

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

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

## MAETERLINCK, EN ESPAÑA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

(7) 1893, pp. 225-240.

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

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

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

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

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

(9) RUSIÑOL: *Op. cit.*, 56.

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

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

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

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

et *Mélanide* leíamos Baudelaire y Nietzsche y nos deleitábamos con los poemas de hospital de Verlaine... Todos admirábamos a Burne Jones, a Dante Gabriel Rossetti y nos enfervorizábamos con el arte belga y las pélicas de su *Nouvelle esthétique*.» (14).

El teatro de Maeterlinck tardó bastante más en ser conocido en Madrid. Azorín se quejaba en un artículo de 1898 del aislamiento cultural de la capital:

En Barcelona... Se lee, se investiga, se está al tanto de las nuevas tendencias estéticas, de la evolución filosófica. Cuando aún no se conocía en Madrid el nombre de Maeterlinck (de cuyo drama *La intrusa* sólo se han vendido dos o tres ejemplares), cuando aún no se conocía su nombre, ya la revista *L'Avenc* había publicado una traducción primorosa de Pompeyo Fabra (que a mí me leyó y elogió el malogrado Enrique Buxaderas), y el grupo artístico «Cau Ferrat» la había puesto en escena (15).

Comentando la poesía de Vicente Medina evocaba Azorín la impresión que aquella lectura le produjo.

Todavía recuerdo, y la recordaré mientras viva, la vibrante emoción, la emoción extraordinaria de la primera lectura que *La intrusa* me causara. Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega; aquel interior silencioso; aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, insacudible, de *La intrusa* que pasa por el jardín, que llama a la puerta, que atraviesa la escena, que entra en el cuarto de la enferma... Ese es el drama de Maeterlinck, esa es la vigorosa obra del teatro estático (16).

No se contentó Azorín con protestar del desconocimiento de Maeterlinck en el resto de España, y él mismo hizo una traducción de *La intrusa* destinada a ser representada. Antonio Vico la rechazó arguyendo que una obra de ese carácter sólo sería bien acogida por pequeñas y selectas minorías. Tras ese fracaso, decidió Azorín publicarla y apareció en Valencia en 1896, precedida de un fragmento de una carta de Maeterlinck al traductor, desgraciadamente sin fecha, permitiéndole representarla. En su prólogo hace José Martínez Ruiz algunas reflexiones:

Es un drama simbolista. *La intrusa* es la muerte... Por eso en su obra no son sólo los personajes los que hablan, lo son también el ruido de la hoz, la puerta que no quiere cerrar, el rayo de luna que pasa a través de los cristales verdes, la luz de la lámpara que oscila

---

(14) *Mitja, vida de teatro. Memoires*, Barcelona (1960), p. 51.

(15) «Avisos de Este», *El Progreso*, 3 de marzo de 1898.

(16) «Un poeta», *El Progreso*, 5 de marzo de 1898.

y se apaga. Se trata de un drama psicológico, pero su psicología no es exclusivamente humana, sino de la naturaleza toda, si se me permite la expresión (17).

Esta traducción tuvo una escasísima difusión (18), y sólo tiene una importancia histórica por ser la primera versión castellana del dramaturgo belga. Es un cambio enormemente significativo para la estética de José Martínez Ruiz; es la primera obra literaria que tradujo en sus años de militancia anarquista, años en que vertía al castellano obras de Kropotkin y Hamon. Esto nos muestra por consiguiente que el reformismo social y la literatura interiorizante y simbolista no eran incompatibles, posición ambivalente frecuente de los escritores de la época. El mismo Maeterlinck no creía que las obras de arte perennes debieran anclarse en las doctrinas históricas y políticas del momento y rechazó por ello el arte social en los mismos años en que fue uno de los primeros miembros del Círculo de Estudiantes Socialistas de Bruselas, amigo de Vandervelde, y en que contribuía a las publicaciones del Partido Obrero (19).

La huella de *La intrusa* fue grande; en ella se inspiró Gual para su obra *Silenci*, representada en el Teatre Intim el 15 de enero de 1898 (20). Valle Inclán le debe su «tragedia de ensueño» contenida en *Jardín umbrío* (1903), Zamacois confiesa haberse basado en ella para su drama *Presintiendo* (21), y siguió contando con traductores de altura, como Ramón Pérez de Ayala, cuya versión se representó en 1906, y Gregorio Martínez Sierra. A veces su fama siguió curiosos caminos. Blasco Ibáñez, por ejemplo, publicó en 1904 su novela *El intruso*. En el capítulo tercero de ese libro hay un diálogo clave, donde el protagonista, doctor Aristi, repite a su interlocutor el argumento del drama de Maeterlinck, y basándose en él hace un paralelismo entre la presencia de la muerte y el jesuitismo de Bilbao, lo que es una muestra del grado de popularidad que alcanzó.

Debemos completar esta rápida visión con algunas de las críticas negativas que inspiró. José Yxart, defensor del naturalismo literario, encontraba que los personajes de este tipo de teatro «son, en una pa-

---

(17) Valencia, 1896, p. 3.

(18) Como hemos visto, el mismo Azorín afirmaba que sólo se vendieron dos o tres ejemplares. Hemos podido comprobar personalmente la realidad de esta afirmación, no existe ningún ejemplar en la Biblioteca Nacional y Ateneo de Madrid, Biblioteca Central de Barcelona y Biblioteca Municipal de Valencia, hemos consultado el ejemplar existente en la Biblioteca Real de Bruselas.

(19) Véase EUGENIA G. HERBERT: *The Artists and Social Reform. France and Belgium 1885-1898*. New Haven, 1961.

(20) *Op. cit.*, p. 55.

(21) *Un hombre que se va*, Madrid, 1952, p. 334.

labra, todo lo contrario del hombre real y del hombre vivo» (22). F. Ripoll declaraba ese teatro totalmente «irrepresentable» (23). Emilio Tintorer, crítico de *Juventut* y partidario del teatro social, calificó a Maeterlinck de apóstol decadente y enervador de la voluntad y de toda energía humana (24). El mismo Margall señaló sus limitaciones: «Le falta la completa integridad de la vida humana», y estableciendo un paralelismo con el teatro escandinavo concluye: «Al de Ibsen le falta plasticidad; al de Maeterlinck se puede decir que le sobra, por su escasa vitalidad interna. Sobre estos polos tan poco firmes gira todo el teatro contemporáneo, cuyo mejor equilibrio se encuentra tal vez en los dramas alemanes de Hauptman» (25). Desde otra perspectiva, Max Nordau, en *Degeneración*, había considerado su obra una manifestación patológica, y en la misma línea Pompeyo Gener, en *Literaturas Malsanas*, califica a su autor de «profundamente ignorante» y de «velocipedista enfermizo, fúnebremente shakespeariano de oídas» (26).

La segunda obra de Maeterlinck que se conoció en España fue *Interior*, publicada en traducción de Pompeyo Fabra en 1898 en la revista *Catalonia* (27), puesta en escena en la sexta sesión del Teatre Intim el 30 de enero de 1899, junto con *Blancaflor* y *Silenci*, de Gual. La importancia que tuvo ha hecho que esa sesión se titule «la batalla por Maeterlinck» (28). El mismo año *La Revista Nueva* publicó un estudio de Remy de Gourmont sobre este dramaturgo (29), y *La Vida Literaria* intentó llevar a la escena *Interior*, acogiendo en sus páginas el cartel anunciador de Rusiñol. Finalmente, *Interior* se publicó en traducción anónima al castellano en 1901 en la revista *Electra* (30). Ese mismo año apareció en Barcelona una versión de la «Trilogía de la muerte», *La intrusa*, *Los ciegos*, *Interior*, debida a Antonio de Paláu. Vemos, pues, cómo entre 1899 y 1901 se incorpora Maeterlinck plenamente a las revistas modernistas y noventaiochistas.

Las «Revistas de revistas» de varias publicaciones transmitían también críticas y comentarios extranjeros. Araújo, en *La España moderna*, bajo el título «Misticismo modernista», reseñaba en 1899 un estudio sobre *El saber y el destino* (31), y en *Nuestro tiempo* se comentaba el estreno del drama *Barbazul* y *Ariana* (32). En 1902 se publicó

(22) *El arte escénico en España*, Barcelona, 1894, vol. 1, p. 272.

(23) *Op. cit.*, J. F. RAFOLLS, p. 113.

(24) *Juventut* (1904), p. 176.

(25) *Op. cit.*, vol. 2, pp. 226-227.

(26) Barcelona, 1900, p. 258.

(27) Páginas 23-35.

(28) RAFOLLS: *Op. cit.*, p. 110.

(29) «Mauricio Maeterlinck», 15 de marzo de 1899.

(30) 1901, pp. 76-83.

(31) Enero 1899, pp. 156-157.

(32) «Un nuevo drama de Maeterlinck», enero 1901, pp. 103-105.

en Barcelona *El alma encantadora de París*, de Gómez Carrillo, que incluía el capítulo «El amor y la muerte en la obra de Mauricio Maeterlinck (33), y en 1903 *Helios* publicaba una traducción de *Lo porvenir* (34).

Sin embargo, hasta entonces, todo esto había tenido un carácter relativamente minoritario y habremos de esperar hasta 1904 para ver representado a Maeterlinck ante el gran público. Ese año la compañía de Georgette Leblanc puso en escena *Monna Vanna*, *Joycelle*, *Aglavine et Selisette* y *La intrusa*. Los comentarios que inspiraron estas representaciones fueron en general favorables. Gabriel Arceli escribía en *Alma española*: «Hay un encanto especial en las poéticas figuras juveniles creadas por Maeterlinck, mujeres enamoradas que mueren por amor, nada más que por amor, niñas débiles, blancas y rubias; figuras de cuento germánico, de leyenda escandinava, que parecen no encontrarse más que en las profundidades de aquellas selvas agrestes intrincadas que las melodías wagnerianas hacen surgir claramente en nuestra imaginación, o en las costas del norte grises y brumosas, erizadas de tenebrosos peñascales», conectando así ese teatro con la dramaturgia escandinava y el wagnerismo otras facetas del arte del momento. Critica en cambio «ese culto exagerado por el misterio, la ausencia absoluta en las obras de Maeterlinck de todo problema, de toda controversia, de todo lo que preocupa en la actualidad a los escritores del mundo entero» (35). El mismo número de *Alma española* reproduce un fragmento de *Pelléas et Melisandre*, en traducción de Gregorio Martínez Sierra (36). Ortega y Gasset observa que es preciso una preparación especial para buscar en el teatro de Maeterlinck un auténtico placer, «acaso cierto refinado gustador de las bellezas leería antes algunos capítulos de Santa Teresa, Novalis, Taulero, Ruys Brocho», y admira en el autor que para dar expresión a «esas fuerzas primarias, latentes en la materia» haya buscado «su procedimiento artístico en la poesía más antigua». Maeterlinck, para Ortega, es descendiente de «los ardientes españoles que compusieron *Las moradas*, *La cuna y la sepultura* y *Tratado de amor divino*» (37). No todos los co-

---

(33) Gómez Carrillo fue probablemente el escritor de lengua española más amigo de Maeterlinck. Acompañó al escritor belga a España durante su campaña de propaganda en 1915. Véase G. GÓMEZ CARRILLO: «El gran apostolado de Maeterlinck durante la guerra», en *El segundo libro de las crónicas*, Madrid, sin fecha, pp. 179-186, y E. Díez CANEDO: «Maeterlinck en Madrid», en *Conversaciones literarias* (1915-1920), Madrid, s. f., pp. 50-53. Maeterlinck prologó el libro de GÓMEZ CARRILLO *Las almas que cantan*.

(34) 1903, pp. 80-91.

(35) *Maeterlinck*, 6 de marzo de 1904.

(36) *Actualidad literaria*, ibíd.

(37) «El poeta del misterio», en *Obras Completas*, Madrid, 1963, vol. 1, páginas 28-32.

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

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

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

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

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

---

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

(39) Marzo 1907.

(40) Junio 1907.

(41) Septiembre 1907.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## LA NOVELA MODERNA EN ROBERTO ARLT

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

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

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