

WILLIAM BUTLER
YEATS

TEATRO REUNIDO

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE ANDRÉS CATALÁN



PUNTO
DE VISTA
EDITORES

Colección CLÁSICOS, 4

Títulos originales: *The Shadowy Waters*, *The Land of Heart's Desire*, *Cathleen ni Houlihan*, *On Baile's Strand*, *The Green Helmet*, *Deirdre*, *At the Hawk's Well*, *The Dreaming of the Bones*, *The Cat and the Moon*, *The Only Jealousy of Emer*, *Calvary*, *The Resurrection*, *The Words upon the Window-Pane*, *The King of the Great Clock Tower*, *The Herne's Egg*, *Purgatory*, *The Death of Cuchulain*

© De la edición, la traducción del inglés y el prólogo, Andrés Catalán, 2023

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, S. L. U., 2023

Todos los derechos reservados.

Este libro fue publicado con el apoyo de Literature Ireland



Primera edición: septiembre, 2023

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73, 28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Al cuidado de la edición: Alberto Vicente

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras Vila

Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego

Fotografía de cubierta: © Alice Boughton, *William Butler Yeats, poeta, 1903*

ISBN: 978-84-18322-90-7 | Thema: DD | Depósito legal: M-22960-2023

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO DE ANDRÉS CATALÁN	
<i>W. B. Yeats y la búsqueda de un teatro</i>	9
SOBRE ESTA EDICIÓN	79
UNA INTRODUCCIÓN A MI TEATRO	81
OBRAS	
<i>Las aguas misteriosas</i>	87
<i>La tierra del deseo</i>	109
<i>Cathleen ni Houlihan</i>	133
<i>En la playa de Baile</i>	149
<i>El yelmo verde</i>	183
<i>Deirdre</i>	203
<i>En la fuente del halcón</i>	237
<i>El sueño de los huesos</i>	253
<i>El gato y la luna</i>	269
<i>Los únicos celos de Emer</i>	283
<i>Calvario</i>	299
<i>La resurrección</i>	311
<i>Las palabras en la ventana</i>	329
<i>El rey de la torre del reloj</i>	355
<i>El huevo de garza</i>	369
<i>Purgatorio</i>	401
<i>La muerte de Cuchulain</i>	413

PRÓLOGO

**W. B. YEATS Y LA BÚSQUEDA
DE UN TEATRO**

ANDRÉS CATALÁN

*

El polaco Jerzy Grotowski, tras crear su Laboratorio Teatral en 1959, veinte años tras la muerte de Yeats, escribía en 1965 que era necesario «definir qué es el teatro en sí mismo, lo que separa esta actividad de otras categorías de representación y espectáculo». Yeats defendía en 1911 lo mismo cuando declaraba que «si queremos dedicarnos de verdad a cualquier arte, es necesario preguntarnos lo que diferencia a ese arte de las otras artes». La pregunta llevaría a Grotowski a emprender un camino alejado del «teatro rico» hacia lo que denominaba un «teatro pobre», eliminando lo que se demostraba como superfluo («sin maquillaje, sin vestuario especial, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación, sin iluminación, sin efectos de sonido») y haciendo de «las técnicas personales y escénicas del actor la médula del arte teatral», llevando a un extremo la misma línea que Yeats emprendió en los años veinte cuando, influido —como en parte Grotowski años después— por el teatro noo japonés, dio un definitivo impulso a sus intuiciones revolucionarias previas y dio a luz un teatro ritual en el que la economía de medios era su característica fundamental. El interés de Yeats por la revisión del papel del mito y el rito, la preocupación por la dicción del verso y la musicalidad del lenguaje, el estatismo en los movimientos del actor o el papel activo del espectador preludian asimismo cuestiones que Grotowski afrontaría en su Laboratorio muchos años después.

He querido traer a colación a Grotowski nada más empezar para poner, desde el principio, las obras y las reflexiones teóricas teatrales de Yeats en el justo lugar de la tradición vanguardista

européa. De la misma manera que él y otras figuras revolucionarias del arte escénico del siglo xx como Gordon Craig, Stanislavski, Artaud, Brecht, o más tarde Peter Brook o Eugenio Barba, W. B. Yeats elaboró en su época una teoría teatral basada en la práctica y la experimentación —y por tanto cambiante— que pretendía desafiar las convenciones establecidas. Desde la última década del xix, Yeats se sintió un revolucionario en el teatro, partícipe de los cambios que observaba a su alrededor y las formas nuevas que intuía en el horizonte. En 1897, en una reseña de *El tesoro de los humildes*, los escritos teóricos de Maeterlinck, anunciaba «una gran revolución de las ideas [...] contra todo aquello que afirma que lo externo y lo material son lo único fijo, los únicos parámetros de la realidad». Maeterlinck escribía en sus ensayos que «no se puede pensar que, solo por medio de las palabras, cualquier comunicación verdadera pueda llegar a tener lugar entre un hombre y otro», lo que no es sino el punto de partida de una larga línea que nos lleva a Artaud («toda la escritura es una porquería [...] todos aquellos para quienes las palabras tienen sentido [...] son unos puercos») y a Beckett («el lenguaje se me antoja un velo que uno tiene que rasgar para alcanzar las cosas —o la nada— que hay detrás»). En el caso de Yeats, su revolución acabaría desembocando en la adopción, por diversos motivos, incluido el económico y la libertad artística asociada a un menor presupuesto, de un «teatro total» en el que se aunaban música, movimiento, danza, palabra (y silencio), pero cuya puesta en escena respondía a un estilo minimalista sobre un escenario prácticamente desprovisto de decorado o alardes de iluminación, en el que los bordes entre tragedia y farsa se difuminaban, en el que cabía la improvisación y en el que se complejizaba, mediante diversos mecanismos, la distancia del espectador y su participación activa en la construcción del significado. En 1919 el propio Yeats declaraba: «Lo que busco no es un teatro, sino un teatro opuesto al teatro¹ [...], un arte misterioso [...] que funcione por sugerencias,

1 La expresión de Yeats es «theatre's anti-self», que recuerda, con treinta años de antelación, a la expresión «anti-pièces» de Ionesco, si bien el sentido es diferente.

no por declaración directa, con complejidades de ritmo, color, gesto, no invasivo como el intelecto sino que sea como un recuerdo o una profecía». El teatro de Yeats preludiaría muchos de los caminos de las nuevas formas teatrales del xx e influiría en autores contemporáneos como Synge o O'Casey (que también lo influirían a él) o posteriores como John Arden, Samuel Beckett o Harold Pinter. Su obra juega un papel destacado en el teatro más innovador de principios de siglo y anticipa con mucho adelanto, como indica Katharine Worth en su seminal *The Irish Drama of Europe: from Yeats to Beckett* (Athlone Press, 1978), «todo lo que es más original en el teatro europeo».

La recepción del teatro de Yeats, sin embargo, ha seguido durante muchos años la línea de lo expresado por su biógrafo Roy Foster en su reacción al discurso de aceptación del Nobel en 1923, cuando calificaba de «risible» la afirmación de Yeats de que la Academia Sueca venía a premiar su contribución al teatro moderno. A lo sumo, la crítica ha destacado su papel fundador del Teatro Nacional Irlandés como parte de su agenda cultural y política. Pero, considerado por sus admiradores ante todo como un poeta que, por casualidad, escribía textos para la escena y para quien, según ellos, el teatro «era a menudo una suerte de distracción desafortunada, en la misma categoría que la astrología o su afición por las sesiones de espiritismo»,² la producción teatral de Yeats ha sido a menudo arrinconada como un subproducto de su obra lírica, y sus escritos sobre teatro, desdeñados por carecer de eje o coherencia, de homogeneidad o de programa, consideraciones que a menudo se han hecho también sobre las propias obras: en lugar de entenderse como resultado de un proceso de incesante experimentación, se han juzgado como intentos fallidos, irrepresentables en algunos casos, propios de un *amateur* y fruto de su desconocimiento de los entresijos de la práctica teatral o de los gustos del público. Eric Bentley llegaría a escribir que a Yeats «en realidad no le gustaba el teatro» y que «no se imponía la disciplina del teatro en la misma medida que la disciplina del

2 Christopher Morash (2021): *Yeats on Theatre*, Cambridge UP.

libro», y Robert Hogan, que «Yeats nunca estuvo interesado en el teatro y sabía poco de él». Nada más lejos de la realidad. Por un lado, Yeats acabó conociendo los gustos del público irlandés e inglés mejor que muchos de los contemporáneos, pues en cierta manera era un público que él había ayudado a formar, si bien no siempre con éxito. Por otro, el carácter cambiante de sus obras y sus teorías se debe a que Yeats reflexionaba sobre el teatro pero también *por medio* del teatro. Además de escribir y reescribir constantemente sus obras, motivado en su concepción o su reescritura por cambios en su filosofía, por la realidad política y social de Irlanda y Europa (la guerra de independencia y la guerra civil irlandesas, las dinámicas materialistas, la Primera Guerra Mundial), o tras la experiencia de los ensayos o de determinados montajes de sus obras, también era receptivo —por acción o reacción— a las revoluciones teatrales de sus contemporáneos: en primer lugar Ibsen, Maeterlinck y Villiers de l'Isle Adam, por supuesto, Shaw, Wilde, Synge y O'Casey, pero también Jarry, Strindberg, Pirandello o Toller. El teatro de Yeats incorpora elementos que participan del naturalismo y el simbolismo, pero también del expresionismo o del surrealismo.

La (escasa) fortuna escénica de Yeats se debe en todo caso a razones complejas y variadas. Durante su vida estuvo en parte motivada por la falta de profesionales (no solo actores o directores, sino escenógrafos y diseñadores de vestuario) a su alcance capaces de estar a la altura de lo que se proponía en determinados momentos, como veremos; en parte por adelantarse a lo que el público (y la crítica) de su época podía digerir; en parte porque su teatro experimental se asociaba con las actitudes elitistas y al mecenazgo de la clase alta, y en parte por resultar una figura problemática e inclasificable con una visión particular de lo que era Irlanda, siempre en el punto de mira en su papel fundador del Abbey Theatre, atacado tanto por católicos y protestantes, nacionalistas y unionistas, al mismo tiempo elogiado por poner sobre las tablas las formas obsoletas del drama poético, para más inri lleno de hadas, mitos y folklore, y criticado por intentar

unos experimentos demasiado adelantados para su época: un romántico anticuado demasiado atado a los mitos celtas a la vez que un escandaloso vanguardista demasiado empeñado en mirar a Europa y transgredir las tradiciones estéticas e ideológicas. Por otro lado, si bien se acepta que Yeats no fue un Synge o un O'Casey a la hora de llenar un auditorio, a lo largo del siglo xx sus obras fueron representadas en realidad más de lo que habitualmente se piensa, y fueron decisivas en la profesionalización de escenarios como el Lyric Theatre de Belfast (y también decisivas a la hora de formar un público más receptivo a formas no realistas) cuando Mary O'Malley produjo el corpus completo de las obras de Yeats a lo largo de treinta años («si puedes actuar en una obra de Yeats puedes actuar en cualquier cosa», le diría esta a su compañía), empezando con *En la fuente del halcón* en su temporada inaugural en 1951. Ninguno de sus contemporáneos, con la excepción quizás de los mencionados Synge y O'Casey, ha tenido más representaciones y de forma más continuada que Yeats en Irlanda. Que la historia de las muchas representaciones de sus obras no haya cuajado en una tradición escénica europea reconocida puede deberse, como apunta Patrick Lonergan, a que «en su dramaturgia Yeats quizás estaba más interesado en los medios que en los fines: a menudo su preferencia se decantaba hacia el carácter experimental de los ensayos y no hacia la rigidez de significado que imponía un montaje ante un público. Ese acercamiento puede resultar inspirador para los profesionales pero no necesariamente casa bien con los modelos académicos del siglo veinte».³

Por lo que respecta al papel de teórico teatral de Yeats, hay que tener en cuenta que no solo comienza a interesarse en el teatro precisamente como crítico, sino que la intuición a lo largo de su vida de que vivía en un momento de crisis y posibilidades le llevó a reflexionar sobre los nuevos caminos del arte escénico en incontables artículos de periódicos, revistas y conferencias,

3 Patrick Lonergan (2023): «Playing Yeats», en *The Oxford Handbook of W. B. Yeats*, Oxford UP.

hasta el punto que en una sola década, entre 1899 y 1909, escribió más de cuarenta y cinco artículos en torno al arte teatral para las revistas *Samhain*, *Bealtaine* y *The Arrow*, revistas que además editaba, lo que da cuenta de su esfuerzo y su interés teórico. Si bien velada por el lenguaje propio de un poeta, sus escritos tienen una intención metodológica y programática y funcionan a su vez como «profecía», por recuperar a Grotowski, que calificaba los escritos de Artaud de «profecía, no un programa». Como en el caso de Artaud y Brecht, el corpus de sus escritos teóricos sigue hoy en día interpeándonos, obligándonos a pensar lo que fue o podría ser el teatro. En 1903, el año anterior a la inauguración del Abbey Theatre, Yeats escribía en un artículo titulado «La reforma del teatro»: «Creo que el teatro debe ser reformado en lo que respecta a las obras, los diálogos, la actuación y la escenografía. En otras palabras, creo que no hay nada de bueno en él en el momento actual». La historia de las reformas que Yeats se propuso daba comienzo, sin embargo, un par de décadas antes.

* *

Los escenarios teatrales europeos de la segunda mitad del XIX, hasta la llegada de Ibsen, languidecían con producciones espectaculares de clásicos o dramatizaciones de novelas mientras los autores románticos y postrománticos se ocupaban más de escribir novelas y poesía que dramas. Como indica J. W. Flannery en su extenso ensayo de 1976 sobre el teatro de Yeats, *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre*:

Desde todo punto de vista no podría haber habido un periodo menos feliz en la historia del teatro para que apareciera un dramaturgo poético como Yeats. Para la clase de drama y teatro idealistas que Yeats quería crear se requerían tres condiciones esenciales: una forma dramática completamente desarrollada a través de la cual pudiera objetivar su visión intensamente personal de la vida; artistas teatrales con una comprensión de las convenciones y técnicas necesarias para interpretar esa forma; y un

público para quien las convenciones de la forma tuvieran sentido como reflejo de los mitos y rituales intrínsecos a sus propias vidas.

Resultaba obviamente imposible para Yeats mirar hacia el teatro decimonónico de Inglaterra —o de Irlanda, su vástago teatral— en busca de una forma o de los artistas que necesitaba. Mutilado por casi un siglo de abuso iletrado, puritanismo victoriano e intereses puramente comerciales, el teatro en Inglaterra había degenerado hasta un punto inusitadamente bajo. El carpintero se había impuesto al actor y al dramaturgo; un abismo insuperable existía entre el hombre de letras y el hombre del teatro.

Pero a finales de la década de los setenta, mientras Wagner llevaba al paroxismo el gigantismo de la ópera con sus propios experimentos de arte total en la pompa de Bayreuth, Henrik Ibsen estrenaba *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881) y *Un enemigo del pueblo* (1882), escandalizando, revolucionando y rejuveneciendo los escenarios de Europa con un teatro sobrio, basado en el diálogo, que no ofrecía escapismos románticos y que criticaba crudamente la realidad social. El inmediato entusiasmo con que se recibe el naturalismo de Ibsen en las tablas de Copenhague, Berlín, Estocolmo, París y, en menor grado, Londres inaugura el teatro literario o teatro de arte y allana el camino de Chéjov (*La gaviota* es de 1896), de Maeterlinck (*La intrusa* es de 1891) y de Strindberg (*La señorita Julia* es de 1888). Más o menos cercanos al estilo de Ibsen, más o menos influidos por el arte total de Wagner, realistas analíticos como Chéjov o simbolistas líricos como Maeterlinck, todos dieron la bienvenida a las posibilidades del teatro como arte no espectacular y alejado de lo comercial: un arte experimental que podía ser representado a pequeña escala y donde el dramaturgo recuperaba cierto lugar central tras el dominio durante décadas de los actores-productores. La influencia de Ibsen llegará a la lengua inglesa de mano de dos irlandeses afincados en Londres, Bernard Shaw y Oscar Wilde,

y ellos, junto con Yeats, protagonizarán la vida teatral del *fin-de-siècle* londinense. La vida teatral en Londres empezaba a experimentar la influencia del nuevo teatro de arte con actrices como Florence Farr y Mrs. Patrick Campbell, mecenas como Annie Horniman, y productores como J. T. Grein que, influido por el parisino Théâtre Libre de André Antoine, comienza a montar a Ibsen y a Shaw desde principios de la década de los noventa en su Independent Theatre. En ese escenario londinense será donde el futuro *homme de lettres* nacional de Irlanda, todavía un joven Yeats de poco más de veinte años, entre en contacto con el esteticismo inglés de los prerrafaelitas, con los que nuestro irlandés comparte su búsqueda de la belleza como fuente de ideales ocultos, opuesta al materialismo pragmático y al empobrecimiento espiritual que empezaban a tomar cuerpo en la época. De ahí su participación en sociedades esotéricas como la Orden del Amanecer Dorado y su preocupación, que duraría toda su vida, por los símbolos, los mitos, la magia y lo sobrenatural, esto último común por lo demás en los salones intelectuales de París y Londres, aunque en el caso de Yeats lo conectaría no tanto con el vago y exótico orientalismo imperante, sino con las raíces irlandesas que no había dejado de lado. En Irlanda, Yeats percibía una pátina cristiana y moderna, pero bajo la superficie de la que aún era una provincia del Imperio británico sentía la presencia de un antiguo paganismo y el recuerdo desvaído de los antiguos mitos. En su libro de relatos populares *El crepúsculo celta* (1893), que daría nombre a toda una escuela de renacimiento cultural, se aunarían su interés por el folklore y la cultura oral del campesinado irlandés, por las leyendas y los mitos gaélicos y por una esfera oculta de espiritualidad y trascendencia, a contrapelo de la realidad pragmática y positivista de una sociedad cada vez más industrializada y comercial: es decir, su interés por todo lo antirrealista, antiburgués y anticonvencional que fuera contra los valores de la clase media británica.

Si el portazo de Nora al final de *Casa de muñecas* resonó a lo largo de todo el continente, también lo hizo en Irlanda, aunque

de manera diferente. Si bien Shaw acogió con entusiasmo desde Londres el teatro del noruego, otros autores como Synge siempre se mostraron ambivalentes en cuanto a su influencia. En general, la escena irlandesa, ocupada por construir una identidad nacional, era más bien reacia a reconocer cualquier influencia extranjera, renuencia que en los años siguientes sería fuente de no pocas tensiones entre Yeats y el nacionalismo cultural de su país. En el propio Yeats es evidente la presencia de Ibsen en sus primeros dramas, aunque tras el estreno en 1891 en Londres de *Casa de muñecas*, la primera en representarse en inglés, escribiese: «Odié la obra y me ofendió que se me invitara a admirar un diálogo tan pegado al habla educada moderna que impedía cualquier música y estilo». Sin embargo, admitiría años más tarde que «ni yo ni mi generación pudimos escapar de él porque, aunque no tuviéramos los mismos amigos, teníamos los mismos enemigos». Yeats prefería los dramas poéticos y épicos del noruego como *Peer Gynt* y *Brand*, aunque reconociera que sus obras más realistas fueran «menos imaginativas aunque profundamente interesantes». El rechazo a ciertos elementos del naturalismo, su presunta falta de imaginación y su ausencia de visión espiritual en lo que consideraba un impulso puramente destructivo lo harían acoger con entusiasmo los experimentos simbolistas de Villiers l'Isle de Adam y Maeterlinck:

El movimiento simbolista, que ha llegado a la perfección en Alemania con Wagner, en Inglaterra con los Prerrafaelitas, en Francia con Villiers de l'Isle de Adam y Mallarmé, y en Bélgica con Maeterlinck, y ha estimulado la imaginación de Ibsen y D'Annunzio, es sin duda el único movimiento que está diciendo cosas nuevas.

El teatro simbolista nació en parte como reacción al materialismo del naturalismo de Ibsen. El misticismo seductor, el imaginario medieval y el tono profético del *Axel* de Villiers contrastaba con el espíritu moderno, realista, racionalista y científico de obras como *Casa de muñecas*. Villiers, el más esotérico

y elitista de los dramaturgos simbolistas, era amigo de Wagner y Baudelaire, y reverenciado como padre filosófico del movimiento simbolista por Maeterlinck y Verlaine. Arthur Symons, una figura fundamental en la influencia francesa en Yeats, decía de él que era «el Don Quijote del idealismo». Llevaba una vida ascética y era prácticamente desconocido salvo para algunos adeptos y poetas. Su obra *Axel*, un drama hipertrofiado de más de cinco horas, más un rito ceremonial que una obra de teatro, es una dramatización de la filosofía vital de su autor. Sus personajes no son seres humanos, sino personificaciones de ideales: el ideal religioso, el ideal oculto, el ideal terrenal, el ideal pasional del amor. Los protagonistas, Sara y Axel, rechazarán todo, incluida la propia vida, por el ideal del amor perfeccionado en la muerte. Pero si Yeats saludaba con entusiasmo el *Axel* de Villiers como el fin «de la crítica meramente analítica y racionalista», admitía también que era el propio teatro de Ibsen el que había hecho posible el simbolismo «limpiando la basura y los escombros del pasado».

Una de las figuras centrales del simbolismo, como apuntaba Yeats en el texto citado más arriba, sería Wagner. Como Yeats, Wagner sentía que la brecha entre sensibilidad pública y privada era el problema que acuciaba al hombre moderno. El racionalismo, para él, estaba en el centro del problema, pues había creado un dualismo entre las concepciones subjetivas y objetivas de la realidad al privilegiar las percepciones mentales frente a las sensoriales. Como resultado, el hombre moderno estaba «desconcertado, perdido, fragmentado», aislado en su ambiente cultural y social. El arte de Wagner pretendía restaurar el perdido equilibrio entre sentimiento e intelecto. El arte debía surgir de los impulsos más profundos de la mente inconsciente, siguiendo una lógica emocional «desde dentro hacia afuera». Frente al teatro burgués alemán contemporáneo, superficial y realista, Wagner miraría hacia atrás, hacia Grecia, como fuente de inspiración: un teatro de «conciencia pública», que debía su fuerza precisamente a que hundía sus raíces en las artes poéticas

y musicales del pueblo. El arte moderno también debía tener sus raíces en la «cultura natural» y beber de las leyendas y la música popular si quería explorar los impulsos profundos que unían a los hombres. Por otro lado, Wagner consideraba que, si el racionalismo había roto la unidad del teatro griego y la ópera había fracasado en devolverle esa unidad debido a la preminencia de la música, también el teatro convencional había fracasado debido a la preminencia de la poesía. Wagner buscaría crear «la obra de arte del futuro», un teatro que involucrara todas las artes. Un teatro total que debía contar para ello con un teatro de ópera donde él mismo tuviera el control absoluto sobre los cantantes, directores, músicos y escenógrafos, y que, para poder llevar a cabo los experimentos que pretendía, sin presiones económicas, debía contar con un gran subsidio que permitiera educar a su público sin comprometer el nivel artístico. El resultado sería la creación del Festspielhaus en Bayreuth en 1876. Muchas de las figuras asociadas a Yeats viajarían a Bayreuth: Arthur Symons, Edward Martyn, George Moore, y la idea de un Bayreuth en Inglaterra rondó las mentes de toda una generación, incluida la de Bernard Shaw. Yeats, por su parte, coincidía en muchos de los postulados estéticos de Wagner (apelar a las emociones y no a la inteligencia, la unificación de las artes, el lirismo, la pasión, la mirada al teatro griego), pero era reacio a las formas espectaculares de la ópera y veía el teatro como algo mucho más humano e íntimo, algo que no llevara al público a perder su identidad en un vacío trascendental de sonido y color, sino que le recordara su propia humanidad. Yeats sobre todo veía en Wagner, «la más ferviente influencia en las artes de Europa», la posibilidad de una forma cultural de nacionalismo que trascendiera las divisiones políticas, sociales y religiosas por medio de su tratamiento de las leyendas (las óperas de Wagner eran «para Alemania lo que las tragedias griegas para Grecia», según Yeats), que resonaba en su intento de construir un drama irlandés basado en la antigua mitología. A la vez, veía en Bayreuth un modelo de teatro. Un teatro respetado por el pueblo alemán, un teatro que

hacía las veces de matriz de la cultura nacional: «En el Teatro reside la semilla espiritual y el meollo de toda la cultura poética y moral nacional. Ninguna otra rama del Arte podría [...] siquiera ayudar a cultivar al pueblo hasta que la ayuda todopoderosa del Teatro sea reconocida y garantizada», diría Yeats, citando a Wagner, cuando en 1907, en medio del escándalo provocado por el estreno de una obra de Synge, pidió respeto por la labor del Abbey Theatre. El modelo de subsidio público-privado de Bayreuth le hizo vislumbrar, además, una vía que podría hacer posible su propio teatro ideal. En 1891 afirmarí­a que el «drama elevado» solo podría existir «apelando primero al refinado y al cultivado y al culto, elaborando pieza a pieza su propia convención, y luego ampliando su ámbito convocando lentamente a los conversos [...] no acudiendo al público, sino atrayéndolos [...]. En tales términos encontré Wagner a sus espectadores». Luego añadirí­a: «Deberí­a estar subvencionado por el Estado, y estar controlado en todos sus aspectos por los mejores artistas y críticos de su tiempo». En 1904, Yeats encontrarí­a en Annie Horniman el mecenazgo privado que permitirí­a abrir las puertas del Abbey; en 1924, el subsidio del recién formado Gobierno del Estado Libre de Irlanda convertirí­a al Abbey en el primer teatro del mundo angloparlante financiado por las arcas pú­blicas.

Aparte del *Axel* de Villiers y el teatro total de Wagner, la obra de Maurice Maeterlinck serí­a el mayor exponente del teatro simbolista, de donde nacerí­an muchas de las tendencias del teatro posterior: la búsqueda de un teatro total en alianza entre música y palabra (recordemos que Debussy puso música al montaje de *Peleas y Melisande*), unos diálogos que se basan en una repetición de palabras y frases rotas que ayuda a crear la musicalidad hipnótica y ritual de sus obras, y la creación de un «drama estático» o «drama del interior» en el que las imágenes sustituyen la acción lineal, la situación dramática se simplifica, y el silencio y las pausas revelan tanto o más que los diálogos sobre el interior de los personajes, un interior que además se proyecta en los elementos de un escenario simbólico cargado de

significado (torres, prisiones, fuentes, ventanas abiertas), transformando la realidad en una pátina bajo la que se esconde la verdadera esencia de las cosas. En su búsqueda de trascender la realidad, Maeterlinck llegaría a proponer el uso de marionetas como una vía de preservar la atmósfera mística. En *El tesoro de los humildes*, Maeterlinck escribía:

He acabado por creer que un anciano, sentado en su sillón, esperando pacientemente, con su lámpara al lado, con el oído inconsciente atento a todas las leyes exteriores que reinan sobre su hogar, interpretando el silencio de las puertas y ventanas, y el oído consciente atento a las leyes eternas que reinan sobre su casa, interpretando sin comprender el silencio de las puertas y ventanas y la voz temblorosa de la luz [...] he acabado por creer que, inmóvil como está, vive en realidad sin embargo una vida más profunda, humana y universal que el amante que estrangula a su dama, al capitán que vence en batalla o al marido que se venga por honor.

Muchos de los personajes y elementos de las obras de Maeterlinck resonarán en el teatro posterior de Yeats, Synge, Eliot, Beckett o Pinter: el anonimato de sus personajes; el escenario donde doce sombras ciegas se sientan inmóviles esperando a que alguien llegue y los salve; los umbrales y las puertas, ominosas o extrañas, que se resisten a abrirse o que se abren para dejar pasar a alguien o algo ajeno y temido; las ventanas iluminadas que alguien observa desde fuera; el ciego sentado en su silla escuchando presencias en el silencio; el pozo de agua milagrosa... Aunque Yeats fuera en ocasiones tan ambiguo como en el caso de Ibsen en su apreciación de Maeterlinck, ello se debe en ocasiones más bien a cierta intención —consciente o no— de alejarse de un modelo tan cercano. «Solo toca los nervios» cuando debería «tocar el corazón», dirá, aunque será precisamente el exceso de sentimentalidad lo que lo aleje de él. Al contrastar el teatro de Villiers con el de Maeterlinck, encontraba que si «los personajes del *Axel* se elevaban sobre el orgullo del mundo gracias al orgullo

de sus ocultos y augustos destinos», alcanzando una verdadera altura trágica, los personajes de Maeterlinck no hacían «más que temblar y llorar» ante su suerte. Encontraremos fuertes ecos tanto de la mencionada *Peleas y Melisande* (1893) como del tríptico de *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890) e *Interior* (1894) en muchas de las obras de Yeats, especialmente en las dos primeras. *Las aguas misteriosas*, concebida a mediados de los ochenta y que tras múltiples reescrituras y podaduras no estrenará hasta 1904 (y eso solo en su primera versión), es una obra puramente simbolista en la que sus dos protagonistas son una suerte de remedo de las parejas de Tristán e Isolda y de Peleas y Melisande —los amantes condenados, la escena del cabello, el mar—, envueltos en un drama que debe mucho —sobre todo a partir de las reescrituras de 1906— al *Axel*: dos amantes simbólicos, la renuncia a la vida en pos de una muerte que trascienda la pasión. Por otro lado, en *La tierra del deseo*, estrenada en 1894, el tratamiento de la vida rural irlandesa combina tendencias simbolistas y naturalistas: el tema de la alienación social de *Casa de muñecas* de Ibsen se combina con el tema de la aparición de una presencia extraña que desafía la estabilidad de los valores de una familia como en *La intrusa* o con la pérdida espiritual que es el eje de *Los ciegos*. *La tierra del deseo*, escrita por encargo de Florence Farr, será la primera obra que estrene Yeats. Lo hará en Londres, en el pequeño escenario del Avenue Theatre, compartiendo cartel con *Las armas y el hombre* de Bernard Shaw. Yeats lo calificará en una carta al líder feniano John O'Leary como «el primer combate entre la vieja escuela comercial del teatro y la nueva escuela artística». Sería el inicio de la larga carrera de Yeats en el teatro, que se inicia así en la capital británica, y no en Dublín.

No obstante, será París durante un tiempo, y no la capital británica, la ciudad a la que mire nuestro autor en sus años de inicios teatrales, como también lo harán Synge y Wilde. Será en París donde Synge pasa sus años de formación hasta que Yeats le anima a viajar a las islas Aran al oeste de Irlanda (donde escribe *Jinetes hacia el mar* y *La sombra de la cañada*). Será en París donde Wilde escribe y estrena en francés su simbolista y

polémica *Salomé* en 1896, obra que recuperaría años más tarde Yeats en su *El rey de la torre del reloj* y *Una luna llena de marzo*. El propio Yeats también se sentirá atraído por París, en parte porque Maud Gonnet⁴ vive allí, en parte por la vanguardia que descubre de mano del crítico y poeta Arthur Symons, su cosmopolita guía particular por el recién descubierto paisaje de las nuevas formas de Wagner, Mallarmé, l'Isle Adam o Maeterlinck. En París será donde Yeats entre en contacto con el círculo de Strindberg, donde asista a la representación del *Axel* en 1894 (en compañía de Maud Gonnet, que le hizo de traductora simultánea, pues Yeats no sabía francés), obra que reseña al poco tiempo en *The Bookman* y que califica de nueva revolución en el teatro, y en París donde pocos años más tarde asista en compañía de Arthur Symons a la representación del *Ubu Roi* de Jarry en 1896, que produce un fuerte impacto en Yeats y sacude los cimientos de su sensibilidad romántica. «Después de nosotros, el Dios Salvaje», escribirá de la obra. A su debido tiempo, *El huevo de garza*, una de las últimas obras de Yeats, recogerá la influencia de la estética grotesca y surrealista de Jarry. Para cerrar el círculo francoirlandés, será en París, claro está, donde Beckett estrene más de medio siglo después *En attendant Godot*.

París es, por tanto, la vía de entrada principal de la vanguardia europea en Yeats, y París será también donde descubrirá una escuela de actuación diametralmente opuesta a la de las tablas británicas y también un arte escénico que concreta sus intuiciones. En 1887, André Antoine fundaba el Théâtre Libre como una alternativa al teatro comercial francés, y en 1890 Paul Fort abría las puertas del Théâtre d'Art como una protesta al naturalismo

4 La figura de la nacionalista radical Maud Gonnet será una presencia constante en la vida y la obra de Yeats, como es bien sabido. Se enamoraría de ella nada más conocerla en 1890, pero Gonnet no aceptó nunca las (varias) proposiciones de matrimonio de Yeats. Fue en parte por el amor no correspondido de Gonnet que Yeats escribió *La tierra del deseo*, y su sueño de unión mística inspiraría *Las aguas misteriosas*. El personaje principal de *La condesa Catalina* está basado en Gonnet, y Gonnet actuaría en el papel principal de *Cathleen ni Houlihan*, en la que personifica a la mismísima Irlanda. Por último, también puede vislumbrarse a Gonnet en el personaje de Fand en *Los únicos celos de Emer* (en la que el personaje Eithne Inguba es un trasunto de la propia hija de Gonnet, Iseult, de quien Yeats también se prendería en su momento).

(y al propio Théâtre Libre), y en él se representarían obras de Mallarmé, Verlaine y Maeterlinck. Si el Théâtre Libre era conocido por su estilo de actuación adaptado a las obras realistas (llegando a contratar a actores sin formación para lograr una actuación menos afectada), Fort trató de crear un estilo apropiado para las obras poéticas. Rechazaría así todo lo que interfiriera con la palabra y desplegaría un nuevo diseño de escena simbólico que pudiera armonizar con la poesía simbolista: el éxito de la empresa, sin embargo, se vio frustrado por la incapacidad de sus actores y diseñadores; incapacidad que en el caso de Fort atañía a sus habilidades como director de escena. La disponibilidad o no de profesionales capaces de llevar a cabo las pretensiones experimentales será, como veremos, una de las constantes también en las frustraciones de Yeats a lo largo de su carrera. Tras tres años, el testigo de Fort fue recogido por un joven actor que había logrado el éxito gracias a su papel en *La intrusa* en su primera representación de 1891: Aurélien Lugné-Poe. Este había sido miembro del teatro de Antoine, luego del teatro de Fort; cuando este último se vio obligado a rechazar el *Peleas y Melisande* por falta de medios, Maeterlinck otorgó a Lugné-Poe los derechos de la primera representación, que llevó a cabo en 1893 por su recién formada compañía, Le Théâtre de l'Oeuvre. Aunando por un lado la simplicidad de dicción y escenografía y la importancia que Antoine daba a la consonancia de los movimientos con el estilo de la obra, y por otro la influencia del teatro de marionetas del Petit Théâtre des Marionettes, famoso por sus lentos gestos y movimientos hieráticos, Lugné-Poe desarrolló un refinado estilo caracterizado por una mínima escenografía (en la que los tradicionales diseñadores de decorados fueron sustituidos por pintores, es decir la técnica por la imaginación) y una actuación basada en lentos y amplios movimientos, cierta rigidez y falta de vivacidad en la expresión y una monótona dicción del verso cercana al salmodia. Con el tiempo, el Théâtre de l'Oeuvre se abriría a un estilo ecléctico y montaría, además de diversas obras de Maeterlinck, obras de Ibsen, Strindberg y la mencionada *Salomé*

de Wilde. Sería también en este teatro donde a finales de 1896 Jarry acabaría definitivamente con el simbolismo al explotar sus fórmulas con el salvaje ataque satírico a la burguesía de *Ubu rey*, que abriría el camino al teatro del absurdo y al teatro de la crueldad.

El estilo de actuación de la compañía de Lugné-Poe, como el estilo de actores como Coquelin y actrices como Eleanora Duse o Sarah Bernhardt, era radicalmente diferente al de las tablas inglesas. El drama del interior requería un estilo basado en el estatismo y la entonación lenta, mientras que el teatro londinense parecía tenerle miedo a la inmovilidad y al silencio, y se entregaba a los excesos de gestualidad, al énfasis vocal exagerado y al tono ampuloso. Yeats aborrecía este estilo inglés, y en sus primeros pasos en el mundo escénico privilegiaría la quietud al estilo francés, más acorde a sus pretensiones de construir un teatro en el que la palabra tuviera un lugar central, influenciado además por la creencia de que el subconsciente brota cuando se mantiene el cuerpo inmóvil y la mente despierta para evitar cualquier confusión «entre las imágenes de la mente y los objetos de los sentidos». En su momento diría de la actuación de Sarah Bernhardt en *Fedra* que era «lo más hermoso que había visto sobre el escenario», y describiría cómo en el montaje

durante largos periodos los actores se quedaban parados, y en una ocasión conté veintisiete segundos antes de que nadie en un escenario bastante abarrotado moviera una sola pestaña [...]. Me di cuenta de que los movimientos, además, seguían una progresión rítmica [...]. Al fondo un grupo de hombres vestidos de blanco no hacían un solo movimiento, y toda la escena tenía la nobleza de la escultura griega, y una realidad e intensidad extraordinarias [...] me hizo entender de otra manera ese dicho de Goethe que se comprende en todo el mundo menos en Inglaterra: «El arte es arte porque no es naturaleza». [...] Oí a alguien sentado detrás de mí que decía «Se han deshecho de todas las tonterías».