

# Maeterlinck: el sujeto inerme y lo inefable

*La palabra es plata, el silencio es oro, o, mejor dicho,  
la palabra es tiempo, el silencio eternidad.*

Maeterlinck



Alexandra  
Aguirre Rojas



**Palabras clave:**

Maurice Maeterlinck, simbolismo, crisis del drama, Trilogía de la muerte, silencio, inefable.

R E S U M E N

El presente ensayo pretende trazar una relación en la obra primera del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck con los supuestos del simbolismo. El enfoque se limitará a establecer la conexión entre lo inefable y el sujeto cotidiano que puede rastrearse en *La trilogía de la muerte*. Para tal fin, nos acercaremos a la poética del autor y luego veremos cómo se enlaza con el simbolismo. Por último, daremos un vistazo a cada una de las obras, en las que analizaremos cómo son los sujetos anodinos quienes se enfrentan a lo incognoscible y a lo irrepresentable.

**M**aurice Maeterlinck escribe la llamada *Trilogía de la muerte* entre 1890 y 1894. Las obras que la componen son: *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior* y en ellas predomina la idea del hombre enfrentado a las fuerzas más devastadoras que puede encontrar, frente a las cuales se halla inerme. Para Maeterlinck (1990), el ser humano está en el camino de potencias de las que nada puede decir, porque no le pertenecen, porque lo desbordan; así,

no hay silencio más débil que el silencio del amor, y es verdaderamente el único que es solo nuestro. Los otros, los grandes silencios, el de la muerte, el dolor o el destino, no nos pertenecen. Avanzan hacia nosotros, del fondo de los sucesos, a la hora que les place. (pp. 13-14)

Y cuando les place, esas fuerzas sublimes hacen que el hombre descubra su condición de criatura efímera. Este momento servirá como revelación de que la aventura más importante en la vida humana es la totalidad de su existencia; es decir, no solo tienen relevancia los eventos que marcan hitos. Al contrario, para el escritor belga, son los instantes íntimos los que están llenos de significaciones secretas y el arte debe ocuparse de desentrañar sus significados ocultos:

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, qué 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 ese 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”. (p. 75)

El fragmento anterior puede leerse como una poética de autor, que da cuenta de su preocupación por la posición del hombre en el universo. En un mundo que se ha desconectado de lo divino cristiano, Maeterlinck plantea un arte que traza una nueva mitología capaz de reconectar al hombre con lo inefable, con lo supremo, pero también con la naturaleza. Porque el hombre tiene una constitución doble. El autor tiene una visión panteísta que implica una concepción del humano como un ser que pertenece a una dinámica orgánica (que nace y perece en un círculo infinito) y, sin embargo, es un ser que se ha apartado de ella y ya no es consciente de esa naturaleza armónica.

Por eso, nuestro autor comparte principios del simbolismo. Porque la única forma de restablecer ese vínculo se halla en la

imaginación que puede bosquejar lo misterioso, lo terrible, la fatalidad y la belleza como el más alto ideal. No obstante, la palabra solo puede dar un bosquejo, un sutil acercamiento a lo incognoscible. Del mismo modo en que René Wellek (1984) habla de la *imaginación constructiva* de Baudelaire (p. 239), Maeterlinck (1990) ve en el arte la manera de elevar el espíritu y en el artista la llave que ensancha el entendimiento de lo trascendental (p. 68).

Además, Maeterlinck comparte la religión de la belleza, denominada por William Butler Yeats como el más alto ideal del simbolismo. Hallamos clara esta relación cuando el dramaturgo dice: “y si una voz nos advirtiera que las cosas más bellas no son nada frente a todo lo que somos, nada nos empujaría más”. Así mismo, ratifica en el ensayo “Novalis”, que hace parte de *El tesoro de los humildes*, que el ser humano quedaría desposeído y derrumbado sin la belleza. Tanto para los simbolistas como para Maeterlinck, hay una religiosidad que es convocada ante lo bello: solo la belleza puede redimirnos y, sin embargo, casi nunca es posible explicar lo acaecido. Es decir, los sucesos quedan en el silencio, en la penumbra, en la muidez o en la completa oscuridad.

En la obra de este autor, específicamente en las tres piezas que nos convocan, hay una insistencia en el ambiente silencioso que apenas es interrumpido por diálogos. Los personajes se hallan en situaciones que están a punto de desembocar en la desgracia que trae la muerte. Esta insistencia remarca el momento en que personas comunes se encuentran con lo inefable. El silencio que sigue al instante de la muerte es aún más denso, porque es el choque directo con la mayor fuerza sobrehumana, es el instante en que se cumple el destino fatal del ser efímero. La presencia de lo sobrehumano que se pone en escena en estas piezas teatrales nos permite relacionar la obra dramática de Maeterlinck con la interpretación de simbolismo de Jacques Rancière (2005).

El filósofo francés piensa que lo político (es decir, toda esfera de relación humana) tiene un correlato en el arte, a partir de lo cual, toma el Romanticismo como un fenómeno histórico que marca la división en la forma en que la sociedad occidental se ve a sí misma y se escribe. *Grosso modo*, podemos describir su planteamiento al decir que en el Romanticismo la literatura empieza a descubrir un mundo que ya no se rige por unas formas específicas de escritura.

Hay un desprendimiento de la normatividad (de las poéticas rígidas que habían reinado antes) y esta liberación le permite empezar a mirar el mundo desde una perspectiva distinta que le da cabida a la proliferación de la vida. En otras palabras, la escritura se niega a ser representación de una élite y de un mundo idealizado; en su lugar, empiezan a aparecer en el arte los sujetos y los objetos cotidianos, no como piezas de escenario, sino como protagonistas del arte. Y solo hasta este momento, en el que hay una “democratización” de la palabra, se puede hablar de literatura y de régimen estético (p. 47).

De lo que hablamos es de un cambio profundo que se enfrenta en el siglo XIX en cuanto al papel de la literatura y del arte en general. Así, la literatura se convierte en una nueva interpretación del hecho poético y no apunta a representar de manera mimética al mundo, sino a producir una nueva experiencia vital. La palabra ya no debe perseguir la perfección de la norma, sino ser capaz de encarnar el espíritu. La pregunta es cómo lograrlo, ¿acaso hay que hallar el espíritu en lo contingente? o, al contrario, ¿solo se halla en la idea?

Para Rancière, la literatura intentó dos formas de resolver el dilema, a las cuales les da el nombre de escritura de la *palabra muda*, porque recuperan el detalle y lo anodino como elementos fundamentales en la creación y, en otro sentido, le dan voz a lo inconmensurable. Como ejemplo de la primera opción (hallar lo espiritual en lo cotidiano) propone a Gustave Flaubert y lo acusa de llevarla al límite. Flaubert se embarcó en un intento de hacer una literatura que solo fuera estilo (y donde el tema fuera cualquier cosa) y llegó al extremo de convertirse en simple escriba que copiaba papeles hallados en la calle para ser consecuente con su idea. Para el filósofo este extremo es una renuncia a lo artístico.

Por su parte, la segunda opción (hallar el espíritu en la idea) encuentra resonancia en los simbolistas, para quienes la poesía es un lenguaje “otro” que solo debe ocuparse de la esencia:

Que la naturaleza sea materia bruta, que deja la realidad esencial de la idea, o que ella sea el puro sueño que el espíritu proyecta fuera de él o el puro espejo en el que se refleja, el resultado es el mismo. Las imágenes del mundo exterior pueden ser asimiladas a palabras de una lengua. Ellas son las significaciones

dispersas que el poema debe poner en frases. Y él las pone en frases aplicándoles su sintaxis propia. (2009, p. 167)

La sintaxis de la que habla el filósofo es la metáfora como única vía de comunicación directa entre la idea y la forma (p. 27). Porque la metáfora en su acepción de símbolo es el instrumento privilegiado para revelar esa imbricación entre idea y forma, y para descifrar la íntima relación sujeto/mundo (agrego). Para seguir a Rancière, la metáfora se constituye en la herramienta para darle la voz a lo que está más allá del mundo —de lo que supera lo tangible, de lo indecible—, en una fuerza excepcional que le concede voz a lo “ominoso”.

En *El inconsciente estético*, Rancière ejemplifica con el teatro *inmóvil*<sup>1</sup> del autor belga este trato con lo inefable: “este ya no expresa los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes, sino el pensamiento del ‘tercer personaje’ que aparece en el diálogo, la confrontación con lo Desconocido, con las fuerzas anónimas e insensatas de la vida” (p. 53). En definitiva, la palabra del simbolismo le da voz a lo inenarrable, a eso que va más allá de la experiencia humana. Porque después de someterse a la experiencia abismal, el sujeto cae en la cuenta de que el mundo no es transparente, de que hay un “algo” supremo que debe ser encarnado por la obra artística.

Aquí vemos que Rancière olvida que el pensamiento que se plasma en las obras de Maeterlinck sigue siendo el de los sujetos, no el de lo inefable que aparece como una presencia que apenas es columbrada por los desdichados. Esto ocurre en el caso de *La intrusa* y de *Los ciegos* (1958), ya que en estas dos obras nos enfrentamos a un grupo de personas que están a la espera y repentinamente se encuentran con la muerte. La espera en la oscuridad apenas se interrumpe con el diálogo y como consecuencia se hace más densa la presencia de fuerzas desconocidas. Es cierto que esta presencia a cada momento va reclamando más atención, mientras suscita una sensación opresiva de algo que se va cerrando sobre el escenario.

A su vez, *Los ciegos* empieza para el espectador con una conciencia que no tienen los protagonistas. En medio de un bosque, de noche, se encuentran doce ciegos (seis hombres y seis mujeres, una de ellas con un niño de brazos) esperando que llegue su guía para

---

1• En otras traducciones de Maeterlinck, se le designa como “teatro estático”.



→  
La isla de los muertos III (1883), óleo sobre tabla, 80 x 150 cm, Antigua Galería Nacional de Berlín, Berlín.

retornar al asilo del que provienen. No obstante, el anciano sacerdote encargado de encaminarlos yace muerto entre ellos. La obra transcurre solamente por el diálogo de los ciegos. No hay movimiento o apenas se insinúa. Todos los personajes permanecen en escena y la espera se va tornando cada vez más difícil. Llegamos a un momento en que dejan de contar fragmentos de sus vidas para desbordarse en especulaciones sobre si han sido abandonados intencionalmente, si son víctimas del olvido o sobre qué es lo que deben hacer: ¿seguir en el mismo lugar?, ¿arriesgarse a avanzar sin estar ciertos de la geografía de la isla y del lugar en que se halla el sanatorio? Los ciegos empiezan a desconfiar de los sentidos que les quedan. Tienen frío, no saben la hora; ni siquiera pueden estar seguros de que el tacto los guíe y desconfían del sonido. porque cada uno interpreta un ruido de manera distinta. De pronto, un perro llega y el brote de alegría que propicia termina en terror porque los guía al cadáver:

**Ciego más viejo:** ¿El sacerdote? ¿Dónde está?

**Sexto ciego:** ¡Vamos a ver!... (Se levantan todos, excepto la loca y el Quinto ciego, adelantan, a tientas, hacia el muerto).

**Segundo ciego de nacimiento:** ¡Está aquí! ¡Es él!

**Tercer ciego de nacimiento:** Sí, sí, le reconozco.

**Primer ciego de nacimiento:** ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Qué va a ser de nosotros?

**La ciega más vieja:** ¡Padre mío! ¡Padre mío! ¿Sois vos, padre mío? ¿Qué ha sucedido? ¿Qué tenéis? ¡Respondednos! ¡Estamos todos aquí! (p. 197)

El hallazgo desencadena la desesperanza y empiezan a culparse entre ellos y a presentir una presencia que se acerca; pero no están seguros hasta que el niño comienza a llorar y ellos creen reconocer, en el llanto, temor por los pasos que se aproximan cada vez más. Sin embargo, no pueden ubicar con exactitud de dónde proviene o hacia dónde se aleja el sonido. Hasta que lo sienten en medio del grupo y el bebé vuelve a romper en llanto desesperadamente.

En esta obra se hace evidente la aseveración de Jacques Rancière sobre el espacio de lo ominoso que empieza a figurar en la poética simbolista. Como vemos, los personajes no son los habituales del drama clásico y no hay una apuesta por expresar unos valores burgueses o aristocráticos que, además, permanecen en la esfera de lo racional. Es decir, en el drama clásico los conflictos pueden resolverse mediante la razón y con un tipo de palabra que está en la capacidad de reordenar el mundo que entra en crisis. Maeterlinck toma personajes completamente relegados de la sociedad y los convierte en víctimas de la acechanza de lo sobrehumano. Es en ellos que se va construyendo el terror frente a la insólita aparición.

Sobre esta presencia dice Maeterlinck (1958) en el prefacio a sus obras:

La presencia infinita, tenebrosa, hipócritamente activa de la muerte llena todos los intersticios del poema. El problema de la existencia no se responde sino por el enigma del anonadamiento. [...] No hay en derredor de ella sino seres pequeños, frágiles, que tiemblan pasivamente pensativos, y las palabras pronunciadas, las lágrimas derramadas no adquieren importancia sino porque caen en el abismo a cuyo borde se representa el drama, y resuenan en él de cierto modo, que hace creer que el abismo es muy grande, porque todo lo que en él va a perderse hace un ruido confuso y sordo. (p. 65)

Asimismo, hay un resonar “que hace creer que el abismo es muy grande” en *La intrusa*. El drama se desarrolla mientras una mujer, fuera de escena, se recupera de un parto difícil. Su familia aguarda reunida, en la semipenumbra, a tener noticias de su estado. La atmósfera presagia algo nefasto, a pesar de que los médicos hayan dado un parte satisfactorio. Y es precisamente el abuelo, ciego y un poco excéntrico, el que empieza a sentir una presencia que se aproxima a la casa. Él, en su soledad de viejo incomprendido, es el único que intuye lo que está por suceder. Poco a poco se va contagiando su ánimo, la escena misma empieza a enrarecerse:

**El abuelo:** Yo también tengo miedo, hijas mías. *(Aquí un rayo de luna penetra por un rincón de las vidrieras y esparce aquí y allá fulgores extraños por la estancia. Suenan las doce, y con la última campanada parece que se oiga muy vagamente un ruido como de alguien que se levanta a toda prisa).* (p. 173)

No obstante, nadie se levanta. Pero de inmediato oyen llorar al recién nacido como si fuera un grito de espanto que avisa que, en la otra habitación, su joven madre ha muerto.

Otra vez coexisten los mismos elementos, seres anodinos que van en camino a encontrarse con “algo” que los supera. Solo pueden esperar sin tener esperanzas de controlar la situación. Están expuestos y los seres más frágiles (los ciegos que pueden ver más allá del mundo evidente y los niños quienes están elididos del uso de la razón y del verbo) son los testigos de la tragedia. En esta obra el abuelo funge de ser con la capacidad de vislumbrar lo extraordinario, pero, al tiempo, está condenado al descrédito por su edad y por su condición. Entonces, este personaje se asemeja a la Casandra de la tragedia griega, que tiene el poder de la revelación, pero cuyas palabras solo van a ser entendidas y a recibir crédito hasta que sea demasiado tarde.

Cassandra sufría esta condena por haber despreciado a un dios, el abuelo la sufre porque su naturaleza está más allá del intelecto y solo un ser puede compartir esta visión: el niño, aunque está condenado, por su parte, a la incomunicación. A saber, el humano está en contacto cercano con el universo y las fuerzas que lo trasiegan, pero no es suficiente saberlo; hay algo que no se puede ver, que apenas se

intuye, que se percibe, y es el poeta quien debe tender una luz entre lo trascendente y lo humano. Como dice el dramaturgo:

Pero el poeta dramático no puede limitarse a las generalidades. Está obligado a hacer descender a la vida real, a la vida de todos los días, a lo desconocido. Es preciso que nos muestre de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias inteligentes, los principios infinitos, de los cuales, en cuanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo. (p. 69)

La última obra de *La trilogía de la muerte* es *Interior*. Otra vez encontramos a una familia reunida, a pesar de lo cual, la visión que tiene el público es de una escena dividida. En la parte trasera del escenario (como si se viera a través de una ventana) se ve el cuadro idílico de la familia que departe junto a la lámpara, en total felicidad, sin esperar a que la hija ausente vuelva pronto. Adelante, más cerca del espectador, en el jardín, se efectúa la conversación entre el Anciano y el Forastero. Estos debaten sobre cómo notificar a la familia que la hija que ha salido ha sido encontrada ahogada en uno de los canales cercanos. Estos dos mensajeros no se deciden a entrar y reflexionan sobre lo que implica la fatal noticia a seres que no están preparados para recibirla:

**El forastero:** Parecen felices, y sin embargo... ¿qué sabemos?

**El anciano:** Creen estar seguros... Han cerrado la puerta y los postigos tienen barras de hierro... Han asegurado los muros de la casa vieja; han puesto cerrojos a las tres puertas de encima... Han previsto todo lo que se puede prever... (p. 300)

Pero lo previsible, no alcanza para eludir el mal que acecha y que se acerca sin premura pero infaliblemente, aún más porque los personajes del proscenio sospechan que la adolescente se quitó la vida por propia cuenta. La escena no cambia sino hasta el final, cuando la multitud se acerca con el cuerpo y el anciano va a preparar a la familia. Lo que sigue es una larga acotación en la que se describen los gestos de dolor. La escena del fondo es completamente muda y tiene

como espectadores, adelante, a la totalidad del pueblo que se ha reunido junto con el Forastero a mirar por la ventana y a comentar el suceso, mientras se lamentan por no poder hacer nada. Lo que se pone en escena es exactamente lo que no se puede ver. La muerte y todas las fuerzas supremas son irrepresentables y el autor solo puede mostrar el desconcierto, el silencio y el dolor que conllevan.

Es evidente que, en esta obra, el autor diseña un dispositivo que permita ver el contraste entre los sujetos felices y desprevenidos a los que pronto va a asaltar la desgracia. El ser humano, para Maeterlinck, se encuentra así siempre, está desprevenido y no tiene conciencia de que su vida no implica sentido alguno: “acaso no seremos sino precarios y fortuitos fulgores abandonados sin designio apreciable a todos los designios de una noche indiferente. Pintando esta flaqueza inmensa e inútil nos acercamos más a la verdad última y radical de nuestro ser” (p. 66).

En definitiva, *La trilogía de la muerte* le da voz a dos elementos que no se habían considerado en el teatro anterior. Por un lado, la palabra de Maeterlinck lleva a la escena las potencias fatales con las que se encuentra el hombre. Por el otro, ese hombre ya no es Ajax, Lear, Fedra, Bayaceto. No, ahora el humano, o lo humano, está representado por un personaje que ni siquiera tiene nombre. Son seres comunes y corrientes que en un momento dado deben hacer frente a la Parca y a su innombrable presencia.

Víctor Viviescas, en su ensayo “La crisis de la representación y de la forma dramática”, sitúa al dramaturgo belga en la crisis del drama. El estudio de Viviescas resume y analiza cómo el teatro occidental cambia y se reconfigura en la transición del siglo XIX al XX. Para explicar este proceso, retoma la consideración de Peter Szondi de que el teatro en la época moderna fue solidificando una poética teatral que desembocó en un tipo de teatro cuya estructura es fija (unidades de acción, tiempo y espacio) y pretende poner en escena una acción que se sucede entre individuos racionales; es decir, es un teatro intersubjetivo (entre sujetos). El concepto que Szondi aporta es el de *drama absoluto* que apuntala la intención de que la forma teatral fuera completa, sólida y explicable. Sin embargo, esta aspiración se destruye, el arte se revela (se fuga) contra esas nociones anquilosadas y esta rebeldía se explica por los cambios históricos y sociales de la época. No solo hay un cambio en lo económico, sino

que hay una transformación que influye en cada experiencia humana hasta sacudir la psique misma del individuo.

En el caso puntual de Maurice Maeterlinck, Viviescas (2005) afirma que se constituye como un autor que se fuga de la petrificación del drama moderno porque, en su obra, lo irracional accede a la escena:

esta dilatación significa una fuga del imperativo de lo intersubjetivo en tres direcciones: hacia la integración al espacio dramático de las fuerzas de la fatalidad y el reemplazo de lo intersubjetivo por lo intrasubjetivo por la acogida de lo íntimo; hacia la integración de lo social, que desborda el espacio de interacción personal; y, finalmente, hacia la asunción de la fractura entre hablante y lenguaje. (p. 454)

En otras palabras, el teatro de Maeterlinck descubre un espacio que excede el espacio de la relación con el otro, porque ya entre los sujetos no se puede comunicar eso de lo que se quiere hablar. La comunicación entre sujetos no sucede y parte del problema es que la noción del mundo como un objeto que es plenamente entendible y manejable deja de existir. Para el caso que nos ocupa, es claro que hay “algo” que la razón no explica y que supera a esas familias o comunidades que parecían estar unidas, unos por el afecto fraternal y otros por la coincidencia de su existencia dependiente y aterrada. Ni el afecto ni la mutua necesidad logran explicar o luchar contra eso que es más que ellos. Tampoco se puede hacer claro, no se racionaliza y con ello se acepta la insuficiencia de las propias fuerzas. La trilogía, entonces, descubre al hombre como una partícula indefensa, llena de emociones y temores, que apenas puede utilizar el lenguaje para explicar el mundo en el que vive. Este mundo que lo supera es indefinible y demoledor, y la única resolución del drama humano “es el arribo de la muerte que nos llega inexorablemente” (p. 455) ○

## Referencias

- Maeterlinck, M. (1958). *Teatro*. Aguilar.
- Maeterlinck, M. (1990). *El tesoro de los humildes*. Grafoprint.
- Rancière, J. (2005a). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2005b). *El inconsciente estético*. El Estante Editorial.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda*. Eterna Cadencia.
- Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Revista Científica*, 7, 437-465.
- Wellek, R. (1984). *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Laia.