

# **La ausencia del movimiento y su rol en la obra estática *El marinero* de Fernando Pessoa.**

**Jesús David Monterroza Vergara\*\***

[jesusmonterroza@businessudea.net](mailto:jesusmonterroza@businessudea.net)

## **Resumen**

El presente artículo tiene como objetivo analizar y revelar las diferentes implicaciones que trae consigo la ausencia del movimiento en la obra estática de Fernando Pessoa, *El marinero*. Para ello, el análisis será guiado a partir de las diferentes nociones que tanto Fernando Pessoa, como Maurice Maeterlinck proponen en cuanto al teatro estático y lo algunos críticos de teatro consideran en cuanto a éste. A lo largo de este proceso, se tendrán también en cuenta y como punto de comparación, en pro de dilucidar este rol, algunos de los aportes teóricos y definiciones en cuanto al movimiento, tanto en la vida como en el teatro, dados por el coreógrafo húngaro Rudolf Von Laban. Se espera que este artículo contribuya no sólo a avivar aún más las discusiones teóricas o críticas sobre el teatro estático y el rol que en él pueda cumplir la ausencia del movimiento, sino también la discusión sobre este drama estático de Fernando Pessoa.

## **Palabras Clave**

Fernando Pessoa, *El marinero*, Maurice Maeterlinck, movimiento, ausencia de movimiento, teatro estático.

**The Absence of movement and its role in Fernando Pessoa's static drama *O marinheiro*.**

## **Abstract**

This article aims to analyze and show the different implications the absence of movement can cause in Fernando Pessoa's static drama *O marinheiro*. This analysis will be based on the different notions both Fernando Pessoa and Maurice Maeterlinck propose in regards to what the static drama is, and also on those considerations some other critics may have about it. All along this process, as a way of comparison, the different arguments given by the Hungarian choreographer Rudolf Von Laban in regards to what movement is both in life and in drama, will also be taken into account as a way of going deeper on this analysis. We expect this article to promote not only the different theoretical and critical discussions about static drama and the role the absence of movement has in it, but also the discussion about this play we are going to analyze.

**Key words**

Fernando Pessoa, *O marinheiro*, Maurice Maeterlinck, movement, absence of movement, static drama.

## **Introducción.**

El movimiento puede ser considerado una de las partes más esenciales de la vida en general; da cuenta de ella, y cuenta de su opuesta, la muerte. El hecho de estar vivo puede ser asociado a veces al hecho de poder moverse y viceversa; mientras que estar muerto puede ser asociado al hecho de no poder moverse. En una de las páginas del *Libro del desasosiego*, Fernando Pessoa, o más bien, su heterónimo Alberto Caeiro sostiene con respecto al movimiento que “Moverse es vivir, decirse es sobrevivir. No hay nada de real en la vida que no sea porque fue bien descrito”. (Pessoa, 2014: 36,37) Esta sentencia conlleva a pensar no sólo en el hecho de que el movimiento es una de esas acciones que sustenta la vida, sino también que el Portugués Fernando Pessoa era consciente de ello. En el presente artículo, intentaremos analizar el rol que este movimiento, o mejor dicho, su ausencia, cumple en el universo de la obra estática *El Marinero*, tomando como punto de partida lo que el mismo Pessoa sostiene en cuanto al teatro estático, y lo que lo que Maurice Maeterlinck, autor y teórico del teatro, y creador del teatro estático, en comparación con el mismo Pessoa y otros autores, también sostiene en cuanto a éste; para ello también nos valdremos, además de las palabras y apuntes de estos dos autores, de lo que el autor y crítico de teatro Rudolf Von Laban sostiene con respecto al movimiento y el teatro, y el movimiento en el teatro, en su libro *El dominio del movimiento*. (Laban, 1987)

## **El Teatro estático.**

Así las cosas para empezar, antes de proceder a analizar esta ausencia del movimiento en la obra de Pessoa, primero, enfoquémonos en saber qué es el teatro estático, y cómo es que su creador, Maurice Maeterlinck, y algunos otros teóricos lo conciben. De acuerdo con lo que Maeterlinck expone en su ensayo *Lo trágico cotidiano* (1990), el teatro estático es un nuevo tipo

de teatro que nace como alternativa al teatro convencional, que en su opinión era para sus contemporáneos un teatro anacrónico. Dicha consideración se basa en el hecho de que para Maeterlinck: “Casi todos nuestros autores trágicos no aperciben sino la vida violenta y la vida de otros tiempos, y puede afirmarse que todo nuestro teatro es anacrónico y que el arte dramático está atrasado en igual número de años que la escultura.” (Maeterlinck, 1990: 74) A este punto, también vale la pena adicionar al calificativo de anacrónico el hecho de que Maeterlinck considere el arte dramático “atrasado”, lo cual puede dar a entender la necesidad de un cambio, en pro de no arraigarse a lo que este género a través de la historia, inspirado en una vida violenta, en una vida de otros tiempos, nos ha ofrecido. Maeterlinck, para redondear esta idea prosigue diciendo que:

Nuestros autores trágicos, lo mismo que los pintores de segundo y tercer orden, que se quedan atrás con su pintura de historia, colocan todo el interés de sus obras en la violencia de la anécdota que reproducen. Y pretenden divertirnos con el mismo género de actos que regocijaban a los bárbaros, a quienes los atentados, los asesinatos y las traiciones que representaban eran habituales. Mientras que la mayoría de nuestras vidas pasan lejos de la sangre, de los gritos y de las espadas, y las lágrimas de los hombres se han tornado silenciosas, invisibles, y casi espirituales. (Maeterlinck, 1990: 74,75)

De lo anterior, puede decirse que es a partir de esta ausencia de “actos que regocijaban a los bárbaros” y el hecho de que la mayoría de nuestras vidas estén lejos de este tipo de actos que Maeterlinck da forma a una nueva forma de ver el teatro, y sobre todo de representar en el teatro unas vidas que son distintas a las de “los bárbaros”. Es aquí donde nace la idea de ausentar del teatro los diversos tipos de acciones que muchos podían considerar como inherentes al teatro, y

donde la opción de ausentar del teatro los movimientos viene a darle al teatro otro tipo de formas de expresión, más acordes con las vidas pasivas, y no con las vidas violentas de antaño. En palabras del autor:

Hay un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que lo trágico de las grandes aventuras. Es fácil sentirle, más no mostrarle, porque lo trágico esencial no es simplemente material o psicológico. No se trata ya aquí de la lucha determinada de un ser contra otro, de la lucha de un deseo contra otro, del eterno combate de la pasión y del deber. Trataríase más bien de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir. (Maeterlinck, 1990: 77)

Así, este hecho de ausentar no sólo las acciones violentas, sino cualquier tipo de acción, cobra sentido para Maeterlinck, dado que es en la ausencia de las acciones donde, según él, puede florecer y revelarse “lo que hay de sorprendente en el sólo hecho de vivir”. En pro de esta revelación de lo que hay de sorprendente en el hecho de vivir, el autor belga propone antes que las acciones, o las palabras basadas en éstas, simplemente las palabras. Pues según el autor: “No es en los actos, sino en las palabras, donde se encuentran la belleza y la grandeza de las bellas y grandes tragedias.” (Maeterlinck, 1990: 77) Así, de esta forma, el teatro estático es una especie de teatro cuyas palabras y cuya belleza no son dependientes de las acciones que sus personajes puedan o no ejecutar en la interacción con los otros, sino una especie de teatro que centra sus palabras en lo que las almas puedan revelar sobre ellas mismas, y sobre los misterios que envuelven el simple hecho de vivir a través de las palabras.

Al respecto, Jorge Dubatti, por ejemplo, en su ensayo *Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de “El Pájaro Azul”)* (2009) afirma que la obra

de Maeterlinck se caracteriza precisamente por esa búsqueda y revelación de los misterios de la vida a través de las palabras:

Maeterlinck reclama al espectador una disponibilidad espiritual hacia lo sagrado, el Misterio, el Enigma en tanto indescifrable pero no por eso menos perceptible como sentimiento y experiencia. Invita además al reconocimiento del arte desde su autonomía y soberanía, y a encontrar en éste una consecuente instrumentalidad espiritual. (Dubatti, 2009)

Dicha disposición hacia “lo sagrado”, hacia “el misterio”, hacia “el enigma en tanto indescifrable pero no por eso menos perceptible como sentimiento y experiencia” que pretende dar al teatro una función instrumental capaz de conectarlo con “lo espiritual”, con eso que se desconoce, puede decirse que no es más que ese intento de explorar y descifrar eso que hay de complejo en la vida misma a través, ya no de las acciones, y de las “anacrónicas” gestas violentas de antaño, o a través de los actos, sino más bien desde eso que hay de misterioso en las mismas palabras.

En este mismo orden de ideas, y en esta necesidad de buscar por nuevas alternativas, nuevas formas de ver el teatro, y nuevas formas de concebir eso que debe de ser el objeto del teatro, es decir, el desciframiento o revelación de los misterios de la vida, es donde tanto la naturaleza como el objeto mismo del teatro puede decirse que se modifican. Tal y como lo manifiesta Alexander Stillmark soportándose en Peter Szondi en su artículo *Time and Symbol. Yeats and Hofmannsthal*: “El objeto en cuestión no es la acción sino la representación expresiva, la revelación, el despliegue de la vida interior; él pone su énfasis en la evocación, no en la lógica de la causación. Pues como Peter Szondi sucintamente manifiesta: el drama lírico no es poesía dialogada, es teatro de la mente.” (Stillmark, 1992: 113). Así, es que a finales del siglo XIX, y

principios del XX, junto a esta propuesta de Maeterlinck comienzan a formarse nuevas propuestas que también pugnan tanto por una nueva forma de concebir el teatro, como por un nuevo objeto del teatro. En su ensayo *Le théâtre d'Androïdes. Tendances de dissolution du matériel dans le théâtre de Maeterlinck, Mallarmé et Cragi*, Lado Kral, sostiene por ejemplo que en este contexto: “Maeterlinck introdujo el concepto de «teatro estático», Stéphane Mallarmé, su contemporáneo, formula la necesidad de un « teatro mental », destinado sólo a la lectura”. (Kral, 2012) Ese que en palabras de María de Jesús Reis Cabral es considerado un teatro mental ya que “ya no está más pensado como representación sino como dispositivo inscrito en el mismo sujeto, capaz de abrir territorios de creación múltiples y, gestos de primer orden, de aprovechar la correlación entre el hombre y el mundo” (Reis, 2012: 193) Es decir, y en relación directa con lo mostrado anteriormente en cuanto al teatro estático, un teatro no hecho para las acciones, sino para aquello que hay de misterioso en la vida, en el hombre.

### **El rol del movimiento en el teatro estático de Pessoa.**

Es en este contexto que hemos mencionado, entonces, donde la obra de Fernando Pessoa tiene también su origen, donde Pessoa en el año 1933 decide escribir *El Marinero*. Esa obra que este texto después de tener en cuenta las consideraciones expuestas sobre Maeterlinck y el teatro estático, se dispone analizar desde el rol que el movimiento en ella pueda cumplir, y desde lo que el mismo Pessoa afirma en cuanto a la naturaleza del teatro estático.

Para empezar, entonces, según la definición de su autor Fernando Pessoa, esta obra es un “drama estático en un cuadro”; cuadro, que no es más que el espacio donde tomará lugar la obra, y el cual a su vez, según la descripción del autor, se compone y estructura de la siguiente forma:

Una sala, sin duda en un castillo antiguo. La sala se ve que es circular. En el centro se yergue sobre un catafalco un ataúd con una doncella de blanco. Cuatro hachas en los ángulos. A la derecha, casi frente a quien imagina la sala, hay una única ventana, alta y estrecha, que da hacia donde sólo se ve, entre dos montes lejanos, un pequeño trozo de mar. Junto a la ventana velan tres doncellas. La primera está sentada frente a la ventana, de espaldas al hacha superior de la derecha. Las otras dos están sentadas una a cada lado de la ventana. Es de noche y hay como un vago resto de luar. (Pessoa, 1988: 21)

Dicho cuadro, o dicha sala, es el lugar donde transcurrirá y evolucionará sin ninguna alteración física, o ningún movimiento dentro de los límites de este espacio, el drama de estas tres doncellas a las cuales se hace mención, y de las cuales, se nos dice, están velando junto a la única ventana que se encuentra dentro de los límites del cuadro que se nos describe.

Además de esto, esta descripción de un único espacio para la obra, aparte de situarnos frente a un espectáculo que como cualquier cuadro está dispuesto a no alterarse, a no modificarse, a no moverse, nos pone, en efecto, frente a una obra teatral que no se compone de los clásicos 4 actos, que dan flexibilidad al drama, y al movimiento de los personajes dentro de los espacios que éste propone.

No obstante, este hecho de que esta representación tome lugar en un cuadro o pintura, no es lo único a resaltar. Es necesario también cuestionarse por los objetos que se encuentran dentro de las extensiones de ese cuadro, puesto que como se está en los límites del teatro, cualquier cosa u objeto que sea ubicado en los límites de la tarima, significa. Si se echa un vistazo, o se imagina el cuadro, llama primordialmente la atención el hecho de que en el centro de este cuadro se sitúe un catafalco, que a su vez tiene encima un ataúd con una doncella de blanco. Sin embargo, lo

importante de este hecho puede radicar en lo que a estos objetos y la doncella simbolizan, pues esto no puede ser más que una escena de muerte, adornada con cuatro hachas a los costados, y otras tres doncellas que velan a la del ataúd. De esta forma, el cuadro en sí puede dar la sensación de un ambiente mortuorio e incluso representar la muerte.

Sin embargo, y volviendo a las ideas previamente expuestas y analizadas de Maeterlinck, K. David Jackson, o María de Jesús Reis ¿qué rol cumple entonces en un ambiente mortuorio la ausencia del movimiento, es decir, lo estático? ¿eso que según Maeterlink puede ayudar a un autor a revelar a través de las palabras el misterio de vivir? Para responder esta pregunta, ya que esta ausencia de movimiento se expresa quizá de forma implícita a lo largo de la obra de *El Marinero*, es su carácter ignoto, el que habría que descubrir y revelar. Pero aparte de lo que ya hemos analizado en cuanto a eso que es la esencia del teatro estático ¿qué es el movimiento? ¿qué y cómo se manifiesta eso que intentamos definir y revelar en la obra? ¿qué rol cumple el movimiento en la vida? ¿cómo puede la ausencia de éste revelar o no el misterio de la existencia del que hablaba Maeterlinck? Rudolf Von Laban sostenía: “El hombre se mueve para poder satisfacer una necesidad. Por medio de sus movimientos se dirige a algo que tienen un valor especial para él.” (Laban, 1987: 12) Es decir, uno se mueve puesto que necesita moverse hacia algo que tiene un valor especial para uno. Uno se mueve por necesidad. Uno se mueve para buscar eso que tiene valor para uno.

Pero entonces, ¿si uno se mueve puesto que uno quiere satisfacer una necesidad, o alcanzar un valor, por qué no querer moverse entonces, tal como es el caso de las doncellas que velan en la obra? Para dilucidar y poder encontrar una posible respuesta a esta pregunta es entonces necesario analizar eso que dicen las doncellas del cuadro. En palabras de la segunda doncella, con respecto a esto, se afirma lo siguiente:

Contémonos cuentos unas a otras... Yo no sé, ningún cuento, pero eso no daña... Tan sólo el vivir daña... No rochemos por la vida ni siquiera la orla de nuestros vestidos... No, no os levantéis. Eso sería un gesto y cada gesto interrumpe un sueño... En este momento yo no soñaba, pero me agrada pensar que podía haber estado soñando... Mas el pasado, ¿por qué no hablamos del pasado? (Pessoa, 1988: 27, 29)

Además de esto, la misma veladora después de ser inquirida sobre sus palabras vuelve a desprender de todo valor y necesidad a la vida y al movimiento, sosteniendo también lo siguiente:

SEGUNDA: Quizá por no ser verdaderas... Mal sé que las digo... Las repito siguiendo una voz que no oigo y que me las está murmurando en secreto... Pero debo haber vivido realmente a la orilla del mar... Amo todo cuanto se mece... Hay olas en mi alma. Al caminar me balanceo... Ahora me gustaría caminar... No lo hago porque nunca vale la pena hacer nada, sobre todo lo que se quiere hacer... Es de los montes de lo que tengo miedo... Es insufrible su quietud y su grandeza... Deben tener un secreto de piedra y se niegan a saber que lo tienen... (Pessoa, 1988: 31,33)

A partir de estas afirmaciones, se puede apreciar lo siguiente. Primero, que el vivir daña, es decir que la vida hace daño, y ante esto es preferible contarse un cuento, es decir: hacer literatura. Segundo, que, como vivir daña, entonces es necesario no hacer movimientos, no rozar siquiera la orla de los vestidos con la vida, es decir, evitar todo movimiento, puesto que hacer cualquier movimiento, es dar signos de vida, mostrar una necesidad, e ir a buscar eso que tiene valor en las cosas. En este punto, se puede encontrar el rol que puede tener la ausencia del

movimiento a lo largo de esta obra. El movimiento en esta obra puede que sea negado con el fin de quitarle valor a la vida y negar la vida misma. No hay que pasar desapercibido lo que como ya se mencionó puede representar o simbolizar este cuadro sin movimiento desde el cual nos hablan estas hermanas, la muerte. Como ya se citó anteriormente y en palabras de Alberto Caeiro: “Moverse es vivir, decirse es sobrevivir.” (Pessoa, 2014) De lo cual, también, se inferiría que si moverse es vivir, entonces el hecho de no moverse, es no vivir. He aquí un punto donde ya que se puede decir que una de las intenciones del autor con esta obra es la negación de la vida misma: qué mejor escenario para hacerlo, que en una obra estática que por su naturaleza y ausencia del movimiento, puede rechazar desde su esencia, la vida misma, y la necesidad o el valor para en ella moverse.

Por otra parte, hay que adicionar el hecho de que, según el mismo Fernando Pessoa, el teatro estático es ese que, además de no constituir acción, se hace a sí mismo teatro, ya que su enredo dramático consiste en la revelación de las almas a través de las palabras confusas, y no de las acciones que en la obra toman lugar.

Llamo teatro estático a aquel cuyo enredo dramático no constituye acción; esto es, donde las figuras no sólo no actúan, porque ni se mueven, ni hablan de moverse; sino que ni siquiera poseen sentidos capaces de producir una acción, donde no hay conflicto ni perfecto enredo. Se dirá que esto no es teatro. Creo que lo es, porque creo que el teatro tiende a ser teatro meramente lírico y que el enredo de teatro existe, no en la acción, ni en la progresión y consecuencia de la acción, sino, más ampliamente, en la revelación de las almas a través de las palabras confusas y en la creación de situaciones de inercia, momentos de alma sin ventanas, sin puertas a la realidad. (Pessoa, 1988: 7,8)

En este punto es importante, antes de proseguir, hacer una leve aclaración. Y es esa que tiene que ver con el hecho de que a pesar de que Pessoa creía tener una concepción diferente a la de Maeterlinck en cuanto al teatro estático, estas dos concepciones pueden ser consideradas similares. Según K. David Jackson en su ensayo *Adverses Genres in Fernando Pessoa- Waiting for Pessoa Ancient Mariner*: “Lo que Pessoa no había conseguido revelar es que el concepto de ‘teatro estático’ está definido casi de manera idéntica por Maeterlink en su libro de ensayos *Le Trésor des Humbles*, al cual Pessoa estaba, sin ninguna duda, invocando” (Jackson, 2010: 38). Así, Maeterlinck, por ejemplo, en cuanto a esta importancia de las palabras, y la revelación de las almas, en *El Tesoro de los Humildes*, al igual que Pessoa, también afirmaba: “Menester es que haya otra cosa que el diálogo exteriormente necesario. Sólo las palabras que parecen al pronto inútiles son las que algo valen en una obra. En ellas está su alma. Junto al diálogo indispensable hay casi siempre otro diálogo que parece superfluo”. (Maeterlinck, 1922: 77)

Maeterlinck, no obstante, y a diferencia un poco de Pessoa, en cuanto a esto de los diálogos y la revelación de las almas a través de las palabras, distingue dos tipos de diálogos, el indispensable y el superfluo. El primero, es uno que según él:

No responde del todo a la realidad, y que lo que constituye la belleza misteriosa de las más hermosas tragedias está, precisamente, en las palabras que se dicen en torno de la verdad estricta y aparente. Se encuentra en las palabras que se hallan de acuerdo con una verdad más profunda e incomparablemente más próxima del alma invisible, que es el sostén del poema. (Maeterlinck, 1990: 77)

Siendo, en efecto, este diálogo superfluo, ese diálogo donde a su modo de ver las cosas se encuentra ese misterio de la vida que puede revelar el teatro estático. Este diálogo superfluo no

es más que ese diálogo que se aleja de las acciones físicas o los antagonismos entre los personajes. Es decir, el diálogo que no sostiene a las acciones a través de sus palabras. Ese diálogo que en palabras del mismo Maeterlink podríamos decir que se aleja o deja de inspirarse en la vida violenta de antaño.

No obstante, puede decirse que, en *El marinero* de Pessoa, no existe este tipo de diálogo indispensable, puesto que dicha negación a hacer algo, a moverse en pro de una necesidad, a dar valor a las cosas, es constantemente resaltada por parte de las veladoras como ya vimos anteriormente. Del mismo modo, como consecuencia, también puede sustentarse que quizá estas palabras que Maeterlinck considera inútiles, es decir, estas que, según él, algo valen en una obra, las del diálogo superfluo, pueden ser en palabras de Pessoa, esas que contribuyen a la revelación de las almas, es decir, pueden ser esas palabras a las cuales Pessoa considera “confusas”.

### **De las palabras, la ausencia del movimiento, y sus implicaciones.**

Así las cosas, entonces vale la pena retomar y preguntarnos de nuevo: ¿cuál es entonces la relación que existe entre esas palabras confusas y la ausencia del movimiento en la obra? ¿de qué más sirve negar la vida a través del movimiento y cómo este hecho ayuda a configurar o estructurar una obra a través de las palabras? Rudolf Von Laban en su libro sobre el movimiento también argumenta que, por ejemplo, en teatro “un carácter, un clima, un estado de ánimo, una situación, jamás podrán ser demostrados en escena, y en forma efectiva sin hacer uso del movimiento, y su inherente expresividad” (Laban,1987: 14). Sin embargo, y al analizar *El marinero*, podemos preguntarnos de qué forma estos estados de ánimo, el carácter, e incluso el clima pueden expresarse en la obra de manera efectiva sin hacer uso del movimiento que Laban como esencial, pregona. Para ello, sería menester pensar primero entonces, ¿qué o cuáles son los

tipos de carácter, y estados de ánimo que quiere la obra dramática de *El marinero*, transmitir a través de esas palabras confusas? Si llegamos a este punto entonces, quizá encontraremos que lo que se pregona por parte de las veladoras en la historia es una ausencia total de carácter, unos cambios constantes en los estados de ánimo, y un fluir de éstos a través de las palabras de estas doncellas que se establece de forma incoherente, y por lo cual se puede decir que hace del carácter o naturaleza de los personajes algo indescifrable, ya que parece como si la obra se asentará sobre una incertidumbre total, y lo único cierto en ella es que nada es cierto. O para jugar con las palabras de Pessoa, lo único claro en ella es que todo es susceptible de ser confuso.

Esto en comparación también con Maeterlinck nos deja entrever similitudes. Según Jorge Dubatti, en su ensayo *Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de "El Pájaro Azul)* los personajes, de forma continua, en la obra estática de Maeterlink se caracterizan porque:

No tienen nombres, no están jerarquizados por la acción (no se dividen en protagónicos y secundarios) sino que poseen una marcada paridad en relevancia, en concordancia con el “primer defecto” del teatro simbolista (Balakian, 1969, p. 156). Se los unifica (a la manera de los personajes colectivos del expresionismo) por su naturaleza de ciegos y por el color y el diseño de sus ropas uniformes (que los hace “desencarnados”, pone en abstracción sus cuerpos materiales o al menos “espiritualiza” la materia aligerándola de su pesadez material). (Dubatti: 2009)

Esta ausencia de nombres. Este hecho de que los personajes sean nombrados por medio de números cardinales también en la obra de Pessoa, esta ausencia de jerarquías, es una idea más que contribuye a dilucidar todo eso que hay de indescifrable en los personajes y su carácter. Y se

puede decir que indescifrable puesto que las veladoras pasan de un estado de ánimo a otro sin necesidad de la acción dramática, sin necesidad de un movimiento, o un hecho o una acción que fuerce el cambio del estado de ánimo que éstas quieren expresar con sus palabras. Es por esto, que es difícil descifrar en sí cuál sería el argumento, o tema principal de la obra, puesto que esta obra tiene como personajes a tres veladoras, que no hacen sino exponer de forma inconexa diversas frases y opiniones sobre variados temas, de los que ninguna afirma estar segura, y en los cuales ellas mismas se contradicen. Para ilustrar este punto, analicemos las siguientes palabras:

PRIMERA: ¿No deseas, hermana mía, que nos entretengamos contando lo que fuimos? Es hermoso y siempre es falso...

SEGUNDA: No, no hablemos de eso. Además, ¿fuimos nosotras algo?

PRIMERA: Tal vez. No lo sé. Pero, a pesar de todo, siempre es hermoso hablar del pasado... Las horas han caído y hemos guardado silencio. Por mi parte, he estado mirando la llama de aquella vela. A veces tiembla, otras se hace más amarilla, otras empalidece. No sé por qué ocurre eso. Pero sabemos nosotras, hermanas mías, ¿por qué ocurre cualquier cosa?... (PAUSA) Hablar del pasado - eso debe ser hermoso, porque es inútil y apenas tanto...

SEGUNDA: Hablemos, si queréis, de un pasado que no hubiésemos tenido... (Pessoa, 1988: 23)

Así sin poder descifrar el carácter, o la personalidad de estas veladoras, nos encontramos en un punto donde la ausencia del movimiento, además de la negación de la vida, cobra otro tipo de sentido en la obra, ya que también podemos decir que la ausencia del movimiento en la obra de Pessoa también puede tener como consecuencia el hecho de hacer indescifrables la forma y también las causas que pueden dar origen a esos estados de ánimo que se expresan, dado que, ya

que no hay movimiento, o acción que ayude a expresar el carácter o el estado de ánimo de las veladoras, no existe un entramado dramático, o acciones que las causen, y a las cuales se puedan asociar las palabras que pronuncian las veladoras. Según K. David Jackson esta obra de Pessoa se caracteriza porque:

Incluso más allá de su estado desafiante como “teatro estático” la obra presenta problemas de género. El lenguaje simbolista y el ambiente es coartado por la duda existencial y el horror de las tres damiselas... El drama no se encuentra sólo en el lenguaje sino también en la pregunta por el ser. Las doncellas cuentan su historia entre el ser y la nada. Las mujeres se preguntan si el pasado, como es recordado, acaso sí existió. (Jackson, 2010: 47)

En otras palabras, la ausencia del movimiento en la obra, también puede conllevar al hecho de que además de que se dejen desprovistos de acciones que funcionan como causalidades, a los estados de ánimo, o al carácter de las veladoras, el hecho de que en la obra halla conflictos depende del ser de las veladoras, y no de las acciones. Primero, porque un estado de ánimo X no puede ser asociado con una acción Y, ya que no hay acciones. Es decir, que un estado de ánimo X no puede ser la consecuencia de una acción que es susceptible de volverse causa, puesto que las acciones no existen en esta obra. Y segundo, puesto que como consecuencia de esto, en este orden de ideas, uno se preguntará a la sazón ¿Cuáles son las causas de los cambios en los estados de ánimo, el origen de esas palabras que se exclaman aspirando a la incertidumbre? Y la respuesta puede ser que ya que eso que funciona como causalidad no son las acciones o movimientos, eso que puede funcionar como causalidad es, eso que Maeterlinck define como la vida misma y sus misterios, o eso que Jackson llama “el ser”. No es de olvidar lo que ya se mencionó en cuanto al objeto de la obra teatral según Stillmark, la cual tiene como

objeto no la acción sino la representación, la revelación de la vida interior. De ahí, que uno pueda decir que la revelación de las almas, y en palabras de Maeterlinck, el misterio vivir, pueden ser, primero, la principal causa de que no halla movimientos, y segundo, la principal causa de los repentinos cambios en los estados de ánimo de las doncellas. De ahí también la forma o la sensación de incoherencia que éstas pueden causar en el lector que no es capaz de asociar sus palabras, sus estados de ánimo con ninguna acción que tome lugar en el espacio del escenario.

En este sentido, es entonces necesario considerar al filósofo alemán Martin Heidegger, ese que consideró que el hombre o el *das-sien* llega al ser o a la pregunta por el ser a través de la angustia. Al respecto, el filósofo Jorge Eduardo Rivera, en una entrevista sobre Martin Heidegger, llamada Ser y Tiempo de Heidegger sostiene que: “la ventaja, digamos, la prioridad que tiene la angustia no es porque sea un momento terrible, y angustioso, y que el hombre se siente abandonado [...] es porque en la angustia no hay nada que nos distraiga; nosotros estamos a solas con nosotros mismos” (Rivera, 2013: 9:48) Es decir, la ventaja que tienen los momentos de angustia, de quietud es que estos momentos nos dan la oportunidad de revelar eso que hay de misterioso en nuestros seres, en el ser.

Es en este punto entonces, donde ya nos adentramos un poco en el drama que no ocurre a causa de las acciones que transcurren en el espacio, sino en ese drama o lucha interna que ocurre al interior de los personajes, en su ser, en eso que Pessoa llama la revelación de las almas a través de palabras confusas, y donde, ya que el rol de la ausencia del movimiento en la misma obra de Pessoa, por ser estática, y en los mismos personajes por no querer moverse, ayuda a negar la vida misma, y evita cualquier tipo de asociaciones entre lo que se hace y lo que se dice, es menester, en efecto, preguntarse: ¿Qué implicaciones subyacen al hecho de que Pessoa niegue toda acción o actuación pero no niegue el enredo dramático puesto que éste, según él, existe en

“la revelación de las almas a través de las palabras confusas y en la creación de situaciones de inercia, y momentos de alma sin ventanas, sin puertas a la realidad”? Según Laban:

El drama siempre ocurre entre dos o más personas y es aquí donde el movimiento de grupo hace valer su verdad. Porque hasta un soliloquio, o un solo de danza, en realidad, constituyen un diálogo entre los dos polos opuestos de una individualidad, que se origina por la meditación o por estados de ánimo cambiantes. La dualidad de los polos pasa a ser visible en movimientos que reflejan las tensiones internas. (Laban, 1987: 15)

De esta forma, como consecuencia, teniendo en cuenta que Fernando Pessoa en *El marinero* deja desprovistos a sus personajes de este movimiento de grupo, y de la interacción, pero en ningún momento los deja desprovistos de este diálogo interno, o en palabras de Laban, de este diálogo entre dos polos de la misma individualidad que se produce en la meditación los estados de ánimo que se modifican, una posible implicación puede ser que aquello que Pessoa llama la revelación y la progresión de las almas se nos da más por un conflicto entre el personaje y el simple hecho de existir, o en la pregunta por el ser, y no por un conflicto entre un personaje y otro. En otras palabras, la progresión, o revelación de las almas, es un proceso que tiene su origen en “los dos polos opuestos” de esta individualidad que se expresa a través de palabras confusas. Maeterlinck al respecto, también mantiene lo siguiente:

Me ha ocurrido creer que el viejo, sentado en su butaca, escuchando sin saberlo todas las leyes eternas que reinan en torno de su casa, interpretando, sin comprenderlo, que hay en el silencio de las puertas y las ventanas y en la vocecilla de la luz, soportando la presencia de su alma, y de su destino, inclinando un poco la cabeza, sin sospechar que todos los poderes de este mundo

intervienen y vigilan en el aposento como servidores fieles, ignorando que el sol mismo sostiene por encima del abismo la mesita sobre la cual él apoya los codos, y que no hay un astro del cielo ni una fuerza del alma que sean indiferentes al movimiento de un párpado que se cierra o de un pensamiento que se muestra; me ha ocurrido creer que este anciano inmóvil vivía en realidad una vida más profunda, más humana y más general que el amante que estrangula a su querida, que el capitán que obtiene una victoria o “el esposo que venga su honor. (Maeterlinck, 1990: 75)

Esta ausencia de acciones, esta angustia, esta ausencia de venganzas, esta “vida más profunda” a la que puede llegar, según Maeterlinck, un “anciano inmóvil”, y no un “esposo que venga su honor”, y sobre todo esta progresión de las almas que se muestra a los espectadores a través de todas esas palabras que las estáticas veladoras expresan, trae consigo un punto más a analizar en *el Marinero*, quizá esa otra implicación por la que hemos estado preguntando.

Una de las características de la obra pessoiana es esa que tiene que ver con la despersonalización. Sus heterónimos y muchas de sus célebres frases pueden ser prueba de ello. Aquí algunas para ilustrar este punto: “Dar a cada emoción una personalidad, a cada estado del alma un alma”. (Pessoa, 2014: 36) O esta “El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; continuamente tengo, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo”. (Pessoa, 1988: 5) Incluso, el nobel de literatura portugués José Saramago en su libro de 1984, *El año de la muerte de Ricardo Reis*, pone en boca de uno de sus heterónimos, Ricardo Reis, las siguientes palabras: “Viven en nosotros inúmeros, si pienso o siento, ignoro quién es el que piensa o siente, soy sólo el lugar donde se piensa y siente”. (Saramago, 1998: 28)

Pero uno se preguntará cuál es la relación que puede existir entre la despersonalización, el movimiento, y su ausencia, y sobre todo con las palabras confusas que revelan las almas, o al ser. Laban en referencia a ambas cosas, sugiere lo siguiente:

El movimiento revela muchas cosas diferentes. Es el resultado del empeño en demanda de un objeto que se considera valioso, o de un estado de ánimo. Sus formas y ritmos señalan la actitud de la persona que realiza el movimiento, en una situación determinada. Pueden caracterizar un estado de ánimo momentáneo al igual que los rasgos constantes de una personalidad.

(Laban: 1987: 13)

De lo que, como consecuencia, se puede evidenciar ahora que el movimiento y su ausencia puede cumplir un rol hasta de despersonalización en la obra estática del Marinero, dado que esas tres doncellas que se ubican en ese cuadro del que se habla, no permiten que su personalidad sea rastreada ni a través de sus acciones, ni a través de sus palabras. Pues cómo se puede caracterizar a un personaje que además de no ser afectado por sus acciones, de no dejar acciones a las interpretaciones que sirvan como posibles causas de tal o cual reacción, o efecto, de no ser coherente en sus palabras, y los estados de ánimo que expresa, sino es a través de esa despersonalización que es repetitiva en el ser y en la obra de Fernando Pessoa.

## **Conclusión**

Es aquí, en este punto, teniendo en cuenta todo lo mencionado, donde podemos decir que el teatro estático, y el rol de la negación del movimiento en la obra de Pessoa, puede cobrar el sentido que Maeterlinck quería darle a ese teatro que él consideraba anacrónico. Primero, porque Maeterlinck propone un teatro que ayude a revelar lo que hay de misterioso en la misma

existencia a través de las palabras y no de las acciones. Segundo, porque Pessoa aspira a revelar los misterios de las almas a partir de esas palabras a las cuales Maeterlinck también, les da, más que a las acciones, importancia. Y tercero, porque esa revelación de las almas de las doncellas o veladoras en *El marinero*, nos muestra todo lo que hay de misterioso, enigmático, y despersonalizador, en la obra del escritor portugués.

Así, el teatro estático aparece como el escenario perfecto para que Pessoa revele las almas, eso que para él hay de misterioso en la vida, en el ser; todo eso que tiene que ver con la inutilidad, el desdén por las cosas que valen la pena hacer en la vida, puesto que en la vida “no vale la pena” hacer nada; una ausencia de movimiento que influye directamente en la despersonalización de los personajes y que se hace evidente en las inconexas palabras que toman lugar no en el diálogo indispensable que se hila conjunto a las acciones de los personajes, sino en ese diálogo superfluo que se estructura en las palabras incoherentes y confusas. Éste es el escenario adecuado para Pessoa porque, ya que el movimiento puede ser útil para buscar lo que se necesita, lo que tiene valor; el no moverse, puede ser útil para negar la necesidad y el valor de las cosas; el no moverse puede ser útil para preguntarse por la existencia misma, y entrar en conflicto a través de lo confuso y lo que se puede pensar con ella, con la vida o la existencia misma, en vez de entrar en conflicto con los otros. Pues, negar el movimiento, negar el vivir, como hemos visto, y como lo mencionan Maeterlinck y Heidegger, puede ser una de las puertas hacia eso que hay de enigmático en la existencia, hacia el ser. No en vano Pessoa en sus propias palabras, afirma: “Vivir me parece un error metafísico de la materia, un descuido de la inacción”. (Pessoa, 2014)

## Bibliografía

- Cabral, M. d. (2012). Théâtre(s) sous un crâne: Mallarmé et Pessoa (d'Igitur au Faust, tragédie subjective). (*Res*)sources de l'Extravagance, *Carnets...*, n° IV, U. Aveiro, 191-210.
- Dubatti, J. (Enero / Agosto 2009, n° 5 / 6. [citado 2015-03-21].). "Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de "El Pájaro Azul")". *La revista del CCC [en línea]*.
- Jackson, K. D. (2010). Waiting for Pessoa Ancient Mariner. A Theater of Immanence. En K. D. Jackson, *Adverses Genres in Fernando Pessoa* (págs. 37-58). New York, New York. : Oxford University Press, inc.
- Laban, R. V. (1987). *El Dominio del Movimiento*. España: Fundamentos.
- Maeterlinck, M. (1909). *www.unz.org*. Recuperado el 18 de 03 de 2015, de *www.unz.org*: <http://www.unz.org/Pub/MaeterlinckMaurice-1909v03-00095>
- Maeterlinck, M. (1990). Lo trágico cotidiano. En M. Maeterlinck, *El Tesoro de Los Humildes* (págs. 73-84). Colombia: Grafoprint.
- Pessoa, F. (1988). *El Marinero: drama estático en un cuadro*. Valencia: Pre-Textos.
- Pessoa, F. (2014). *El Libro Del Desasociado*. Barcelona: Acantilado.
- Ranciere, J. (2013). El Teatro Inmovil. Paris, 1894-1895. En J. Ranciere, *Aisthesis: Escenas del Régimen Estético del Arte*. (págs. 135-158). Buenos Aires: Manantial.
- Rivera, J. E. (09 de Marzo de 2013). Ser y Tiempo de Heidegger por Jorge Eduardo Rivera. (C. Warnken, Entrevistador)
- Saramago, J. (1998). *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Mexico DF: Alfaguara.
- Stillmark, A. (1992). Time and Symbol. Yeats and Hofmannsthal as Exponents of Lyrical Drama. En P. K. Stillmark, *Between Time and Eternity: Nine Essays on W.B. Yeats and His Contemporaries, Hofmannsthal and Blok, Volume 86* (págs. 103-126). Atlanta: Rodopi B.V.