

La poética de Sor Beatriz de Maurice Maeterlinck: ampliación de las estructuras del drama simbolista

DUBATTI, Jorge / IAE, UBA - jorgeadubatti@hotmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas^[1] Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Maeterlinck - simbolismo - milagro – libreto operístico

» **Resumen**

Se analizan las transformaciones que la poética de *Sor Beatriz* (1901) aporta al simbolismo teatral de Maurice Maeterlinck: sus relaciones y diferencias con el “teatro estático” (simbolismo canónico) a partir de la apropiación de procedimientos de otras poéticas teatrales (milagro medieval, el intertexto de una leyenda flamenca, el libreto de ópera). Se estudia cómo la pieza refuncionaliza la representación de lo hierofánico, cómo abandona el símbolo simbolista y la infrasciencia del espectador. Se contrasta la poética de *Sor Beatriz* con la de otra pieza de Maeterlinck escrita una década antes: *Los ciegos* (1890). Se analiza cómo en *Sor Beatriz* Maeterlinck rectifica los “tres defectos” que, según Anna Balakian, se atribuían al simbolismo canónico: la falta de un personaje central que diera oportunidad de lucimiento al actor; la ausencia de “crisis o conflicto”; la carencia de “mensaje ideológico”. Se hace referencia a algunas de las primeras puestas en escena que *Sor Beatriz* tuvo en Europa, entre ellas, la de Vsevolod Meyerhold.

» **Presentación**

En *Concepciones de teatro* (2009), desde la Poética Comparada y la Historia Comparada de las Poéticas Teatrales, señalamos que *Sor Beatriz* (1901)¹ es un texto que marca una inflexión relevante en la trayectoria compositiva de Maurice Maeterlinck. Busca una ampliación de las estructuras de la poética simbolista, desplazando procedimientos fundamentales del teatro “estático” (relativos a la historia y la acción, el sistema de personajes, la pragmática del diálogo y el trabajo con el símbolo simbolista). En

¹ Todas las citas del texto en francés se harán por la edición de *Théâtre III*, 1901, pp. 177-225 (disponible en http://www.dbnl.org/tekst/_bea001soeu01_01/colofon.php); del texto en español, por la edición de *Teatro completo*, 1958, pp. 431-460.

nuestra ponencia, en oportunidad del 70° aniversario del fallecimiento de Maeterlinck, analizaremos la poética de *Sor Beatriz* (la articulación estructura + trabajo + concepción y su relación con la historia de las poéticas en el teatro europeo) y haremos referencia a sus primeras puestas europeas, sintomáticas del interés por Maeterlinck a comienzos del siglo XX.

Ana González Salvador (2000, pp. 7-79) distingue tres “etapas” y un momento de “transición” (pp. 17-23) en la extensa trayectoria y la obra de Maeterlinck², que sin duda acompañan los procesos de su teatro y permiten observar cambios. Ubica a *Sor Beatriz* en la “Etapa de transición”:

-1886-1894³: son datos fundamentales de estos años los primeros contactos con el simbolismo en una estadía en París (1886), la amistad con Auguste Villiers de L’Isle-Adam y con el teórico del simbolismo belga Albert Mockel; la traducción al francés y estudio del místico flamenco Ruysbroeck “El Admirable”; la publicación de su poemario *Serres Chaudes* (Invernaderos), el relato breve *Onirologie* (Onirología) y la pieza teatral *La Princesa Maleine* (los tres en 1889); la serie del “teatro estático” integrada por *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Las siete princesas* (1891), *Pelléas y Mélisande* (1892) y los “dramas para marionetas” *Alladine y Palomides*, *Interior* y *La muerte de Tintagiles* (todas de 1894).

-1895-1901: “etapa de transición”. Maeterlinck se casa con la cantante y actriz Georgette Leblanc (que ejercerá relevante influencia en sus prácticas teatrales). Traduce a Novalis y escribe una introducción sobre el romanticismo alemán. En 1896 publica el drama *Aglavaine y Sélysette* (que marca un nuevo rumbo en su teatro), los poemas de *Douze Chansons* (Doce canciones) y su primer ensayo filosófico, *El tesoro de los humildes*, al que seguirán los ensayos *La sabiduría y el destino* (1898) y *El misterio de la justicia* (1900). En 1897 se instala en París. Publica en alemán los dramas *Ariane y Barba-Azul* (1899) y *Sor Beatriz* (1901) y en francés su ensayo *La vida de las abejas* (1901, de impacto masivo en el público). Discute con Claude Debussy en 1901 sobre cómo debe representarse la ópera *Pelléas y Mélisande*. Comienza a publicar en 1901 su *Teatro* en tres tomos, cuya edición concluirá en 1902 (Bruselas, Lacomblez; incluye aquí *Sor Beatriz* en francés).

-1902-1918: es el período de consagración en Francia y Europa. Publica en tres tomos la edición de su *Teatro* en Deman (Bruselas), con un relevante prólogo. El Théâtre de l’Oeuvre estrena en 1902 en París *Monna Vanna*, que establece un gesto de regreso muy acentuado al drama tradicional anterior al simbolismo. También en 1902, sube a escena con enorme éxito la ópera *Pelléas y Mélisande* de Debussy. En 1908 Stanislavski estrena en Moscú *El pájaro azul* en el Teatro de Arte; la pieza se edita en 1909 y llega a París en 1911. En 1907 se instala en Normandía (Saint-Wandrille), donde junto a Georgette Leblanc realizan representaciones de *Macbeth* (1909) y *Pelléas y Mélisande* (1910). La Academia

² Obsérvese que en *Concepciones de teatro* numeramos como cuatro las que González Salvador llama “Primera etapa”, “Etapa de Transición”, “Segunda etapa” y “Tercera etapa”. De la misma manera extendemos la “Etapa de transición” hasta 1901, como se desprende del contenido (no de las fechas del subtítulo, donde se cierra en 1900).

³ En realidad, la primera etapa debería remontarse a 1883, año de la publicación de los primeros poemas de Maeterlinck en la revista *La Jeune Belgique*.

Francesca de Letras en 1910 propone a Maeterlinck integrarlo como miembro pero debe renunciar a su nacionalidad belga. El dramaturgo rechaza la oferta. En 1911 publica su *Elogio de la espada* y recibe el Premio Nobel de Literatura⁴. Otras obras teatrales del período son *Joyzelle* (1903), *El milagro de San Antonio* (1904), *María Magdalena* (1912), *El burgomaestre de Stilmonde* (1917, censurada en Francia y representada en Buenos Aires en 1918), *La sal de la vida* (1917), *Los esponsales* (1918). Publica además los ensayos *El templo sepultado* (1902), *El doble jardín* (1904), *La inteligencia de las flores* (1907, otro de sus grandes éxitos mundiales), *La muerte* (1913), *Los restos de la guerra* (1916), *El anfitrión desconocido* (1917). En 1918 se separa de Leblanc.

-1919-1949: Escribe los dramas *La desdicha pasa* (1925), *Berniquel* (1926), *El poder de los muertos* (1926), *María Victoria*, *Judas de Kerioth* (1929), *La princesa Isabel* (1935), *El abate Setubal* (1939) y *Juana de Arco* (1948). Publica los ensayos *Los senderos de la montaña* (1919), *El Gran Secreto* (1921), *La vida de las termitas* (1927), *La vida del espacio* (1928), *En Sicilia, en Calabria y En Egipto* (1928), *La maravilla de lo infinito (La Grande Féerie)*, (1929) y *La vida de las hormigas* (1930), *La araña de vidrio* (1932), *La gran Ley* (1934), *Ante el gran silencio* (1934), *El reloj de arena* (1936), *La sombra de las alas* (1936), *Ante Dios* (1937), *La gran puerta* (1939), *El otro mundo o el cuadrante estelar* (1942). En 1948, un año antes de su muerte, da a conocer su autobiografía: *Burbujas azules. Recuerdos felices*, y el artículo “La cuestión social y la bomba atómica”.

Cuando enfoca específicamente la producción teatral, González Salvador no destaca cuatro sino dos etapas:

No se puede abordar la actividad teatral de Maeterlinck sin especificar la evolución que ésta conoce en el transcurso de un proceso que abarca desde *La Princesa Maleine* (1889) hasta *Juana de Arco* (1948) (...) La mayoría de los críticos están de acuerdo en dividir esta producción en dos etapas que configuran, de hecho, dos estilos muy distintos, siendo el primero mucho más innovador que el segundo. Sin embargo, la crítica no siempre es unánime a la hora de decidir cuál es la obra que marca el punto de inflexión, aunque es cierto que *Aglavaine y Sélysette* (1896) se encuentra en la línea de intersección entre ambos teatros. La diferencia –algunos dirían abismo– parece evidente, aunque los criterios utilizados para tal clasificación tampoco son siempre los mismos. Si bien es cierto que los temas evolucionan, también es innegable que lo que más llama la atención de esta transformación no es tanto un nuevo tratamiento temático como el abandono de los recursos formales presentes en los primeros dramas, lo que significa el retorno a una tradición que el propio Maeterlinck criticó en su juventud. Según Arnaud Rykner, el cambio reposa fundamentalmente en el abandono, por parte del autor, del ‘silencio’ como ‘material primordial del drama’, lo que le lleva a ‘aniquilar extrañamente sus propios esfuerzos para regenerar el teatro que él mismo consideraba en 1896 la más atrasada de todas las artes’. Es evidente por lo tanto que, exceptuando algunas obras de la segunda etapa del teatro de Maeterlinck –entre las que se encuentra *El pájaro azul*–, lo

⁴ Véase el análisis que realiza Erwin Koppen (1990) de los criterios estético-políticos seguidos por la Academia Sueca para entregar los Nobel de Literatura en los primeros años del galardón (que comenzó en 1901). Maeterlinck fue el duodécimo autor elegido.

que más interesa a la crítica, aunque no necesariamente al público, son las creaciones de sus inicios como dramaturgo” (2000, pp. 50-51).

Coincidimos con González Salvador cuando afirma que el cambio de Maeterlinck en su manera de concebir el teatro se debió, en gran parte, a la influencia de su esposa Georgette Leblanc, quien habría convencido a Maeterlinck de la necesidad de que su dramaturgia generara grandes personajes femeninos (destinados, además, a la interpretación de la misma Leblanc)⁵. Esta exigencia de la actriz habría obligado a Maeterlinck a desentenderse de los primeros procedimientos de su “teatro estático” y a regresar a convenciones más tradicionales. Según esta segunda periodización centrada en las estructuras teatrales, para González Salvador *Sor Beatriz* responde al segundo “estilo”.

Desde una Poética Comparada y una Historia Comparada de las Poéticas, agrupamos las piezas teatrales de Maeterlinck con otro criterio en cuatro macropoéticas (o poéticas de conjunto):

I. el drama simbolista canónico: *La Princesa Maleine* (1889), *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Las siete princesas* (1891), *Alladine y Palomides* (1894), *Interior* (1894) y *La muerte de Tintagiles* (1894).

II. el drama simbolista en versión ampliada o fusionada con componentes de otras poéticas: *Pelléas y Mélisande* (1892), *Aglavaine y Sélysette* (1896), *Ariane y Barba-Azul* (1899), *Sor Beatriz* (1901), *Joyzelle* (1903), *El milagro de San Antonio* (1904), *El pájaro azul* (1908). Maeterlinck preserva las estructuras del drama simbolista pero comienza a combinarlas con procedimientos y estructuras de otras poéticas: el drama sentimental, el drama moderno, el drama de estaciones del expresionismo, la tragedia shakesperiana. Se advierte una “apertura” hacia otras modalidades del teatro coetáneo. Como puede verse, esa actitud ya está presente tempranamente en *Pelléas y Mélisande*, que Maeterlinck caracterizó como “un drama simple y banalmente pasional” escrito “con el fin de tranquilizarme y quizá así llegar a destruir esa etiqueta de poeta del terror que me han pegado en la espalda” (Maeterlinck, 1891, citado por González Salvador, 2000, p. 64).

III. otras poéticas (especialmente el drama romántico, el drama moderno) ampliadas con la inclusión de procedimientos simbolistas: *Monna Vanna* (1902), *María Magdalena* (1912), *El burgomaestre de Stilmonde* (1917), *La sal de la vida* (1917), *Los esponsales* (1918), *La desdicha pasa* (1925), *Berniquel* (1926), *El poder de los muertos* (1926).

IV. otras poéticas (ya casi ausentes las huellas del simbolismo original): *María Victoria*, *Judas de Kerioth* (1929), *La princesa Isabel* (1935), *El abate Setubal* (1939) y *Juana de Arco* (1948).

Según esta agrupación de las micropoéticas en conjuntos macropoéticos, *Sor Beatriz* responde a un simbolismo fusionado con otras poéticas. Detengámonos en este aspecto. Preguntémosle a la poética de

⁵ Recuérdese el “primer defecto” del teatro simbolista señalado por la crítica coetánea: según Anna Balakian, se cuestionaba a Maeterlinck que “no daba personajes ni oportunidades para la interpretación” (1969, p. 156).

Sor Beatriz al respecto: ¿qué preserva y refuncionaliza de la poética simbolista canónica? ¿Qué aparta de su campo procedimental? ¿A qué poética no-simbolista recurre?⁶

La principal relación de la poética de *Sor Beatriz* con el simbolismo radica en la representación de lo sagrado, su dimensión hierofánica (Eliade, 1993)⁷. Si bien la encontramos diseminada en distintos puntos del texto, se concentra en los Actos II y III. El Acto II se abre con la animación de la estatua de la Virgen, que cobra vida para sustituir a Sor Beatriz ausente; las ropas que entrega a los pobres se tornan hierofánicas, “parecen cubrirse de pedrería” (p. 442), “inclinada sobre el cesto, saca a manos llenas ropas de las cuales brotan rayos, velos que centellean, lienzos que se iluminan” (p. 443). La manifestación de lo sagrado llega a su apoteosis cuando se produce el “milagro de las flores” primero en la capilla, en la extraescena, y luego se extiende a la escena: Sor Beatriz deja de ser considerada una “sacrílega” (p. 446) y una representante del “Príncipe de las Tinieblas y Padre de la Soberbia” por la Abadesa, el Sacerdote y las hermanas, y pasa a ser “una santa” (p. 447). En el Acto III la Virgen ha regresado a su estado de estatua pero “se ve subir y bajar sola” la cuerda de la campana que llama a maitines, y “la puerta gira sola sobre sus goznes” (p. 450): lo sagrado sigue manifestándose en lo material profano. Por la vía de lo hierofánico, *Sor Beatriz* preserva tanto la concepción de heterogeneidad de mundo característica del simbolismo, como su función de re-espiritualizar la vida contemporánea y reenviar a lo metafísico.

Pero, al mismo tiempo, sobresalen relevantes refuncionalizaciones de lo hierofánico, e incluso hondas diferencias si, por ejemplo, la comparamos con *Los ciegos* (1890) en tanto pieza del simbolismo canónico. Lo sagrado adquiere en *Sor Beatriz* una variación religiosa: a diferencia del “personaje sublime” de *Los ciegos*⁸, símbolo oclusivo, jeroglífico que no permite desambiguar su referente y cuyo significante se construye por contigüidad metonímica (las palabras y acciones de los ciegos y del bebé, ya que el personaje sublime es un signo-cero: no tiene manifestación material), la Virgen reenvía al sistema de representaciones de la iglesia cristiana y se encarna doblemente en personaje materializado (primero estatua; luego persona). El cronotopo de “la isla” de *Los ciegos* (acaso, por sugerencias, ligado al tópico de la mítica “isla de los muertos”) es sustituido por un referente más realista: “un convento de los alrededores de Lovaina” (p. 432).

Sor Beatriz no trabaja con el símbolo simbolista (entendido como enunciación metafísica del universo, de raíz no consciente, órfica, condensada en una imagen hegemónica, como el “personaje sublime”) y por lo tanto no coloca al espectador en un lugar de infrasciencia: a diferencia de *Los ciegos*, en *Sor Beatriz* el espectador sabe más que cualquiera de los personajes. Si en *Los ciegos* el espectador no ve ni oye al personaje sublime al que sí perciben los ciegos y el bebé (el espectador es, en consecuencia, el más

⁶ Para las características de la poética simbolista en el teatro, y para el análisis de *Los ciegos*, remitimos a Dubatti, 2009, pp. 143-180 y pp. 181-208.

⁷ “Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora, es decir, revela, otra cosa que no es él mismo” (*Lo sagrado y lo profano*, 1993). Véase en Dubatti, 2009, el concepto de lo hierofánico aplicado a las prácticas y concepciones del simbolismo teatral.

⁸ Así llamado por el mismo Maeterlinck en su prólogo a la edición de Deman, 1902b; véase Maeterlinck, 1958, p. 71.

“ciego” de todos), en *Sor Beatriz* sabe más que la protagonista (que no ha visto obrar a la Virgen) y que las hermanas del convento (que creen que Sor Beatriz nunca abandonó el retiro). La radicalidad del misterio y lo indescifrable de *Los ciegos* desaparece en *Sor Beatriz*, cuya causalidad puede explicar de acuerdo al amor divino cristiano. La secuencia que va de *Los ciegos* a *Sor Beatriz* se explica por la afirmación borgeana: “Maeterlinck, al principio, explotó las posibilidades estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después” (1996, p. 456).

En *Sor Beatriz* Maeterlinck rectifica los “tres defectos” de que se acusa al simbolismo canónico. Anna señala que “las mutaciones que el simbolismo [canónico] consiguió en la escritura poética son nada comparadas con los ataques que llevó a cabo contra la forma dramática” (1969, p. 155). Aclaremos: contra la forma dramática de muchos siglos de historia. Balakian distingue tres aspectos singulares del simbolismo narrativo (extensibles a la totalidad de la poética) que fueron en su época considerados “defectos” o “puntos en contra” del teatro simbolista:

a) primer “defecto”: el teatro simbolista “no daba personajes ni oportunidades para la interpretación” (p. 156) de acuerdo con las fórmulas del teatro de éxito. Explica Balakian:

¿No es acaso uno de los más preciosos atributos del teatro crear personajes fuertes, autorreveladores, que den al actor un papel capaz de ser delineado, elaborado y utilizado por él como combustible para su propia y rica personalidad? ¿De qué sirve poseer un buen instrumento cuando la música está construida sobre una sola escala, cuando los personajes son tan parecidos, cuando hablan tan poco, cuando esperan infinitamente a que ocurra algo en lugar de luchar contra el destino, cuando no son ni buenos ni malos, sino simplemente tristes, y están inactivos como si durmieran? Rilke observa que los aficionados eran capaces de interpretar las obras de Maeterlinck mejor que los actores profesionales. Esta observación puede aplicarse a cualquier obra teatral simbolista, porque realmente existe una especie de exigencia por parte del autor-poeta para que el actor desaparezca, se borre; porque el autor-poeta es a la vez todos sus personajes y busca más un *medium* que un intérprete, alguien que comunique sus palabras simplemente, con un ritmo unificado al resto de sus medios de comunicación, que son el gesto, el decorado, la luz y la atmósfera. (pp. 155-156)

b) segundo “defecto”: “en el drama simbolista no hay crisis o conflicto” (p. 156). Balakian desarrolla:

¿Por qué tendría que existir el deseo de superar los obstáculos de la vida, cuando el obstáculo mayor de todos es la muerte, y este obstáculo es infranqueable? Si en esas obras da la sensación de que no existe crisis, se debe a que en verdad la crisis está siempre presente y a que esta presencia debe manifestarse mediante una gran dosis de sensibilidad en lugar de hacerlo mediante la acción o la dinámica de la emoción. La creación de una atmósfera de intensas vibraciones interiores es tan intangible como el poder de la propia personalidad humana; pero cuando existe, es tan electrizante como eficazmente comunicativa. (p. 156)

c) tercer “defecto”: el teatro simbolista “no contenía ningún mensaje ideológico, en un momento en que el teatro se había convertido en tribuna para la predicación de normas morales” (p. 156). Balakian analiza:

De una representación simbolista no se puede extraer ninguna idea concreta. No hay catarsis [en el sentido tradicional] porque no se maneja ningún comportamiento moral; estas obras no proporcionan ni juego de emociones ni intercambio de ideas. Ni entretienen ni instruyen. No cumplen ninguno de los objetivos tradicionalmente atribuidos al teatro. (pp. 156-157)

Las observaciones de Balakian sobre el actor-modelo implícito en la dramaturgia simbolista son claramente complementarias con las exigencias que E. Gordon Craig plantea a un actor “supermarioneta”. En un caso debe ponerse al servicio del autor; en el otro, del director. En conclusión, en el simbolismo, tanto el autor como el director reclaman al actor someterse a otra lógica estética y abandonar las imposiciones del vedettismo, de los capocómicos y las “primeras figuras” (originadas en el Renacimiento y desde entonces fuertemente arraigadas a la institución teatral). En este sentido Georgette Leblanc había pedido a Maeterlinck que escribiera piezas que tuvieran personajes centrales, protagónicos, para favorecer el lucimiento de los actores, y a ella misma.

En *Sor Beatriz* la misma actriz tiene la posibilidad de encarnar un doble personaje principal: Sor Beatriz / La Virgen, ya que la distribución de la historia en los actos permite que una actriz encarne los dos roles (por otra parte, la joven Sor Beatriz del Acto I y la envejecida que regresa son muy diferentes, y esto habilita una mayor elaboración actoral). Por el contrario, en *Los ciegos* la estructura es coral, no se da cabida al personaje protagónico, y como la pieza es monosituacional los personajes poseen un recorrido de transformación acotado.

En *Sor Beatriz* la trama implica diferentes situaciones: entre el Acto I y el III transcurren más 20 años (p. 451). Sor Beatriz pasa por diferentes pruebas y cada acto contiene su núcleo fundamental de acción: la partida con el Príncipe Bellidor (Acto I); el milagro de la animación de la estatua y las hierofanías de las ropas y de las flores (Acto II); el regreso de Sor Beatriz. A diferencia de la estructura monosituacional de *Los ciegos* y su final abierto, en *Sor Beatriz* encontramos una secuencia narrativa prototípica completa en términos Adam (1992): Situación inicial (planteamiento del Acto I) / Complicación (Sor Beatriz se marcha, cierre del Acto I) / Re(Acción) (la Virgen toma su lugar, Acto II) / Resolución (regreso de Sor Beatriz) / Situación final (veneración y muerte inminente de Sor Beatriz).

En cuanto al habla de los personajes y los diálogos, Maeterlinck trabaja a la manera simbolista con el silencio de la Virgen y la coralidad de las hermanas, pero otorga a Sor Beatriz amplio caudal lingüístico, tanto para expresar su amor al mundo terreno como para, tras su regreso, resumir su dolorosa experiencia. Incluso Maeterlinck emplea personajes delegados que explicitan el sentido de la pieza: “los designios del Señor son impenetrables” (p. 449), en relación al mundo como misterio; “sus ojos son más profundos, su mirada es más suave” (p. 453), para explicitar la transformación de la Virgen en el Acto III; “sois el alma elegida que nos vuelve del Cielo” (p. 455) y “la carga tremenda es el amor del hombre” (p. 456), respecto

de la experiencia de Sor Beatriz: no se trata de un *quiproquo*, sino de afirmar que efectivamente Sor Beatriz es la elegida del amor divino por su trayecto en el amor humano.

¿A qué poética no-simbolista recurre? Es destacable el subtítulo de *Sor Beatriz*: “Miracle” (1901, p. 177), “Milagro” (1958, p. 431), que religa con el origen y desarrollo de la poética del “milagro” en el teatro medieval, con sus proyecciones en la Larga Edad Media hasta hoy, con la tradición del teatro hagiográfico durante los procesos de la Modernidad hasta el presente. Por supuesto, se trata de un teatro que refuncionaliza el milagro más allá de su función evangelizadora, con un sentido resacralizador.

Por otro lado, Maeterlinck recrea una historia tradicional de origen medieval, ya trabajada en el teatro español por Lope de Vega (*La buena guarda*) y José Zorrilla (*Margarita la tornera*), y que Jean Charles Emmanuel Nodier popularizó con su relato *La légende de Soeur Béatrix* (1837). Robert Guiette rastrea hasta 1927 más de 200 textos que recrean este mito. Según H. Watenphul (1904), quien pudo entrevistar a Maeterlinck, el dramaturgo se basó en una vieja leyenda flamenca, escrita en latín c. 1320 por un monje anónimo, que encontró en la Biblioteca de la Universidad de Gante: *Caesarii Heisterbacensis dialogus miraculorum*. La intención de recrear la leyenda de Sor Beatriz en sus invariantes (no se trata de una invención de Maeterlinck, como en *Los ciegos*) le impuso una estructura narrativa con límites para la innovación simbolista.

Pero también debe tenerse en cuenta que, como explica Maeterlinck a Watenphul, escribió *Sor Beatriz* sólo con la intención de proveer un libreto operístico al músico Gabriel Fabre (quien finalmente no compuso la música, y retomó el proyecto Alfred Wolf). También lo afirma en el cierre del prólogo de 1902:

En cuanto a las dos piececillas que siguen a *Aglavena y Seliseta*, a saber: *Ariana y Barba Azul o la liberación inútil* y *Sor Beatriz*, quisiera que no hubiese respecto de ellas ninguna interpretación errónea. No porque sean posteriores hay que buscar en ellas una evolución o un intento nuevo. Son, hablando con propiedad, menudos juegos de escena, poemas cortos del género llamado, harto desafortunadamente, “ópera cómica”, destinados a proporcionar a los músicos que los habían pedido tema conveniente a desarrollos líricos. No tienen otra pretensión, y juzgaría mal de mis intenciones quien quisiera encontrar en ellos, por añadidura, grandes intenciones morales o filosóficas. (1958, p. 72)

La pieza subió a escena en 1910, sin autorización de Maeterlinck, en el Théâtre du Parc de Bruselas, y esto le valió al director Reding un proceso judicial. Maeterlinck dejó más tarde expresa voluntad de que no pudiera hacerse el estreno en la capital belga. La pieza subió a escena en 1915, en París, con dirección de Georges Pitoëff.

Pero lo cierto es que en Rusia Vsevolod Meyerhold venía trabajando en *Sor Beatriz* mucho antes (Ducrey, 1999). Su primera experiencia sobre el texto, junto a *La muerte de Tintagiles*, se enmarca en el Teatro Estudio, dependiente del Teatro de Arte de Moscú. Es Stanislavki quien pone al frente del Teatro Estudio a Meyerhold, con la expresa indicación de convertirlo en un espacio experimental. Desaveniencias entre

ambos hacen que los textos de Maeterlinck no lleguen a estrenarse y que Stanislavski ordene cerrar el Teatro Estudio. Pero Maeterlinck es invitado a sumarse al teatro de Vera Komissarjewskaia, donde el 22 de diciembre de 1906 estrena *Sor Beatriz*, con decorados de Sudeikine y música de Liadov. Meyerhold escribió valiosas reflexiones sobre el teatro de Maeterlinck (véase su “Historia y técnica en el teatro”, escrito de 1912, recogido en su *Textos teóricos*, 1992, pp. 135-199; también el análisis de las relaciones entre Maeterlinck y Meyerhold en Béatrice Picon-Vallin, 2002 y 2006).

Bibliografía

- Adam, Jean-Michel, 1992, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université.
- Balakian, Anna (1969), *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Ediciones Guadarrama. Especialmente, "El teatro simbolista", pp. 153-190.
- Borges, Jorge Luis (1996), "Maurice Maeterlinck. *La inteligencia de las flores*", en su *Obras completas*, IV, Buenos Aires, Emecé, p. 456.
- Dubatti, Jorge (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad. Incluye los capítulos "El simbolismo como poética abstracta", pp. 143-180, y "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista", pp. 181-208.
- Ducrey, Anne (1999), "Maeterlinck sur les scènes ruses au début du siècle", *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, XXXI, pp. 159-178.
- Eliade, Mircea (1993), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Gedisa.
- González Salvador, Ana (2000), estudio preliminar y edición de M. Maeterlinck, 2000, pp. 9-79.
- Guiette, Robert (1927), *La légende de la sacristine*, Paris, Champion (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, t. XLIII).
- Koppen, Erwin (1990), "La literatura universal entre el idealismo vulgar y la representación social. El Premio Nobel de Literatura en la *Belle Époque*", en su *Thomas Mann y Don Quijote; ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa, pp. 133-157.
- Maeterlinck, Maurice (1901), *Théâtre I, III*, Bruxelles, Lacomblez. El tomo III incluye "Soeur Béatrice. Miracle en trois actes", pp. 177-225.
- (1902a), *Théâtre II*, Bruxelles, Lacomblez.
- (1902b), *Théâtre*, Bruxelles, Deman, tres tomos.
- (1958), *Teatro*, México, Aguilar. Contiene las piezas teatrales *La Princesa Maleine*, *La intrusa*, *Los ciegos*, *Pelléas y Mélisande*, *Alladine y Palomides*, *Interior*, *La muerte de Tintagiles*, *Aglavaine y Sélysette*, *Ariane y Barba-Azul*, *Sor Beatriz*, *Monna Vanna*, *Joyzelle*, *María Magdalena*, *El milagro de San Antonio*, *El burgomaestre de Stilmonde*, *La sal de la vida*, *La desdicha pasa*, *El poder de los muertos*, *María Victoria*, *La princesa Isabel*, *El abate Setubal* y *Juana de Arco*.
- (1962), *Prosa*, México, Aguilar. Contiene los libros de ensayos *La vida de las abejas*, *La vida de los termes*, *La vida de las hormigas*, *Senderos en la montaña*, *La vida del espacio*, *La maravilla de lo infinito* y *La araña de vidrio*.
- (1979), *Théâtre complet*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- (1999), *Oeuvres*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe (Tomo I: Poesía y ensayo; Tomos II y III: Teatro).
- (2000), *La intrusa*, *Los ciegos*, *Pelléas y Mélisande*, *El pájaro azul*, Madrid, Cátedra.
- Meyerhold, Vsevolod, 1992 [1912], "Historia y técnica en el teatro", en su *Textos teóricos* (ed. Juan Antonio Hormigón), Madrid, ADE, pp. 135-199.
- Nodier, Charles, 1924, *Légende de Sœur Béatrix*, illustrations de G. Ripart, Maurice Glomeau Éditeur.
- Picon-Vallin, Béatrice (2002), "Au seuil du théâtre: Meyerhold, Maeterlinck et *La Mort de Tintagiles*", *Alternatives Théâtrales*, 73-74, pp. 66-71.

----- (2006), *O Arte do Teatro: entre tradicao e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem.

Watenphul, H., 1904, *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin*, Neuwied: Heuser.