



TEATRO, SIMBOLISMO Y COMUNICACIÓN

UNA APROXIMACIÓN A “LA ANUNCIACIÓN A MARÍA” DE PAUL CLAUDEL

Irma Céspedes Benítez

“El teatro es el arte de expresar la vida”¹

RESUMEN:

Paul Claudel, poeta simbolista, enamorado de lo absoluto, en su teatro, espera que todos los factores que intervienen en la representación estén puestos al servicio del mensaje. En *La Anunciación a María* (1912), plantea el problema de la vocación y la libertad, conforme técnicas propias del ‘Misterio’ medieval. En dicha obra trasmite un mensaje profundamente cristiano, y subraya la importancia del compromiso total del emisor, sea este autor, actor, o un hombre concreto, particular.

ABSTRACT:

THÉÂTRE, SYMBOLISME ET COMMUNICATION

Paul Claudel, poète symboliste, avide d'absolu, veut que tous les éléments qui interviennent dans la représentation théâtrale, soient mis en service du message. Dans *L'Annonce faite à Marie* (1912), Claudel pose le sujet de la vocation et la liberté, d'après les techniques propres du “Mystère” médiéval. Dans cette oeuvre, il envoie un message très chrétien et fait ressortir l'importance de l'engagement total de l'émetteur, qu'il soit auteur, acteur, ou simplement un homme particulier.

INTRODUCCIÓN

Recuerdo haber disfrutado en mi adolescencia con la representación de “*La Anunciación a María*”. La representación, la escenografía, la luz, el ambiente creado, la expresividad vocal y corporal, el desplazamiento de los actores, eran el marco adecuado para que el mensaje de la obra se comunicara eficazmente al espectador. Mi mente admiró profundamente el misterioso mundo creado por la leyenda medieval que me hablaba del constructor de catedrales, del pecado y de la redención.

Quise conocer al autor con mayor profundidad y leí algunas de sus obras, demasiado profundas y casi herméticas para mí en aquel entonces. La obra de teatro había creado una instancia de comunicación total que me permitió comprender intuitivamente lo que Paul Claudel deseaba transmitir; pero para leer la obra claudeliana, en ese momento, carecía del suficiente apoyo intelectual que me permitiera penetrar en ese mundo creado con la palabra.

Fue en Antofagasta cuando, con un grupo teatral de la Universidad del Norte, el ATUN, bajo la dirección de Alfredo Matus y con la asesoría de Fernando Aragón y de la Hermana Elsa Abud, representamos la obra para nuestros estudiantes universitarios y una vez más me cautivó la magia del teatro.

¹ Stanislavski, Konstantin (1968): *El arte escénico*. Siglo XXI, p. 102, México.

Mi experiencia personal con el teatro tuvo así dos vertientes. En cuanto **espectadora** ingenua vi la obra como una instancia de comunicación plena y como **participante** en la actuación supe lo que era concebir y dar a luz un personaje, hacerse canal y participar con otros canales. Otro modo de comunicación y muy rico era el actuar, asumir un rol desde el cual comunico a otros, mis compañeros de actuación con los que comparto la experiencia del juego escénico, me comunico con mis virtuales posibilidades de ser otro, y con otro, con el autor, *actor* por excelencia.

Comprendí que el teatro, esencialmente comunitario, está enraizado a la vez en la vida social y en la personal del autor, de los actores y de la comunidad para quien se trabaja; que toda obra es un mensaje cuyo contenido es un modo de organizar el mundo, la expresión de un sentir, del hablante (sea autor o actor) y la comunicación de un mensaje, a través de una forma que es la obra concreta y sus parlamentos, dirigido a otros, compañeros de actuación que también representan un papel, y sobre todo a un público receptor, comunidad social.

Toda representación teatral es producto de un trabajo solidario, colectivo que busca conmover a un público para que, a su vez, se mueva a la acción, acepte o rechace, aplauda o silbe la representación.

1. EL AUTOR

*Il y a une chose plus triste à perdre que la vie, c'est la raison de vivre,
plus triste que de perdre ses biens, c'est de perdre son espérance,
plus amère que d'être déçu, et c'est d'être exaucé.²*

El autor dramático debe ser un vidente de las preocupaciones, de la angustia, de las esperanzas, de las frustraciones, de las alegrías, porque las experimenta en sí mismo, de cada hombre y de la humanidad, por eso alcanza universalidad. Gracias a eso llega con su mensaje a cada uno de nosotros.

No es de extrañar entonces que el autor de esa obra que marcó en parte mi vida, me interesara profundamente. Mucho leí de y sobre Claudel en aquella segunda instancia de acercamiento, y sus observaciones sobre la educación me impactaron profundamente y, en gran medida, influyeron en mi relación con mis alumnos y en mi metodología. En 1951, recordando su adolescencia señaló: *"La educación universitaria tiene una laguna enorme: no comporta más que instrucción y no presta la menor atención a la educación la que, sin embargo, constituye su misión principal. El niño no es solamente un ser al que se le inculcan nociones de diferentes cosas; es un carácter que hay que formar, es un corazón y de esto, la educación universitaria, al menos la de mi tiempo, no se ocupaba para nada."*³

Claudiel me permitió comprender que el hombre no es sólo razón que analiza y comunica mediante signos su mundo. Es también afectividad que necesita expresarse. Es necesidad de trascendencia que lo impulsa reiteradamente a buscar al otro y a través del otro al Otro.

² Claudel, Paul (1956): *L'Otage*. Gallimard, Acto III, escena II, p.119. Paris.

³ Claudel, Paul (1958): *Memorias improvisadas*. Emecé, p. 21, Buenos Aires.

PAUL CLAUDEL

¿Quién fue Paul Claudel? Un hombre que vivió entre dos siglos, 1868 - 1955. El mismo se define como viajero y arraigado, escritor y hombre de estado, campesino y diplomático.

Campesino, porque Paul-Louis Charles Marie Claudel, hijo de un registrador de propiedades, nació en una aldea en la región del Tardenois, Villeneuve-sur-Fère a la que recuerda como *“una región extremadamente austera, una comarca donde el viento sopla ininterrumpidamente y en la que llueve con más frecuencia que en cualquiera otra región de Francia. Nada más severo, más amargo, más religioso también, si así puede decirse en el sentido más austero del término que ese pueblo. Y cuando el dos de noviembre las campanas doblan a muerto, su sonido no inspira ideas muy alegres, que digamos. Esto era así, tanto más cuanto que mi casa daba directamente sobre el cementerio de la aldea. Mi tío abuelo era cura de Villeneuve, y la casa que él mismo había construido da sobre el God's acre, como se dice en inglés, la hectárea o el arpende de Dios, que se extiende en torno a la propia iglesia”*⁴.

*“Mi familia era muy noble: descendemos del famoso duque de Orleáns que fue asesinado por Juan sin Miedo, y cuya familia, como es sabido, vino luego muy a menos [...] Luego la familia se hizo plebeya [...] dicha rama de los Orleáns me fue siempre simpática. Carlos de Orleáns pertenecía a esa estirpe... El poeta Carlos de Orléans. [...] Y a esa rama noble se agregó otra, plebeya como la de los Turelure: los Thierry. Ambas se aliaron de manera que las dos sangres libraron batalla en mi ascendencia. [...] y yo llevo en mí esta doble ascendencia”*⁵.

Profundo creyente, arraigado en la fe. Cuando en 1882 su familia se estableció en París, en el espíritu del joven Claudel no había germinado aún la semilla de la fe. En la Navidad de 1886, se convirtió al cristianismo con tal fuerza que sus biógrafos llegan a afirmar que el mundo católico se integró en él como una especie de vasta catedral intelectual.⁶

Su amigo Jean Louis Barrault dirá de él: *“Claudel es un padre, un hombre que engendra [...]. Me siento dichoso al rendir homenaje a ese hombre íntegro, a esa catedral barroca, a esa poderosa criatura de Dios. [...] Extrae su potencia lírica de los salmos, de los cantos de la tierra y del consejo de la alondra. [...] Claudel es un hombre físico que se enfrenta con lo visible. [Para Claudel] la poesía es el universo de las cosas visibles al que la fe añade el de las cosas invisibles. El fin de la poesía es llegar alto, al fondo de lo infinito para encontrar lo inagotable. [...] Claudel es un campesino y un diplomático. Y ya no se contentará con cultivar su campo, sino que cultivará la tierra entera. [...] y eso es lo que da a su obra su carácter cósmico y universal. El mundo visible le permite conocer lo invisible. Es católico. Un enamorado del horizonte cósmico, de perfeccionar el eterno horizonte. Se enfrenta con la realidad para significarla.”*⁷

Diplomático. En 1890 ingresó a Asuntos Exteriores y desde ese momento fue un viajero incansable: en 1893, asumió como cónsul suplente en Nueva York y luego fue designado en el Consulado de Boston; al año siguiente viajó a Shanghai, luego a China, Fou-Tcheou,

⁴ Ibídem, pp. 12 - 13.

⁵ Ibídem, pp. 15 - 16.

⁶ Truc, Gonzague (1961): *Historia de la literatura católica contemporánea*. Gredos, pp. 184-191, Madrid.

⁷ Barrault, Jean Louis: *Conocimiento de Claudel*. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, pp. 5-11, Santiago.

Hang-Keou, su destino en 1898 fue Japón y Tierra Santa en 1899. En 1906 desposó a Reiné Sainte-Marie-Perrin, hija del arquitecto Fouvière y el matrimonio se radicó en China donde Claudel había sido designado Cónsul de primera clase, hasta 1909. Praga, Francfort, Hamburgo, Río de Janeiro (1917-1919), Copenhague, Japón nuevamente, fueron algunos de sus destinos posteriores.

Intelectual de nota. Numerosas universidades lo distinguieron como Doctor Honoris Causa. Recibió condecoraciones y múltiples invitaciones para dictar conferencias, asistir a las representaciones de sus obras. En 1946 se incorporó a la Academia de la lengua francesa.

Curioso destino el de este hombre. Aunque toda su existencia se construye sobre antítesis y contradicciones, en sus genes combaten nobles y plebeyos, en su existencia el campesino y el diplomático, en su espíritu la gracia y el pecado, supo llevar una vida plena, patriarcal se podría decir, sólo entristecida por la muerte de familiares y amigos. Murió en París en 1955.

Paul Claudel vivió intensamente y escribió incansablemente. Su obra poética, de alto vuelo lírico, está inspirada en la Biblia, especialmente en los salmos, en Rimbaud al que descubrió un poco antes de su conversión, y en la lírica española. Refleja el alma atormentada del autor dividido entre la atracción de las tentaciones terrestres y la sed de lo absoluto divino. El simbolismo le permite expresar su religiosidad íntima y su experiencia de diplomático que recorre el mundo.⁸

Eligió como el mejor medio para transmitir su mensaje, el teatro. Teatro, representación del mundo y de Dios, en el que todo se hace significativo y trascendente. Se emplean conscientemente todas las posibilidades escénicas para, a través de ellas hacer manifiesto lo invisible, el misterio, un Más allá eterno e ilimitado. Escribir es una forma de arte y el arte implica creación. *El poeta es un pequeño dios*, dijo Huidobro: como Dios, es capaz de crear un mundo cerrado, autónomo. Con su espacio. Con su tiempo. Con sus personajes y su acontecer. Con leyes propias. Con ritmo propio. Con su realidad, su ensoñar y su expresión propias, únicas e irrepetibles.

A través de sus creaciones, Claudel pretende ayudar al hombre a tomar conciencia de sí mismo, de su auténtica realidad. En su teatro se plantea, reiterativamente, la misma temática, la necesidad de reconquistar lo invisible, el propio rostro perdido, que no es otro que el reflejo de Dios en nosotros, el amor, la bondad, la integridad primigenia. En este sentido, se suceden sus creaciones dramáticas en las que acoge la angustia del hombre del siglo XX y trasmite un mensaje profundamente cristiano. Entre esas obras destaca *La Anunciación a María*⁹ que, prácticamente, ha sido representada, con igual éxito, en todo el mundo no sólo en las grandes ciudades, sino en los más humildes y apartados villorrios.

Con la materialidad de la palabra integrada en verso quiere dar voz a esa trascendencia y así se autointerpreta como develador del misterio. De allí nace una técnica de versificar

⁸ Sus obras poéticas son verdaderos cantos con los que se expresa fe, esperanza y amor, las virtudes cardinales. 1910 - *Cinq Grandes Odes*; 1911 - *Cette heure qui est entre le printemps et l'été*; 1912 - *Le chemin de la croix*; 1915/1916 - *Poèmes de guerre*; 1916 - *Corona benignitatis Dei*; 1918 - *La Messe là bas*; 1925 - *Feuilles de Saints*; 1932 - *Sainte Geneviève*.

⁹ Cronología de sus obras dramáticas: 1890-1901 - *Tête d'Or*; 1893 - *La ville*; 1893/1894 - *L'Échange*; 1896 - *Le repos du 7^{me} Jour*; 1900 - *La jeune fille Violaine*; 1906 - *Le partage de Midi*; 1912 - *L'annonce fait à Marie*; 1914 - *L'Otage*; 1917 - *L'Ours et la lune*; 1918 - *Le pain dur*; 1920 - *Le père humilié*; 1924 - *Le soulier de satin*; 1930 - *Le livre de Christophe Colomb*; 1939 - *Jeanne au bûcher*.

diferente. Un nuevo concepto del poema: se busca el ritmo del verso libre: el poema se concibe como una serie de grupos rítmicos desiguales, integrados en una estrofa, unidad básica de ese texto, de esa palabra estructurada, indivisible que es el poema. Lleva a perfección máxima las innovaciones métricas y estilísticas de los simbolistas.

A primera vista su obra pareciera hermética por su extraña sintaxis y la sorprendente manera en que su versículo corta el pensamiento, ateniéndose a la ley natural de la respiración. Sin embargo, mágica, misteriosamente, más allá de la forma lingüística, su mensaje llega prístino a su receptor. Ha sabido unir el sentido de lo universal al humanismo más humilde del catolicismo contemporáneo. En su poema dramático *La Anunciación a María*, Violenca encarna la maternidad espiritual y el autor quiso, a través de ella, tratar el misterio de la concepción del espíritu.

2. EL MENSAJE

Culturalmente la humanidad ha evolucionado desde el hombre prehistórico hasta nuestros días. La historia estudia ese progresivo avance y a la vez nos da testimonio de cómo se ha ido manifestando su afectividad, su intuición. Por ello cada época tiene un estilo propio de expresarse a través de diferentes medios: aquellos que su momento los condicionaba a emplear.

La superficie irregular de la interioridad de una caverna le sugería al cazador prehistórico, con su juego de sombras, aquello por él conocido y, en sus ratos de ocio, de recreación, ese hombre primitivo, pero altamente intuitivo, acentuaba con tizne de su fogata su visión. Ese primer testimonio artístico nos habla del sentir de ese primitivo: sin embargo cuando, olvidando su trascendencia, intentamos una explicación racional –también válida–, transformamos esa obra de arte en un signo que podría indicar una cosa o una intencionalidad. Ese enfoque racional limita el mensaje transmitido, siempre lo interpretamos desde nuestra perspectiva cultural. Hay otra actitud que nos permite proyectarnos en la interioridad de ese mensaje rupestre para sorprender, intuitivamente, esa chispa de humanidad que es trascendente. Así lo han hecho, por ejemplo, Huidobro o Parra en algunos de sus poemas.

El mensaje no nos comunica nada menos ni nada más que una interioridad que se expresa en nuestros días como se expresó en el pasado. ¿Dónde radica la diferencia entre unos y otros? Tal vez sólo en la mayor o menor conciencia con que se expresa y cómo se trabajan los medios para esa expresión.

3. EL SIMBOLISMO

La obra creada por el poeta mediante la palabra es trasunto del mundo en que nos movemos. Cuando intenta ser una imagen que deleve el misterio de la creación, recurre al simbolismo. El decir humano es eminentemente simbólico, trascendente. Para hacer ciencia, la gramática debe trabajar con el signo arbitrario y convencional; para hacer literatura el artista debe enfocar la palabra como un misterio que revela y devela una trascendencia. Tal vez la escuela que con mayor profundidad comprendió esta problemática sea el simbolismo. Toda literatura, en última instancia es simbólica; sin embargo reservamos este nombre para una tendencia literaria que nació en Europa, más concretamente en Francia, a fines del siglo

pasado. Oficialmente se considera que este movimiento se inició con el Manifiesto simbolista de Jean Moréas y no duró más de doce años. Sin embargo, Escarpit en su *Historia de la literatura francesa* prefiere hablar de generaciones, de poetas simbolistas, atendiendo a que con antelación habían aparecido *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire (1821-1867), poemas prohibidos por juzgarlos inmorales, morbosos y satánicos, la sociedad de ese momento. Desde el romanticismo en Inglaterra se había desarrollado una literatura “negra” de humor cruel que utilizaba lo fantástico, lo esotérico, el terror, la alucinación como medios para trascender la realidad.¹⁰

Es difícil, por no decir imposible, definir esta corriente. Es difícil porque trasciende lo artístico para transformarse en un modo de vida, en una técnica, en una estética, en una mística con mucho de panteísta.

Los escritores simbolistas tienen en común varios rasgos fácilmente discernibles. Y son los mismos rasgos que habitualmente se señalan como característicos y comunes al hombre universal en cuanto afirman una realidad trascendente, desconocida, mágica, misteriosa que subyacen en la forma apariencial que captamos con nuestros sentidos; de acuerdo con ello,

- a) buscan experiencia interior;
- b) anteponen el propósito de sus obras a las obras mismas;
- c) se interesan por la corrección estilísticas y por las innovaciones prosódicas;
- d) respetan las reglas éticas del escritor;
- e) para ellos escribir es participar en el “culto de la tinta y de las plumas”.

Los simbolistas, enamorados de lo absoluto, creyeron en la creación divina e intentaron descifrar el mensaje misterioso, inefable que la naturaleza trasmite. Captaron en todo lo visible la trascendencia, imagen, signo de otra realidad. Estudiaron, analizaron y desarrollaron la experiencia interior que permite al hombre captar esa sobrerrealidad. En la medida en que comprometieron su vida, su hacer y su sentir en esa búsqueda de trascendencia, fueron verdaderos místicos del siglo XIX.

Nos encontramos frente a un acto de creación que se eleva desde la materialidad de la palabra de Mallarmé, ampliada, enriquecida por su técnica parnasiana, pasa por el morboso satanismo de Baudelaire, por la poesía negra de los poetas malditos, sin olvidar la fuga coloreada y sonora de la vida interior de Verlaine, ni la integración irónica y amarga de un Auguste Villiers de l’Isle-Adam, hasta culminar en esa cima que es Claudel.

Los escritores franceses de comienzos de siglo buscaban lo absoluto, y revelaron verdadera e intensa apetencia de Dios o de dioses. Como los sacerdotes de Isis, de la leyenda griega, reaccionaron de muy diferente modo cuando alzaron el velo del misterio: Rimbaud

¹⁰ Entre sus precursores, aunque algunos críticos los consideran como la primera generación de poetas simbolistas, podemos citar a Stéphane Mallarmé (1842-1898) quien amplió las posibilidades expresivas del lenguaje y del verso francés y persiguió sin desfallecimiento, el elevar el mundo literario absoluto hasta el ser. Paul Verlaine (1844-1896) quiere expresar con un mínimo de artificio la fuga sonora, coloreada, significativa de su vida interior. Auguste Villiers de l’Isle-Adam (1840-1889) tiene el sentido de la historia espiritual. Radical pesimismo, profunda amargura que expresa con ironía incisiva. Jean Arthur Rimbaud (1854-1891) declara odiarlo todo y reniega de todos y de todo, como contrapartida, se hace vidente y busca la identificación con todo y todos. Su fracaso lo describe en “*Une saison en enfer*”. A la segunda generación pertenecen: Emile Verhaerens (1855-1916), Jean Moréas (1856-1910), Henri de Régnier (1864-1936) y tercera generación: Maurice Maeterlinck (1862-1949), Francis Jammes (1868-1938) y Paul Claudel (1868-1955) (Escarpit, 1950, *Historia de la literatura francesa*, México, 2ª edición, FCE., p. 105 ss.).

quedó aterrado, Mallarmé vislumbró la nada, Gide sólo descubrió su deseo, Valéry reafirmó las Ideas, Proust se aferró al instante eterno, Maurrás descubrió los ídolos de la inteligencia, sólo Claudel reencontró al Verbo mismo y su enfoque de la Creación será el de un creyente que utiliza el simbolismo como expresión de su experiencia religiosa interior y de su experiencia cósmica de diplomático. Su encuentro con Cristo, su conversión le había enseñado que la grandeza del mundo no se basa en las cosas que son ni en las relaciones, ni en las definiciones, ni en las abstracciones, ni en las leyes que estudia y descubre la ciencia, sino en lo que significan, en las aventuras concretas que cada hombre vive y en último término, en la gran aventura que es el encuentro del hombre y de Dios. Para él el cristianismo es un riesgo y un compromiso, un descubrimiento, no una práctica.

La poesía simbolista pretende crear un mundo concreto, en el que todo se renueva en virtud de la gracia divina y la libertad del hombre. Claudel, como poeta, asume que su trabajo es recrear el mundo de acuerdo con esta nueva lógica, la lógica divina; demostrar que, a través de las manifestaciones concretas y visibles del hombre, impuras muchas veces, Dios permite que llegue la salvación. El universo, así concebido, adquiere un sentido muy diferente al frío y objetivo, materialista, que preconiza el criterio científico. En su teatro trata de aprehender la evolución de las almas. Las experiencias visibles, en su materialidad, nos permiten conocer la curva seguida por el alma invisible: no se ve el alma, sino el camino. Y así cada acaecer se hace símbolo de la realidad interior, del destino del hombre, mejor aún de su vocación.

En la estética simbolista no interesa el poema en sí: el poeta sólo está atento a su propósito, a su resonancia, a satisfacer aquella necesidad de expresar la idea intuita que lo acucia. Al analizar la evolución, la historia de la literatura simbolista podemos afirmar, con Schmidt¹¹, que Mallarmé abre el juego, Moréas lo comenta, Claudel deduce su moraleja. Convencido de que los simbolistas son místicos que han perdido su camino, trata de indicarles la puerta estrecha de la fe. Más allá del mundo visible, más allá de la muerte quieren mirar estos poetas, pero no siempre tienen el valor pleno para ello: Rimbaud se pasmó de terror, Mallarmé sólo vio la Nada, P. Claudel reencuentra al Verbo, gracias a la fe. Su obra *Tête d'Or* es un drama de la muerte, pero de muerte asumida en plenitud. En la obra de Claudel cada uno de sus personajes logra morir de su verdadera muerte y cada muerte deja su consuelo, son muertes serenas; Claudel resuelve en mística cristiana la mística atea del simbolismo.

Según los simbolistas no hay reglas de lo Bello válidas para todos los países y épocas. La evolución literaria es cíclica. De allí que propugnen libertad absoluta para el poeta, por cuanto no puede haber reglas de lo bello a las que se puedan ajustar los poetas de todos los tiempos y países. Por el contrario, el artista debe estar atento a las sugerencias con que la naturaleza lo incita a la creación. En contacto con la naturaleza, debe ser discípulo atento para percibir la miríada de mensajes que ella le envía. Así lo preconiza Baudelaire en sus "Correspondances", término de connotaciones místicas que define en 1857, en sus "Notes nouvelles sur Edgar Poe": "*C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà et qui révèle la vie, est la preuve la plus évidente de notre immortalité. C'est à la fois par et à travers la poésie, par et à travers la musique que*

¹¹ Schmidt (1960): *La literatura simbolista*. Eudeba, p. 54, Buenos Aires.

l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau".¹² Es el mismo espíritu que percibimos en su soneto del mismo título y que sentimos que sienta las bases de toda sinestesia posterior:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec de regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme de chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion de choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*¹³

Libertad regida por la necesidad de misterio, de infinito, es un modo de fusionar tal vez porque jamás se han separado— ética y estética: no el arte por el arte, sino el arte concebido como la más auténtica necesidad de expresión del hombre.

El poeta expresará el mensaje del universo a través de su poema. Según Mallarmé, el Poema o Símbolo es una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como de encantamiento. Las sensaciones con que la naturaleza nos solicita son signos de una cantidad de Ideas que el poeta agrupa, según sus afinidades, y reúne con la Idea primordial que las comprende a todas, hasta que les da una expresión vocal y espiritual conformada por una serie de palabras ligadas por el encanto mágico de un ritmo. La palabra sólo vale por el misterio que ayuda a presentir.

En su polivalencia las palabras tienen múltiples significados, diferentes valores subjetivos, resonancias afectivas, emocionales, individuales junto a un valor intelectual, lógico, denotativo, semántico que registran los diccionarios. A la connotación y denotación, los simbolistas agregan y destacan el valor fónico al que consideran el virtual sustentador de la evocación simbólica. De allí arranca la constante preocupación del poeta simbolista por la musicalidad del verso, por su eufonía.

¹² “Este admirable e inmortal instinto de lo Bello nos permite considerar la Tierra y sus espectáculos como una percepción, una correspondencia con el Cielo. La sed insaciable por todo lo que está más allá y que revela la vida, es la prueba más evidente de nuestra inmortalidad. A la vez por la poesía y a través de ella, por y a través de la música, el alma entrevé los esplendores que existen más allá de la sepultura.” (Cit. por Lagarde, Michard, 1962, XIX^e siècle, *Les grands auteurs Français*, Paris, Bordas, p. 431).

¹³ *Ibidem*, p. 431: “La Naturaleza es un templo donde pilares vivos, / permiten a veces salir confusas palabras: / El hombre allí atraviesa bosques de símbolos / que lo observan con miradas familiares. / Como amplios ecos que de lejos se confunden / en tenebrosa y profunda unidad / vasta como la noche y como la claridad, / los perfumes, los colores y los sonidos se responden. / Hay perfumes frescos como carnes de niños, / dulces como el oboe, verdes como las praderas, / – y otros corrompidos, ricos y triunfantes, / con la vastedad de las cosas infinitas, / como el ámbar, el musgo, el benjuí y el incienso, / que cantan transportes del espíritu y de los sentidos.”

Un poema en versos libres comprende una serie de grupos rítmicos desiguales. La unidad primaria es la estrofa. En cada una de ellas sólo se expresa un pensamiento enriquecido y a veces mezclado con los armónicos y las asociaciones que sugiere. Su forma de escribir es un registro perfectamente fiel de los momentos sucesivos del tiempo íntimo durante el cual nace el poema símbolo.

El simbolismo utiliza la palabra, el verso, la forma como un modo para expresar su experiencia religiosa interior y de su experiencia cósmica aprende que la grandeza del mundo no se basa en las cosas que son ni en las relaciones, ni en las definiciones, ni en las abstracciones, ni en las leyes que estudia y descubre la ciencia, sino en lo que significan, en las aventuras concretas que cada hombre vive y en último término, en la gran aventura que es el encuentro del hombre y de Dios. Y así cada acaecer se hace símbolo de la realidad interior.

Las palabras no valen en cuanto resonancia lógica, emotiva, poética, sino que tienen un valor fónico que no podemos ni debemos olvidar. Hay un ritmo musical marcado por las palabras y que son propios de cada hablante, y para cada situación. Son registro fiel de los momentos sucesivos del tiempo íntimo. Ese ritmo musical está subordinado a la realidad trascendente de los hombres en cada una de las situaciones contingentes que deben enfrentar.

En 1889 apareció la traducción de *Casa de Muñecas* de Ibsen que hablaba de un ideal austero y se levantaba contra el erotismo burgués y la profanación del amor. Exaltación del individuo frente a la sociedad, contra la hipocresía y las mentiras de la religión del hombre; soñaba con un individuo libre, capaz de seguir su vocación y con el suficiente carácter como para querer y poder realizarla. Tal vez el impacto que causó esta obra, hizo evidente la necesidad de innovación de contenidos, y también de innovación en la forma lingüística, renovación que calzaba perfectamente con la imperiosa necesidad de crear nuevas formas teatrales.

No olvidemos que estos escritores profesan la religión de las Ideas. Para ellos el teatro debiera ser sacro, una serie de oficios casi litúrgicos. Esta concepción les hace soñar con representaciones prácticamente desmaterializadas, con coreografías sutiles, desencarnadas; desearían sustituir los pesados decorados realistas por *un silencio que palpita de crespones de China*. Proclaman con Mallarmé "*Bastidores, opacos cartones, esta intrusión fuera*".

Con respecto a los actores, idealmente querían encontrar actores persuadidos de su dignidad casi sacerdotal, dóciles a su decir. Así el público sentía que la palabra, llena de virtudes mágicas, hacía, al conformarse con la Idea, aparecer el drama interior. El actor debería tomar conciencia de su función sacerdotal, para transformarse en símbolo palmario de esa religión de Ideas de las cuales el poeta es profeta. Crear un teatro al que el público acudiera a orar, a sacrificar, a purificarse. Conquistar una catarsis plena. En ese sentido generar un teatro similar al griego, profundamente religioso.

Pero no lograron componer las obras convenientes y se contentaron muchas veces con representar, dramatizar, mimar los poemas que les gustaban, descomponerlos plásticamente. El único acontecimiento de mayor peso fue la adaptación escénica de *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam, pero, aun así, se trataba principalmente de un drama para ser leído al que las convenciones teatrales añadieron muy poco encanto. M. Maeterlinck logró en parte unir en la escena el himno humano y el himno de la Idea, pero esta búsqueda no llevaba a ninguna parte. Paul Claudel al aceptar su compromiso religioso con la fe católica, y transformar su teatro en un medio para difundir su fe, dio un fin sobrenatural y cristiano a las aspiraciones del simbolismo que clausura.

En *La anunciación a María*, más allá de los hechos anecdóticos, más allá del drama familiar, está el drama interior de cada uno de los personajes; la lucha que cada uno sostiene en último término, con Dios mismo.

4. LA ANUNCIACIÓN A MARÍA

Misterio en un prólogo y cuatro actos es el subtítulo de esta obra, revelador de la intencionalidad del autor. Claudel sostenía que detrás de sus obras había un pensamiento vivo. Para comprender el conflicto que esta obra nos plantea, debemos tener antecedentes de lo que es un *misterio* medieval.

Señalábamos que una de las preocupaciones del teatro simbolista es la renovación de las formas dramáticas. No sólo se las renueva, también se añoraban las viejas técnicas primordiales del teatro religioso griego y medieval. En ambos se evidencia palmariamente la intervención de los dioses, en el primero y de la gracia divina en el segundo.

El misterio medieval tiene un tema único: la redención del hombre gracias al amor. En los misterios se plantea muy claramente la enseñanza y su resonancia: Dios es nuestro Padre. Nos colocó en este mundo y el hombre domina en él como señor. Es su destino realizarse en la Creación. Pero como criatura de Dios, Adán fue infiel; en el momento de la tentación entró en conflicto dramático consigo mismo, con la mujer y con Dios. Esta infidelidad deterioró la felicidad para la que había sido creado. Dios, que no quiere la muerte del pecador, se inclinó sobre el pecador y lo redimió con el sacrificio de su hijo, el Logos divino, Cristo que se encarna, crece, vive, sufre pasión y muerte. Así redime a la humanidad y a cada hombre.

Esta historia de la humanidad, su caída y su redención es un misterio, porque se basa en una visión, en un planteamiento trascendente. La Edad Media creó esta forma dramática a la que llamamos 'misterio' como un instrumento para edificación del pueblo de Dios y Paul Claudel se siente llamado a replantearla para el mundo contemporáneo, no sólo en esta obra, sino también en *Juana en la hoguera*.

Ángel Battistessa, acerca de la técnica dramática que Claudel emplea en esta última obra, anota: "*Así como Cristo no puede ser separado de la Cruz, era preciso que Juana de Arco no fuese separada del instrumento de su pasión, de su martirio y de su santificación, es decir, de su hoguera. Así se explica la originalidad y sorprendente concentración de la obra: desde que comienza hasta que termina, se la ve atada al poste de la hoguera. Se dice que los moribundos ven desarrollarse en un relámpago el cuadro completo de su existencia. Así le sucede a Juana que abarca todos los episodios de su vida y los comprende sub specie aeternitatis. Sin inventar nada, poetizándolo todo, al utilizarlo en sentido traspuesto y trascendente, Claudel reitera las palabras del proceso. Once breves estampas compendian el drama de Juana.*

Sin rechazar la técnica de los 'misterios' y 'moralidades' medievales, emplea los más distintos recursos expositivos arcaicos y actuales. Es la visión interior de Juana la que se nos presenta a través de las palabras de Santo Domingo. El espectador contempla la figuración plástica de las palabras que el santo lee y que Juana comenta. Antecedentes de esta técnica

tenemos en Los Persas de Esquilo, en los romances españoles del siglo XV, en algunos poetas impresionistas."¹⁴

No sólo la técnica de una y otra obra tiene un punto de partida en la dramaturgia medieval. En su función de corredentoras, se hermanan Juana de Arco y Violena. Ambas son el instrumento para restablecer en el reino de Dios, la unidad, la paz y el amor. Una familia dividida, una niña muerta, presenta una situación análoga a la de un reino dividido, Francia, un reino y estados feudales díscolos, se encuentra amenazada por Inglaterra que gobierna sobre Normandía. Juana de Arco logra expulsar a los ingleses y corona al rey francés. Ambas acciones redentoras y unificadoras son coetáneas y similares en su divergencia. Una cumple su misión al son de trompetas y a la luz esplendorosa del día, la otra, excluida de la sociedad humana, lo hace en la oscuridad. Una da a luz un reino, la otra da la vida a una niña.

En *La Anunciación a María* no hay que conceder demasiada importancia a las situaciones o a las peripecias, ni siquiera a los caracteres. La obra se centra en el problema de la liberación mediante la resurrección de Cristo que da cauce y quicio a la liberación del hombre... pero, para que haya resurrección, debe haber muerte primero.

El problema que se plantea es el de la vocación, el llamado que Dios dirige a sus elegidos para conquistar la plenitud humana. No se trata ya del fatum griego, inexorable y ciego. Es un destino cristiano que guía a los elegidos, a los llamados hacia una meta prefijada de amor y que el constructor de catedrales descubre en Violena, porque, también él, con su vocación de artista, con exacto conocimiento de sí mismo y de los demás, es un llamado, un elegido, que estuvo a punto de traicionar su misión:

*Qui êtes vous, jeune fille, et quelle est donc cette part que Dieu en vous s'est réservée,
Pour que la main qui vous touche avec désir et la chair même soit ainsi
Flétrie, comme si elle avait approché le mystère de sa résidence?*¹⁵

Se trata del Prólogo de la obra. La escenografía, muy austera, sólo requiere una puerta cerrada, un crucifijo y un cirio, Dios entre ambos. Pedro, herido por la lepra tras una tentación que Violena resistió, es, con estas palabras, el que revela a Violena su misión: víctima inocente que debe aceptar ser inmolada por el bien de su familia, por Francia, por la Iglesia, por el mundo. Es Pedro de Craon el instrumento, el ángel de la Anunciación, que muestra a Violena el camino al que Dios la convoca.

Violena acepta su vocación y al dar un beso al leproso lo cura, pero contrae la enfermedad. Todo va mucho más allá de las circunstancias. Y a la lectura superficial y contingente, se opone otra, analógica y profunda. Saber leer en los acontecimientos la voluntad de Dios y responder prontamente a ella.

En *La Anunciación a María*, a Claudel le interesa presentar en forma poética la lucha del sujeto con su destino, frente al cual existen dos posibilidades: el rechazo o la aceptación en la oscuridad, el hombre no sabe hacia dónde va. Cada personaje ve truncado el destino que se había trazado previamente. La vida no es simple, pero la redención permite que la madeja se desenrolle. Para ello es necesario que los seres humanos sean capaces de decir sí, a fin de

¹⁴ Battistessa, Ángel (1961): "Prólogo" en Claudel, Paul, *Juana de Arco en la Hoguera*, Co. General Fabril Editora, p. 39, Buenos Aires.

¹⁵ Claudel, Paul (1940): *L'Annonce fait à Marie*. "¿Quién eres, jovencita, cuál es la parte vuestra que Dios se ha reservado para sí, / para que la mano que la tocó con deseo, y la misma carne, sea / marchitada, como si se hubiera aproximado al misterio de su residencia?", Gallimard, p. 14, Paris.

participar en la posibilidad de salvación: Violena es la portadora de la salvación y Mara mueve los hilos.

En relación con sus obras anteriores, la técnica en la construcción de personajes cambió en *La Anunciación*. Pareciera que se liberaran de la excesiva poetización y fueran más objetivos, con una mayor riqueza de carácter, con más peso. Hay una voluntad de composición que domina la creación. En las obras anteriores el poeta intentaba realizar su drama interior lo mejor que podía, ahora le impone una forma.

Sólo seis personajes principales. Anne Vercors, su mujer y dos hijas constituyen una familia que tiene a su cuidado un monte santo, Monsanvierge, sede de una abadía de monjas cuyo hábito de fiesta, la dalmática del diácono, las mujeres de la casa de Combernon tiene derecho a usar dos veces en su vida: el día de sus esponsales y el de su muerte; Jacques Hury, criado en la casa Vercors, desde su infancia y el constructor de catedrales, Pierre de Craon.

Pedro de Craon construye monasterios, catedrales, etc. Lo mejor converge hacia Dios, testimonio de fe y cultural. Es la piedra que cava muy hondo y apunta muy alto. Debe vivir solo para expresar la fe de su comunidad. Pero en su debilidad cae en la tentación al amar a Violena quien lo rechaza. Pedro recobra su vocación.

Hay un llamado de Dios siempre latente. Tres personajes lo escuchan. El Padre cree que debe partir y desaparece en el momento mismo en que el drama se presenta y vuelve a aparecer cuando todo ya está resuelto. Sólo Pedro de Craon es capaz de comprender el verdadero sentido del llamado y guiar a Violena en el cumplimiento de su misión. Pedro y Violena están allí, presentes donde se les necesita, sin preguntar, sólo aceptando.

Ella tiene un anillo –no es de compromiso, pero se lo regaló su amado. Está dispuesta a desprenderse de él y Craon comprende y descubre la llamada de Violena: su destino no es ser su mujer, ni la de Santiago, porque es una elegida que escuchó el llamado; será su compañera corredentora.

Violena y el Padre en su inconsciencia, en su egoísmo, son símbolos de respuesta pronta al llamado de Dios. Se les contraponen Mara, fiel a sí misma, a sus propios deseos. Es obstinada, dura, sabe exactamente lo que quiere y lucha para obtenerlo; se resiste, pero, finalmente, también cede ante Dios. Santiago no entiende ni oye llamado alguno. No comprende mucho los conflictos de esta familia, sus intimidades ni sus luchas ni los llamados de Dios; él sabe cuando es tiempo de sembrar, de cosechar, de arar. Nombrado su sucesor y heredero por el padre, se siente administrador de la tierra para toda la familia humana y para la Naturaleza toda.

Antes de partir el Padre ha dispuesto el matrimonio de Santiago con Violena; sin embargo, Violena tiene otro destino. Su beso sanó a Pedro, el constructor de Catedrales. Santiago no lo acepta y la tierna escena de amor culmina con el rechazo, Santiago en su incapacidad para ver, se atiene a lo visible, a lo sensorial, no se atreve a sobrepasar los hechos, ir más allá de lo real: pasar por sobre la lepra de Violena. No hace el gesto de fe. Condena. Violena ama a Santiago, pero es capaz de renunciar a todos sus proyectos, porque comprende que es otro el camino que le ha sido destinado. Es la víctima en el altar. La negó Santiago. La sacrificó Mara. La ofrece el Padre.

La Madre agiliza el conflicto, es la facilitadora de lo que Mara quiere hacer. Sólo Mara es capaz de valorar exactamente la dimensión de Violena y es la única capaz del gran acto de

fe en ella. Mara es el personaje central, sustentador de la obra: sin ella sería otra la configuración. En torno a ella gira la acción dramática.

La obra refleja la estructura del mundo medieval. Mundo cristiano en el que las relaciones entre los hombres estaban aseguradas no por la legalidad, sino por la caridad. Un régimen como el feudal podría degenerar en la peor de las tiranías, pero en principio se basaba en Dios y estaba garantizado por Dios, por un Dios en el que se creía.

Nadie está solo. Y todos, cual más, cual menos, tienen conciencia de su destino: saben que son hijos de Dios y viven conforme un cristianismo medieval, jerárquico, con sentido de autoridad. El Padre, Anne Vercors, representa la autoridad: equivale a Dios, como el Rey, recibe la autoridad de Dios y cuando se produce algún desequilibrio, se debe a que esa piedra central se ha desquiciado. Entonces cada uno debe escuchar el llamado para contribuir al bien común. Ha sido necesaria la partida del Padre, el sacrificio de Violena para que se restablezca el equilibrio en la cristiandad y así lo reconoce Anne Vercors junto a su hija agonizante: "*Nada se ha perdido*" ni siquiera Mara que ha empujado a su hermana al abismo, ni la niña que ha resucitado con los ojos de Violena: "*El Papa está en Roma y el Rey en el trono*". La más sabia fue Violena que, gracias a Pedro de Craon, comprendió que había sido llamada a volar, como la alondra, cada vez más alto.

En la solidaridad del Cuerpo Místico de Cristo el sistema social aparece estructurado férreamente. Nadie está solo. Como las partes de un organismo, de un cuerpo, todos son solidarios: Mara sacrifica a Violena con ayuda de la Madre y Mara asume en sí el papel de la Madre. En su virginidad, también Violena es Madre. Pedro de Craon y el Padre se asemejan: construyen templos para el sacrificio.

En la composición del mundo dramático también se produce solidaridad: las estructuras, personajes, situaciones, están organizadas unos en función de otros. La totalidad del drama depende de esta relación que se sucede en la obra. Lo afirma Claudel en *Memorias improvisadas*. Para él, el personaje se hace en la situación. No se puede concebir al personaje fuera de su contexto. Todo el teatro constituye un sistema, se organiza como una estructura en la que todo está en función.

¿Cómo se organiza este mundo? En primer lugar, como eje central, piedra angular, una concepción del hombre y del pecado. La visión del ser humano de Paul Claudel responde a la concepción de un enamorado de lo absoluto, de lo definitivo, de lo eterno: lo caracteriza una apetencia por lo que no va a terminar jamás. En esta búsqueda se sigue un camino en el que se precisa vencer al mal, no al pecado, sino a aquello que impide la realización del bien que es propio a cada individuo.

El mal no se da en el aire, es muy concreto, aparece cuando el ser humano no sabe qué es el bien para él y escoge un camino errado. El mal significa negarse a aceptar o a realizar el bien que a cada uno le corresponde. Generalmente se manifiesta a través de otro ser humano. El mal metafísico no nos atrae, sí el concreto, pero exige que el individuo lo asuma y sólo entonces, se manifiesta.

En segundo lugar, en función de las ideas de llamado-vocación, aceptación-rechazo, sacrificio-culpa, mediante la oposición y la yuxtaposición de caracteres: los personajes están en oposición unos con otros a través de toda la obra. Cada uno tiene muy bien definido su objetivo, aunque no sea plenamente consciente de él. De allí que los personajes sean seres humanos concretos, no entelequias. Cada uno cumple una función dramática; nada ni nadie

está de más o fuera de lugar. Violena cree en Santiago y tiene fe en que será aceptada, porque sólo la fe y la caridad pueden existir entre ellos.

Pedro de Craon, infiel a su llamado, recibe castigo en su cuerpo, la lepra, equivalente a la incomunicación. Ha empezado para él una nueva etapa de soledad, ahora es un leproso al que, gracias a su rol de constructor de catedrales, se le permite continuar con el trabajo encargado, pero sin contactarse con los hombres que no estén directamente a sus órdenes.

Mara ama a Santiago y tiene lucidez más que suficiente para valorar la estatura de Violena. No es el mal. Es un ser humano que ama. La madre no es la debilidad, sólo quiere la felicidad de ambas hijas... pero intuye que hay que sacrificar a una y Violena tiene más capacidad de sacrificio.

El padre no es un iluminado que lo abandona todo por las voces que oye. Es un ser de su tiempo que cree en el valor de la peregrinación y de las Cruzadas a Tierra Santa. Es también un hombre con sentido común. Prescinde de los accidentes, es capaz de comprender y aceptar el plan de Dios y cumple con su misión sacerdotal de ofrecer a Violena, de entregarla a los suyos y a los otros, en la escena final.

Violena no es consciente de lo que Dios ha dispuesto para ella. La gracia actúa en ella y da el beso del perdón al leproso. Asume su destino, sin haber caído en el pecado. Su sacrificio, sin embargo redime a los suyos. Al ser que más la necesita, Mara, y Violena acepta el sacrificio. Conserva, sin embargo la esperanza en el apoyo y comprensión de Santiago. Pero Santiago no cree en Violena y ella debe vivir su destino, aislada y sola. Comprende, sólo entonces, que es llamada al amor divino. Y toma conciencia de que es la única manera de salvar a Mara. Misterio análogo al de Navidad. Cuando Cristo se encarna hay un sí de María en oscuro silencio. Violena también guarda su secreto.

La Madre también sabe que debe hacer algo para conseguir la salvación de Mara. Llama a su hija Violena, *cordero* y Violena siente, en las palabras de la madre, la confirmación de su papel de corredentora. Lleva la muerte en sí y al aceptarla, asume la muerte de su mundo y la disolución de la cristiandad.

En Mara hay otra elección. Su naturaleza es indómita. Cuando Violena le pide que se someta y acepte la voluntad de Dios, su respuesta es franca, dura, como ella misma: "*Violena, tú lo sabes, tengo la cabeza dura. Yo soy aquella que no se rinde y que no acepta nada*".¹⁶

La resistencia a este sencillo obedecer, es connatural en su temperamento. Sin embargo, Mara es mujer de fe. Y tiene fe en Violena y de ella, de su cercanía con Dios, espera el milagro. "*Está escrito que tú puedes soplar sobre esta montaña y lanzarla al mar*" la respuesta de Violena, "*Lo podría si fuera santa*", arranca la más poderosa confesión de fe y de esperanza: "*Es necesario ser santa cuando una miserable te suplica*"¹⁷.

El lenguaje es poético y caracteriza a los personajes su decir. En la construcción lingüística se advierte un intento de expresar y concentrar en el decir de cada cual sus posibilidades humanas; en sus palabras están presentes lo sensorial, lo afectivo, lo comunicativo en perfecto equilibrio con la idiosincrasia del hablante. En la obra se establece una compleja estructura de imágenes y símbolos, que revelan en el autor la búsqueda

¹⁶ Annonce, op.cit., p. 147.

¹⁷ Ibídem, p. 151.

consciente de un juego de las virtualidades idiomáticas a través del cual se trasmite su mensaje con meridiana claridad, aunque también se le puede hacer, a veces, oscuro, cuando trasunta lo invisible, el misterio.

Desde el prólogo es evidente la oposición de Violena y Pedro de Craon. Pedro de Craon, el hombre que sabe reconocer la buena piedra, el buen árbol que servirán para la construcción de la iglesia, sabe también conocer la calidad del ser humano. Enamorado de Violena, entra en conflicto con su propia vocación de no tener jamás mujer corruptible y de sólo engendrar hijas de piedras, sus catedrales; tiene una visión conceptual del mundo, en lucha entre el bien y el mal. Su diálogo es conflictivo, rico en argumentos y en frases adversativas. En sus expresiones se da un manejo intelectual del tiempo. Juega con el presente, el futuro y el pasado. Afirma y recuerda. Cuenta una historia y vuelve a otras historias. Da palabra e imagen al plan de Dios. No en vano es constructor de catedrales, símbolo en piedra de la relación entre el hombre y Dios. A él se le revela la naturaleza:

*Jadis passant dans la forêt de Fisme j'ai entendu deux beaux chênes qui parlaient entre eux,
Louant Dieu qui les avait faits inébranlables à la place où ils étaient nés.
Maintenant, à la proue d'une drome, l'un fait la guerre aux Turcs sur la mer Océane.
L'autre, coupé par mes soins, au travers de la Tour Laon,
Soutient Jehanne la bonne cloche dont la voix s'entend à dix lieus.
Jeune fille, dans mon métier, on n'a pas les yeux dans sa poche. Je reconnais la bonne pierre
sous les genévriers et le bon bois comme un maître-pivert:
Tout de même les hommes et les femmes.*¹⁸

Violena es espontánea en su respuesta, casi ingenua. Sin conflictos, parece tener condición virginal: cree que el plan de Dios se está realizando. Carácter angélico: que se expresa a través de frases límpidas que fluyen cristalina y sencillamente en su simplicidad.

*Loué donc soit Dieu qui m'a donné la mienne [place] tout de suite et je n'ai plus à la
chercher. Et je en lui en demande point d'autre.
Je suis Violaine, j'ai dix-huit ans, mon père s'appelle Anne Vercors, ma mère s'appelle
Elisabeth,
Ma soeur s'appelle Mara, mon fiancé s'appelle Jacques. Voilà, c'est fini, il n'y a plus rien à
savoir.
Tout est parfaitement clair, tout est réglé d'avance et je suis très contente.
Je suis libre, je n'ai à m'inquiéter de rien, c'est un autre qui me mène, le pauvre homme, et
qui sait tout ce qu'il y a à faire!
Semeur de clochers, venez à Combernon! Nous vous donnerons de la pierre et du bois, mais
vous n'aurez pas la fille de la maison!
Et d'ailleurs, n'est ce pas ici déjà maison de Dieu, terre de Dieu, service de Dieu?
Est-ce que notre charge n'est pas du seul Monsanvierge que nous avons à nourrir et garder,
fournissant le pain, le vin et la cire,
Relevant de cette seule aire d'anges à demi déployés?*

¹⁸ Annonce, op. cit., p. 25. "Hace ya tiempo, atravesando el bosque de Fisme escuché a dos hermosos robles que conversaban entre ellos, alabando a Dios que los había hecho inquebrantables en el lugar donde habían nacido. Ahora, en la proa de una nave, uno hace la guerra contra los Turcos en el mar océano. El otro, cortado bajo mi cuidado, a través de la Torre de Laon, sostiene a Jehanne la buena campana cuya voz se escucha a diez leguas. Jovencita, en mi oficio, no se tienen guardado los ojos en el bolsillo. Reconozco la buena piedra en la cantera y la buena madera como experto constructor: Así también a los hombres y a las mujeres."

*Ainsi comme les hauts Seigneurs ont leur colombier, nous avons le nôtre aussi, reconnaissable au loin.*¹⁹

Mara es el personaje más rico lingüísticamente. Maneja el arte de la manipulación y hace de la comunicación su arma más eficaz. Interpreta lo que percibe a su amaño, sin preguntar jamás lo que ha pasado. Con su capacidad de ironía y mordacidad, sabe conseguir su objetivo. Llena de pasión y de fuerza, sabe infundir gran riqueza de sugerencias en cuanto dice:

*Il se met à genoux! Cette Violaine qui l'a trahi pour un lépreux.
(Et cette terre qui suffit à tout le monde, elle n'était pas bonne pour elle!)
Et cette parole qu'elle avait jurée, avec ses Lèvres elle l'a mise entre le lèvres d'un lépreux...*

Jacques Hury: Tais-toi!

*Mara: Violaine! C'est elle seule qu'il aime! C'est elle seule qu'ils aimaient tous!
C'est elle seule qu'ils aimaient tous! Et voilà son père qui l'abandonne, et sa mère bien doucement qui la conseille, et son fiancé comme il a cru en elle!
Et c'était là tout leur amour. Le mien est d'une autre nature!*²⁰

El lenguaje del padre es sobrio, casi sin imágenes ni adjetivación, directo y franco. Produce placer la armonía de contrastes: se dirige a nuestros sentidos, inteligencia y corazón.

*O femme! Voici depuis que nous nous sommes épousés
Avec l'anneau qui a la forma de Oui, un mois,
Un mois donc chaque jour est une année.
Et longtemps tu m'es demeurée vaine
Comme un arbre qui en produit que de l'ombre.
Et un jour nous nous sommes comme aujourd'hui
Considérés dans le milieu de notre vie,
Elisabeth! Et j'ai vu les premières rides sur ton front et autour de tes yeux.
Et comme le jour de notre mariage,
Nous nous sommes étreints et pris, non plus dans l'allégresse,
Mais dans la tendresse et dans la compassion et la piété de notre foi mutuelle.
Et voici entre nous l'enfant et l'honnêteté
De ce doux narcississe, Violaine.
Et puis, la seconde nous naît
Mara la noire. Une autre fille et ce n'était pas un garçon.*²¹

¹⁹ Ibidem, p. 24. "Alabado sea entonces Dios que me ha dado desde siempre mi lugar y yo no tengo que buscarlo. Y yo no pido ningún otro. Yo soy Violena. Tengo dieciocho años, mi padre se llama Anne Vercors, mi madre se llama Elisabeth, mi hermana se llama Mara, mi novio se llama Santiago. Eso es todo. No hay nada más que saber. Todo está perfectamente claro; todo está dispuesto de antemano y yo estoy muy contenta. Soy libre, no tengo que inquietarme por nada, es otro el que me conduce, ¡pobre hombre, él sabe todo lo que hay que hacer!

Constructor de campanarios, venid a Combernon. Os daremos piedra y madera, pero jamás tendréis a la hija de la casa. Y por lo demás, ¿acaso esta no es casa de Dios, tierra de Dios, servicio de Dios? ¿Acaso no tenemos a nuestro cargo Monsanvierge al que debemos alimentar y guardar, proporcionándole el pan, el vino y la cera, velando por este puñado de ángeles a medio volar? Así como los grandes Señores tienen sus palomares, tenemos el nuestro que se puede reconocer desde lejos."

²⁰ Ibidem, p. 184. "Mara: – ¡Se pone de rodillas! Ante esta Violena que lo traicionó con un leproso. (¡Y esta tierra que basta a todos, para ella no era lo suficientemente buena!) Y esta palabra que ella había comprometido, con sus labios la ha puesto entre los labios de un leproso..."

Santiago Hury: – ¡Cállate!

Mara: – ¡Violena! ¡Es a la única la que él ama! ¡Todos la aman sólo a ella! ¡Todos la aman sólo a ella! Y vean, el padre la abandona, la madre la aconseja muy dulcemente y su novio ¡cómo ha creído en ella! Ese era su amor ¡El mío es de otra naturaleza!"

Descubrimos en este poeta interés por lo sensorial y lo afectivo. La palabra conserva el sentimiento, desprende energía, portadora de sentimiento, traduce la afectividad de su autor. Un insulto es como una bofetada. La palabra es concentración de sensaciones y afectividad. Y esto debe encarnarlo el actor. Ser instrumentos fieles, vivificadores del mensaje que entrega la obra, es el trabajo del actor. La palabra engendra vida que debe ser transmitida por el actor al receptor.

Solidaridad humana. Perfecta estructuración del drama. Así también, las palabras no viven solas, funcionan relacionadas unas con otras. El arte del poeta es ordenar las palabras. Cuando las palabras se juntan armónicamente, eso es poesía. Valen en relación con los otros elementos que organizan el texto. Se organizan las palabras en un mundo dramático, literario, perfecto, coherente, cerrado en sí mismo. La realidad puede parecerse confusa, inexplicable, la obra dramática nos ofrece una visión coherente que la realidad no da, de esta visión se desprende uno de los placeres que la obra nos ofrece. Orden, armonía, lógica interna es comunicada al espectador. Triple funcionalidad de la palabra que debe ser explotada al máximo y a través de la cual el mensaje, la intencionalidad del autor debe llegar al receptor.

La luminosidad determinada por las horas en que transcurre la acción: noche, amanecer, día, atardecer. La escenografía es casi descarnada. Cada elemento de ella tiene una trascendencia, hace visible algo invisible; es un símbolo: el crucifijo, el cirio, la puerta, motivo recurrente, no sólo en la materialidad de la puerta concreta, sino en la apertura hacia la otra dimensión, los pilares cuadrados, las armazones ojivales, la mesa, el comedor de la comida familiar, pero también el altar del sacrificio.

El Padre deposita a la hija en el altar con profundo sentido del sacrificio: siente que a este Dios que ha dado lo mejor al hombre: su Hijo, hay que entregarle también lo mejor y lo mejor es Violena, cordero sin mancha que debe morir para completar –porque ella así lo escogió– su misión de corredentora. La única misión de cada cristiano consiste en completar en su vida lo que falta a la Pasión y corresponde aceptar o no este llamado y recibir o no la salvación de Cristo. Siempre dispone que cada uno, asumiendo libremente su responsabilidad en la propia salvación, sea corredentor.

La redención está siempre presente y responde al arranque de fe de Mara con la resurrección de Albana. Todo lo hemos recibido y todo lo debemos comunicar. Mara sabe que tiene derecho a esperar, más aún, intuye que tiene derecho a exigir, porque la consumación de cada uno debe dar luz, calor y vida para el otro.

5. CONCLUSIÓN

La obra, en el Prólogo, se inicia en un amanecer. Ante una puerta que Violena debe abrir materialmente, pero con una situación que un perdón debe cerrar. Todos los elementos que conforman la obra son simbólicos y están presentes desde el prólogo hasta el último acto. No

²¹ *Ibidem*, p. 38. “¡Mujer, Hace, desde que nos desposamos con el anillo que tiene forma de *Sí*, un mes, un mes en el que cada día es un año. Durante mucho tiempo me permaneciste vana, como un árbol que sólo da sombra. Y un día, cuando consideramos, como hoy, que estábamos en la mitad de nuestra vida, Elisabeth, vi las primeras arrugas en tu frente y alrededor de tus ojos. Y como en el día de nuestra boda, nos estrechamos y nos tomamos no ya en la alegría, sino en la ternura y en la compasión de nuestra fe mutua. Y he aquí entre nosotros la infancia y honestidad de este dulce narciso, Violena. Y luego nos nació la segunda, Mara la morena. Otra niña y no era un varón...”

sólo se integran la palabra y la representación. La vida litúrgica se hace presente a través de himnos y secuencias salmódicas.

El acto segundo, el del sacrificio asumido, con el *Salve Regina Mater misericordiae* y concluye la obra en el acto cuarto, el de la consumación, con el *Angelus* que proclama paz y llama a la alegría, al gozo pascual, a la resurrección. En este misterio, Paul Claudel afirma la alegría de la redención y proclama que el cristiano es una unidad bautizada y que el bautismo debe vivirse hasta sus últimas consecuencias. Sus personajes son en algún modo resonancia del evangelio de Cristo, de su resurrección. Es la Anunciación. Es Cristo que se encarna en cada ser humano y resucita para la gloria eterna.

El teatro genera un espacio de comunicación. Aparentemente el simbolismo, con su hermetismo pareciera entorpecer con su apetencia de misterio, dicha comunicación. En su hermetismo el símbolo es una llave que abre esa facultad de conocimiento global del hombre que es la intuición y su mensaje nos golpea, sin que podamos hablar de él, porque llega directamente al inconsciente, para abrir las compuertas de una comprensión plena, total. El símbolo no sólo alude al misterio, a la trascendencia, a lo que está más allá de lo visible, sino que tiene su raíz en la representación, por analogía, de una cosa por otra.

El don de la palabra es divino. Claudel se siente artesano de ella y la trabaja con amor. No sólo experimenta en el lenguaje: también esboza una teoría basada en el valor fónico de las palabras. Cita a Mallarmé: las vocales son musicales, las consonantes energéticas. Participa de una concepción poética trascendente que va más allá de las realidades concretas, participa de la labor creadora, es un pequeño dios y redescubre la realidad y sus elementos.

Su concepción poética es intelectual: no excluye de la poesía un sistema filosófico que estructura su visión cósmica. No excluye lo afectivo ni el juego de imágenes simbólicas; todo ello pone, conscientemente al servicio de su mensaje a través de un lenguaje analógico que no se dirige a la razón, sino a la intuición y permite hacer tangible lo intangible; por revelar lo ideal, espiritual con un ropaje lingüístico analógico, convierte al signo en algo hermético y sacerdotal que conmueve al espectador, aunque no pueda penetrar conscientemente en la totalidad de lo que sugiere. En el teatro la metáfora se transforma en un rito estético, en un misterio trascendente: la emoción mística, por contigüidad con la imagen representada, alcanza un alto lirismo. El teatro se transforma en teatro poético. A través de la forma, el simbolismo hace visible lo invisible, sugiere, no impone. Presenta, no dice. Fue la consigna que propuso Mallarmé y que resulta válida para todo el arte moderno.

En tanto que al hombre de la Edad Media le interesó y le preocupó leer en la Naturaleza el mensaje divino, a partir del Renacimiento el mundo cristiano occidental conceptualizó el mundo de la Naturaleza como independiente y separado del mundo sobrenatural. Los artistas podían ser cristianos en su vida, pero profanos en sus manifestaciones artísticas. Temeroso de las tentaciones sensoriales, el hombre cristiano, durante el barroco, juzga todo lo sensible como apariencia engañosa, trampa demoníaca que debía ser obviada. Más aun, en el siglo XIX y en el actual, se elaboró un pensamiento, una filosofía materialista y atea que concibió al mundo como ajeno a Dios.

Claudel nos recuerda que debemos vivir plenamente integrados en el mundo natural, humano y divino, porque todo cuanto existe ha sido creado por Dios para el hombre. Para él, sin caer en el panteísmo, en ningún momento, la Naturaleza es una realidad santa que, en su silencio eterno, alaba a Dios, canta la gloria de Dios.

En su obra Claudel nos habla de la Sabiduría divina que se nos comunica a través de todo lo creado para que demos voz a ese canto de alabanza. La Sabiduría bíblica, simbolizada en una mujer, constituye un misterio cuya mejor manifestación es la debilidad imprevisible de la mujer que sabe ser fuerte. Mara es la única que verdaderamente comprendió y creyó en Violena:

*Violaine: Et Mara, elle m'aime! Elle seule, c'est elle seule qui a cru en moi!*²²

En su debilidad Santiago siente que toda felicidad ha terminado para él. Violena, con firmeza le responde:

*Il est fini, qu'est que ça fait?
On ne t'a point promis le bonheur, travaille, c'est tout ce qu'on te demande.
Interroge la vieille terre et toujours elle te répondra avec le pain et le vin.
Pour moi, j'en ai fini et je passe outre.
Dis, qu'est ce qu'un jour loin de moi? Bientôt il sera passé.
Et alors, quand ce sera de ton tour et que tu verras la grande porte craquer et remuer,
C'est moi de l'autre côté qui suis après.*²³

La Anunciación a María es la exaltación de la mujer que como María, la Madre del Redentor, se pone al servicio de Dios para cumplir su voluntad y dar testimonio de su amor. Violena se transforma en un símbolo del amor de Dios, de la Naturaleza y de los hombres. En ella se da plena comprensión de la vida y la muerte, del amor y del sacrificio. Sus últimas palabras son para alabar la cosecha, la vida terrena y la gloria de Dios y termina diciendo:

*Mais que c'est bon aussi
De mourir alors que c'est bien fini et que s'étend sur nous peu à peu
L'obscurcissement comme d'un ombrage très obscur.*²⁴

²² Ibídem, p. 187: "¡Y Mara, me ama! Sólo ella es la única que creyó en mí."

²³ Ibídem, p. 188-189: "¿Terminado? ¿Qué significa eso? No se te ha prometido la felicidad. Trabaja. Es todo lo que se te pide. Interroga a la vieja tierra y siempre ella te responderá con el pan y el vino. Por mi parte, yo he terminado y paso a otra vida. Di ¿qué es un día lejos de mí? Muy pronto habrá pasado. Y entonces, cuando sea tu turno y tú veas la gran puerta crujir y moverse, (sabrás) que soy yo que estoy cerca."

²⁴ Ibídem, p. 190. Pero también es bueno / morir entonces, cuando se ha terminado bien y se extienden sobre nosotros, poco a poco / las sombras como una oscuridad muy profunda.

BIBLIOGRAFÍA

- Abérés, R.M. (1959): *L'aventure intellectuelle du XX siècle*. Albin Michel, Paris.
- Barjon, Louis (1958): *Claudél*. Editions Universitaires, Paris.
- Barjon, Louis (1962): *De Baudelaire à Mauriac. L'inquiétude contemporaine*. Casterman, Paris.
- Barrault, Jean Louis (1953): *Paul Claudel et "Christophe Colomb"*. René Julliard, Paris.
- Barrault, Jean Louis (1954): *Conocimiento de Claudel*. Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, Santiago.
- Battistessa, Ángel (1961): "Prólogo" a *Juana de Arco en la hoguera*. Compañía General Fabril Editora S.A., Buenos Aires.
- Benet, Rafael (1953): *Simbolismo. Historia de la pintura moderna*. Omega, Barcelona.
- Blanchet, André, (1959): *La littérature et le spirituel*. Montaigne, Paris.
- Chaigne, Louis (1963): *Paul Claudel, poeta del simbolismo católico*. Rialp, Madrid.
- Chaigne, Louis: *Anthologie de la Renaissance Catholique*, Tomo I, Les Poètes. Alsatia, Paris.
- Claudél, Paul (1940): *L'Annonce fait à Marie*. Gallimard, Paris.
- Claudél, Paul (1949): *Partage de midi*. Gallimard, Paris.
- Claudél, Paul (1950): *Presencia y poesía*. Aguamarina, Buenos Aires.
- Claudél, Paul (1951): *Partición de mediodía*. Emecé, Buenos Aires.
- Claudél, Paul - André Gide (1952): *Correspondencia 1899-1926*. Emecé, Buenos Aires.
- Claudél, Paul (1954): *El libro de Cristóbal Colón*. Losada, Buenos Aires.
- Claudél, Paul (1955): *El zapato de raso*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Claudél, Paul (1957): *Cinq grandes odes*. Gallimard, Paris.
- Claudél, Paul (1958): *Memorias improvisadas*. Emecé, Buenos Aires.
- Claudél, Paul (1961): *Juana de Arco en la hoguera*. Compañía General Fabril Editora S.A., Buenos Aires.
- Claudél, Paul (1956): *L'otage, Le pain dur, Le père humilié*. Gallimard, Paris.
- Delfor M., Héctor (1948): *Introducción teológica a "La Anunciación a María" de P. Claudel*. Grupo de Editoriales Católicas, Buenos Aires.
- Escarpit, (1950): *Historia de la literatura francesa*. FCE, 2ª edición, México.
- Fumet, Stanislas (1958): *Claudél*. Gallimard, Paris.
- Grenzmán, Wilhelm (1963): *Problemas y figuras de la literatura contemporánea*. Gredos, Madrid.
- Lagarde, Michard (1962): *XIXe siècle, les grands auteurs Français*. Bordas, Paris.
- Madaule, Jacques (1962): "Como grano de mostaza" en F. Lelotte, S.J., *La ciudad sobre el monte*. Studium, Madrid.
- Melchinger, Siegfried (1959): *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertold Brecht*. Compañía General Fabril Editora S.A., Buenos Aires.
- Michaud, Guy (1947): *Message poétique du symbolisme*. Librairie Nizet, Paris.
- Perche, Louis (1962): *Paul Claudel, poète d'aujourd'hui*. Pierre Sechers, Paris.
- Schmidt (1960): *La literatura simbolista*. Eudeba, Buenos Aires.
- Truc, Gonzague (1961): *Historia de la literatura católica contemporánea*. Gredos, pp. 184-191, Madrid.