado grupo. Categorías de visión del mundo que descubrimos sin esfuerzo en *Fin de Partie*, con el hijo inválido y los padres mutilados y hundidos en el tambor; en *Oh les beaux jours!*, donde vemos como Winnie es tragada lentamente por la arena; en *Comédie*, con esos tres rostros enlodados que asoman de unas vasijas; en *La dernière bande* incluso, con su mecánico y menoscabado personaje.

En el teatro de Maeterlinck los seres oscilan entre el aplomo y la confianza momentáneos y la evidencia aceptada de lo inútil de tal actitud, de la esperanza y de la espera. En rigor, no puede hablarse aquí de caracteres. No hay evolución psicológica resaltante o que importe. Son instrumentos demostrativos de la futilidad de una espera. Rasgos aplicables a personajes como Vladimir y Estragón, a Clov, eternamente irresoluto en su decisión de partir, a Krapp, ensimismado en los recuerdos de un "autre âge" que la cinta magnética le hace revivir.

En Maeterlinck, los ancianos —*aïeuls*— están casi dotados de poderes de videncia. Experimentan presentimientos, tratan de interpretar supuestos presagios, adivinan las metamorfosis imperceptibles de los seres, sienten la proximidad de presencias invisibles, captan fenómenos efímeros. Se encuentran en el umbral de una verdad nunca totalmente conocida, en el umbral de la muerte también. En *L'Intruse*, el anciano ciego ve los efectos (palideces, sollozos en el grupo familiar reunido en la sala) antes que todos conozcan la causa (muerte de la mujer yacente en la pieza contigua). Las "tinieblas" en medio de las que él

vive, en su ceguera, son simbólicamente aquellas que rodean a los seres que ven y se piensan lúcidos, capaces. El fin de la obra muestra al anciano solo, abandonado por los otros que han corrido a la habitación vecina, trastabillando en la penumbra de la pieza, protestando por su soledad. Esta simbología de la condición humana se hace más cruel en Beckett en una obra como *Fin de partie* donde los padres que incomodan con sus ensueños y observaciones repetidas terminan por ser sofocados dentro del recipiente que los escondía.

Por efecto de las solas acotaciones escénicas, uno puede preguntarse si los personajes de *Les Aveugles* están más muertos que vivos, si el espacio en el que están insertos no es más que la objetivación de una pesadilla, como aquel de *Godot* o de *Fin de Partie*, con sus seres que parecen fantasmas sobrevivientes de no se sabe qué gigantesca conflagración. La ciega más joven y la más anciana participan en las mismas características de videncia del anciano de *L'Intruse*; parecen adivinar los contornos y manifiestan experimentar sensaciones extraordinariamente finas. La joven declara, aún, que sus ojos "viven", que sólo sus párpados están cerrados, al contrario de lo que sucede con los otros. Pero, al igual que en *Comédie* de Beckett, donde H, F₁ y F₂ están lado a lado en sus vasijas, sin verse ni oírse, "innombrables", de rostro inexpresivo, con un lenguaje precipitado y de entonaciones neutras, los personajes de *Les Aveugles* son más bien voces, llenas de dudas y conjeturas sobre la naturaleza del espacio en donde se encuentran. No poseen ninguna localización temporal y se buscan, mediante la palabra, el tacto, el grito. Trastabillan, chocan con objetos interpuestos; les resulta imposible reunirse, sentirse juntos, unirse contra algo que parece amenazarlos. Medrosos, exclaman, por ejemplo: "Il vaut mieux rester à sa place!"... "Nous n'osons pas nous lever!"... "Nous ne pouvons pas nous toucher!". Como los personajes de Beckett, los ciegos están literalmente enclaustrados en un espacio indeterminado, sumidos en un tiempo sin referencia, extraviados, con un confuso sentimiento de ser rechazados por el mundo (el sacerdote que cuida de ellos, las monjas del hospicio, decrepitas, y que, según ellos creen, no aparecen por ninguna parte para asistirlos), llenos de problemas corporales, indecisos, experimentando el malestar de sentirse espionados por "otro", consolándose mediante monólogos truncados. Algunos datos mínimos sobre el exterior afloran: "Quand nous sommes au soleil, je vois une ligne bleue sous mes paupières"... (piénsese en el pequeño mirador de *Fin de Partie*), pero, en general, predomina la confusión. El ciego nato ignora si su paseo se lleva a cabo a mediodía o a medianoche, vaga intemporalidad que encontramos, por ejemplo, en *Oh les beaux jours!* con su espacio ni diurno ni nocturno; en *Comédie*, donde uno se pregunta si los hablantes narran su desarticulada historia antes o después de muertos; en los interiores neutros de *Fin de Partie* y *La dernière bande*.

Una obra como esta última muestra la fuerza desintegradora del tiempo, la impotencia de la memoria, los difusos aunque patéticos recuerdos —actualizados por la grabación— de ciertos *beaux jours*: un paseo en barca con la mujer amada, en un hermoso lago. ¡Qué contraste con la existencia de Krapp tal como aparece en escena! En *Les Aveugles*, quienes no son ciegos natos tienen una idea del mundo anterior que no pueden elucidar bien. Algo muy lejano, brumoso, vagamente colorido. Explorando aquel *ailleurs*, la joven ciega descubre algunas notas de felicidad, paz y luz relacionadas con él. Reminiscencias que tienen todos los personajes importantes del teatro de Beckett. Ella dice:

“Je ne saurais le dire. Comment voulez-vous que je vous l'explique?— C'est trop loin d'ici, c'est au-delà des mers. Je viens d'un grand pays... Je ne pourrais le montrer que par signes; mais nous n'y voyons plus... J'ai erré trop longtemps... Mais j'ai vu le sole et l'eau et le feu, des montagnes, des visages et d'étranges fleurs... Il n'y en a pas de pareilles dans cette Ile; il y fait trop sombre et trop froid.. Je n'en ai plus reconnu le parfum depuis que je n'y vois plus... Mais j'ai vu mes parents et mes soeurs... J'étais trop jeune alors pour savoir où j'étais... Je jouais encore au bord de la mer... Mais comme je me souviens d'avoir vu!... Un jour, je regardais la neige du haut d'une montagne... Je commençais a distinguer ceux qui seront malheureux”.

Después de haber tenido un corto acceso a los bienes de este mundo, en el umbral de una certidumbre, el hombre se extravía y la noche cae sobre él. Y termina en el mundo estrecho pero seguro del hospicio, lugar rodeado de ciénagas. Salir de allí es entregarse a las fuerzas del azar, invitar a la muerte.

“Nous ne nous sommes jamais vus les uns les autres. Nous interrogeons et nous répondons, nous vivons ensemble, nous sommes toujours ensemble, mais nous ne savons pas ce que nous sommes!”.

Propósitos del ciego más anciano que podrían ratificar Winnie y Willie, Clov y Hamm, Vladimir y Estragon. Ya en Maeterlinck, la finalidad del acto de vivir, la existencia de sí, del “otro” y del mundo aparecen problemáticos. Sólo se puede “estar ahí”.

“Il faut voir pour aimer” dice uno de los ciegos. *Voir* no sólo en su sentido literal sino, sobre todo, como sinónimo de conocer, de conocerse. Orillando estamos también el tópico contemporáneo de la incomunicación.

Los personajes de Maeterlinck son, en general, seres frágiles, pensativos, sonámbulos que viven en medio de un sueño cuyos componentes o cuyas motivaciones resulta imposible nombrar. “Précaires et fortuites lueurs, abandonnés sans dessein appréciable a tous les souffles d'une nuit indifférente”, nos dice de ellos el autor en el prefacio a su teatro. Frase que podría hacer suya el autor de “*En attendant Godot*”: en ambos casos se tiende a representar al hombre solo frente a una energía negativa y cósmica que destruye progresivamente su deseo de vivir, de por sí menguado. El personaje aparece perdido y desarmado en el lugar-laberinto donde se va a morir. Por lo mismo, es difícil aplicar en ambas dramaturgias los conceptos clásicos de protagonista y antagonista, al no perseguirse inequívocamente la consecución de un fin; al no existir una oposición eficaz de parte de algún personaje para lograr determinado fin. En un caso extremo, dicho fin sería preguntarse interminablemente qué es esa Nada que nos envuelve y cómo dominarla. —lo cual no está planteado en términos explícitos.

El concepto de héroe también resulta excluido de estas dramaturgias. Como se puede apreciar en la obra de otro autor vinculado al simbolismo, Paul Claudel, el héroe es un puente tendido hacia lo numinoso, personaje que explica o sugiere el sentido de los misterios del mundo, que entrega la dimensión sublime del conflicto, cualquiera sea su destino final. Nada más alejado de las siluetas más bien estáticas de Maeterlinck y Beckett, paulatinamente entregadas a una triste suerte, a pesar del dinamismo —particularmente verbal— de

que hacen gala en una dimensión superficial. Mucho se ha escrito acerca de la importancia de la *espera* en el teatro de Beckett. *En attendant Godot* es la espera de una llegada, la de un personaje mítico y salvador, anunciada y diferida por la irrupción de un niño. *Fin de Partie* es la espera de una partida, donde está en juego la sobrevivencia y felicidad de Clov, quien nunca se decide. En ambos casos se trata de hacer transcurrir las horas hasta que se produzca un cambio en la situación. La espera en sí es, según lo muestra este teatro, algo propio del hombre. Las obras revelan lo que es vivir sin pantallas el transcurso del tiempo, la cercanía de la muerte. Y este vivir para la muerte es matizado, encubierto, rellenado con gestos, actos, propósitos. Ahora bien, *L'Intruse* está construida en torno a la espera de la hermana de la caridad; *Les Aveugles* del sacerdote, guía de los no videntes; *Intérieur* de una de las hijas que ha demorado su regreso. En los tres dramas de Maeterlinck, se espera la aparición de una fuerza positiva y salvadora: la hermana de la caridad puede salvar a la mujer yacente junto al recién nacido; el sacerdote llevará a los ciegos de retorno al hospicio; la llegada de la hija traerá alegría y paz al atribulado círculo familiar. Todo ello parece dar un sentido al incesante deambular y parlotear de los personajes. Ellos tratan de evadirse de la Nada que progresivamente los empieza a cercar. Angustias y confusas premoniciones revelan ya el efecto de zapa que esa entidad difusa pero viviente produce en ellos. No pueden explicar, modificar la situación; sus energías, su personalidad, sus palabras, hasta su físico declinan. Al final, toda aspiración es destruida: la hermana de la caridad sólo aparece para anunciar la muerte de la mujer; el sacerdote en realidad está muerto junto a los ciegos y es su perro quien viene, haciendo caso omiso de ellos y permaneciendo junto a su amo. Luego irrumpen los "pasos", aumentando la ansiedad del grupo. Por último, en *Intérieur*, en lugar de la hija, el Viejo golpea a la puerta de la casa anunciando la muerte de aquélla.

Dice Maeterlinck en su prefacio: "la vérité suprême du néant, de la mort et de l'inutilité de notre existence, où nous tous aboutissons dès que nous poussons notre enquête á son dernier terme, n'est, après tout, que le point extrême de nos connaissances actuelles". Inminente, engañosamente lejana, la Muerte se cuela hipócritamente en el espacio donde hablan y se desplazan los personajes. Acecha todo cuanto se agita en la oscuridad del mundo. Repentina o sutilmente hace sentir su presencia y su poder. Los ruiseñores callan, los cisnes huyen, los perros no ladran; una puerta permanente misteriosamente abierta y las jóvenes no logran cerrarla (*L'Intruse*). Incluso parece percibirse en el jardín un ruido extraño, como de guadañas que se afilan (*L'Intruse*). Su presencia y poder supone también una inversión de las categorías del mundo. La hermana de la caridad, los pasos del final de *Les Aveugles*, ¿Son entidades que suponen salvación o muerte? ¿Son dos encarnaciones de la Muerte, en realidad? Preguntas que permanecen sin respuesta. Y el ser alcanzado por ella no es más que "algo" que se pierde, sin ruido, anónimo, tragado en la uniformidad de la noche, cualesquiera hayan sido sus actos anteriores.

La omnipresencia de la Muerte hace que los personajes terminen por considerar la existencia como un suplicio, como un horror al que se agrega la angustia de la espera. En Beckett, Winnie sólo atina a cubrir con palabras esa espera terrible que desintegra el espíritu. Es un personaje atraído por la tumba que se esfuerza por disimular semejante fascinación.

En Maeterlinck, el *bavardage* ya está básicamente configurado. Se centra en algún personaje del grupo o en objetos o fenómenos captados por los perso-

najes. Abundan en los parlamentos las frases incompletas, enigmáticas, redondeadas con otro sentido por alguno de los interlocutores; los propósitos violentos o irrisorios; las afirmaciones o suposiciones no suficientemente explicitadas (“Je sais ce que je sais”... “je croyais qu’il y avait quelqu’un”... “je crois que je ne vivrai plus longtemps”... “Et qui est-ce qui est assis là?— “Il n’y a personne”...); las preguntas inopinadas sobre un objeto o fenómeno cuando la atención general está concentrada en otro; soliloquios divagatorios, acumulaciones, paradojas, ingenuidades, redundancias (“Est-ce qu’il fait très noir dans la chambre?”— “Il n’y fait pas très clair”), exclamaciones inesperadas, exabruptos que señalan consternación, inquietud, incredulidad, acerca de lo que pueden hacer los otros. A veces, los personajes se exasperan cuando no pueden nombrar, resolver sus presentimientos. Entonces, estallan disputas gratuitas.

La reflexión desilusionada sobre el lenguaje y sus limitaciones también se encuentra ya en Maeterlinck.

“Je ne sais pas ce que j’ai... on ne dit jamais ce qu’il faudrait dire... et tout est effrayant lorsqu’on y songe”...

Los miembros del círculo de familia reconocen que no pueden entablar una comunicación unívoca. Viven en diversos planos de la realidad; por ende, las resonancias de las palabras no son las mismas para unos y para otros. Por momentos, incluso, los personajes eluden lo que podríamos llamar el lenguaje de la verdad, aquel del existir para la muerte. Tratan de suavizar o deformar la desconsoladora situación en que se encuentran, retardar el golpe final. Esto se aprecia, por ejemplo, en *Intérieur*, donde el Viejo portador de la mala nueva, sus nietas y el Extranjero recrean de antemano el efecto patético que la noticia provocará en los familiares de la joven que ellos encontraron muerta, como si quisieran conformarse con esa mera recreación verbal y no pasar al hecho doloroso de presentarse ante los moradores de la casa para desengañarlos de su espera.

La abundancia de construcciones verbales podría ser indicio de la agitación de los personajes que tratan de superar un estado de cosas. No es así. Ellos están condenados a esperar, aunque nada ni nadie aparentemente los retiene. Contentarse con hablar es sinónimo de contentarse con vivir. El lenguaje, entonces, es para ellos algo semejante a una muleta. Les permite apoyarse en sus formas, darle al mundo un sentido, aunque pasajero e ilusorio. “J’ai peur quand je ne parle pas”, dice uno de los ciegos. Sus varias voces constituyen, por efecto del entrecruzamiento de los propósitos, un solo lamento, una sola pregunta —sin definitiva respuesta.

Las frases entrecortadas, las preguntas al vacío, las ambigüedades, las repeticiones obstinadas, el intercambio de réplicas sin sentido, los silencios, la acumulación de sinónimos, los clisés, la búsqueda ansiosa de la palabra justa son características comprobadas en el lenguaje de los personajes de Beckett. Y la relación global entre dicho lenguaje y la situación de la espera no nos parece diferir mayormente de aquella presente en las obras de Maeterlinck que han servido de base a este estudio.

Desde el punto de vista de la organización del conflicto, término empleado aquí con muchas precauciones, encontramos en ambos autores un tipo de presentación fragmentaria, con ausencia de toda tesis u orientación precisa, que deja a la opción del espectador-lector la interpretación de los datos. Son

obras con una tensión dramática discontinua o intermitente, donde el proceso dramático aparece como algo errático, rapsódico, aunque secretamente coherente, si se considera con atención la simbología propia de cada creador. La intensificación dramática está sometida a los vaivenes del diálogo, a situaciones de hostilización entre los personajes, a la aparición de ruidos, objetos o fenómenos con algún valor premonitorio, al sentimiento de aproximación-ilusoria que uno de los personajes puede experimentar respecto de una verdad de carácter ontológico. En ambos autores, además, el conflicto es fuertemente abstracto, pero entregado mediante imágenes: aquellas propiamente literarias o las constituidas por el juego de los actores convertidos en metáforas escénicas.

En lo concerniente al tiempo, se insinúa en Maeterlinck una circularidad del acontecer, mejor lograda, cierto, en los textos beckettianos. El niño recién nacido que aparece a menudo en las obras del autor belga lleva en potencia, repetirá el drama del adulto. Esto resulta especialmente patente en el final de *Pelléas et Mélisande* y también en el de *L'Intruse*, donde el llanto del niño puede ser comprendido como una reacción frente a la visita de la Muerte que ha destruido a su madre y como una adivinación de la tristeza infinita que le aguarda en el espacio de la vida. Por otra parte, lo representado en escena es una fracción de tiempo aislada y expuesta, tiempo dirigido hacia un futuro probable y brumoso. Dentro de esa virtualidad, la Muerte o aquella inquietante "quelque chose qui suit son cours", sentida por los personajes de *Fin de Partie*, rondan siempre. En otro orden de cosas, en las tres obras aludidas de Maeterlinck (*L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur*) y en la mayoría de aquellas de Beckett tienden a coincidir el tiempo de la representación y el tiempo de la acción. Sin embargo, los textos simbolistas mencionados, con su clímax abrupto y casi coincidente con el desenlace de lo que parece ser la última fase de una espera, están muy cerca de la noción del tiempo-crisis propia de las tragedias de Racine. Por el contrario, el desenlace de los dramas de Beckett tiene un carácter decididamente provisorio, adivinándose, dentro de la estagnación del conflicto, la continuación indefinida del *bavardage*, más allá de los márgenes señalados por dicho desenlace.

Coinciden los autores de *L'Intruse* y de *En attendant Godot* en la realización de una dramaturgia no subordinada al didactismo, articulada en torno a la búsqueda y revelación de una realidad subjetiva que supera las apariencias del mundo y del lenguaje en su dimensión social. Sus ficciones se desarrollan en un espacio carente de valores y categorías tranquilizadores, recorrido por personajes angustiados ante la inmensidad de lo ininteligible, esforzándose a veces por esconder su incertidumbre y su ignorancia. Con temor y con grados variables de sarcasmo —que en Beckett se transforma en franco humor negro— descubren que lo absurdo, tornado misterio o extraña lógica, es ley vital; que la misma existencia y los valores están sometidos a un imperativo de deformación y desintegración patético. Dramaturgia nihilista, derivada de fases diversas del relativismo moderno.

Con todo, la creación global de Maeterlinck revela aún la persistencia del legado humanista. Hay en sus personajes, a medida que la obra se despliega en el tiempo, movimientos cada vez mayores de ternura, de pasión, de fervor. Textos teóricos como *L'Oiseau bleu*, dramas casi históricos como *Monna Vanna*, con su más directa captación del entorno y el requerimiento social, traducen una voluntad, un esfuerzo de confianza en las potencialidades humanas que faltan en sus primeras obras —aquellas que precisamente nos han servido para

establecer paralelismos. Los personajes que se suceden en el teatro de Maeterlinck parecieran preparar a su manera la exclamación del hablante lírico del *Cimetière Marín* de Valéry:

Le vent se leve!... Il faut tenter de vivre!

Frente a estas características, la dramaturgia de Beckett parece una impresionante visión del mundo de los hechos históricos apocalípticos, del nihilismo total, de la indiferenciación y del espacio sentido como entidad opresiva. Pero, a pesar de todas sus insuficiencias, están la ternura de Nell y Nagg, el afecto que une a Vladimir y a Estragón, el niño bajo la ventana de Hamm, las hojas que crecen en el árbol. Signos escasos, irrisorios, pero aún tales de alguna fe.

Con similitudes como las anotadas en estas páginas con aspectos del drama contemporáneo, ¿es factible la representación y, junto con ella, la comprensión debida del teatro de Maeterlinck en nuestros días? Creemos que la respuesta es afirmativa, aunque ciertos indicios de la vida teatral presente, al menos en Chile, indican un desplazamiento del interés general hacia obras más cercanas a la estética del naturalismo.