

EL ENTRAMADO SIMBÓLICO EN EL DRAMA *PELLÉAS ET MÉLISANDE* DE MAURICE MAETERLINCK. UNA APLICACIÓN DE LA POÉTICA DE LO IMAGINARIO

David Pujante

Universidad de Valladolid

ABSTRACT

This paper's goal is to figure out the symbolic meaning of Maurice Maeterlinck's *opera magna* *Pelléas et Mélisande* according to Gaston Bachelard, Mircea Eliade and Gilbert Durand's theoretical approaches. Concerning Bachelard, we will pay attention to his analysis of the relation between images and symbols in literature; we will also take into account Eliade's theory of the consistency of symbols along the history of human psyche; and we will particularly consider Durand's Poetic of the Imagining approach and his work *The Anthropological Structures of the Imaginary*.

Key words: Maeterlinck. *Pelléas et Mélisande*. Psychoanalytic-Criticism. Myth-Criticism. Poetics of Imagining.

RESUMEN

Este trabajo procura desentrañar el significado simbólico de la obra capital de Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*, atendiendo a las aportaciones que debemos a Gaston Bachelard, en cuanto a las asociaciones de imágenes y símbolos en la literatura; a Mircea Eliade en lo que respecta a la permanencia histórica de símbolos en la historia de la de la



psique humana; y muy especialmente a los planteamientos de la poética del imaginario, con especial atención a la obra de Gilbert Durand *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.

Palabras clave: Maeterlinck. Pelléas et Mélisande. Psicocrítica. Mitocrítica. Poética de lo imaginario.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2016.

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2016.

MARCO METODOLÓGICO

La aplicación analítica, a la literatura, de las bases de la poética de lo imaginario ha demostrado su gran rendimiento y eficacia crítica a lo largo de décadas; y en España tenemos importantes resultados desde la pionera aplicación, por parte del profesor García Berrio, a *Cántico* de Jorge Guillén (García Berrio, 1985). Resulta especialmente interesante y fructífera la vía psicoanalítica en el campo de lo literario y en concreto de lo literario poético, porque no basta hablar de la utilización de una lengua en términos de norma dialectal poética o de práctica sistemática de la excepción lingüística para entender las claves de la literari(e)dad y de la poeticidad. Así nos lo dice García Berrio en el libro mencionado, quien, en esos momentos, procede netamente del ámbito formalista y estructuralista. Ciertamente un exclusivo planteamiento de carácter formalista no explica las más notables consecuencias y resultados que son lo propio de todo gran poema: su capacidad de constituirse en vehículo sentimental profundo y que se repita el milagro en sucesivas etapas de lectura —el milagro de la autogeneración del sentimiento, con variantes enriquecedoras, a lo largo de los distintos momentos temporales de la lectura—.

Conviene hacer un breve recuerdo histórico de la metodología crítico-literaria que recibe el nombre de psicocrítica y en una de cuyas ramas se enmarca este trabajo. Podemos considerar a Charles Mauron (1899-1966) como su creador. Mauron propuso enriquecer la comprensión de las obras literarias y de su génesis a través del descubrimiento del inconsciente de los creadores en sus obras. El egregio antecedente por excelencia lo encontramos en las páginas de Freud. Me refiero a los ensayos que dedica a grandes personajes de la literatura, donde se hallan las primeras aportaciones sistemáticas al análisis psicocrítico del mundo de lo literario, pero su interés básico no es la literatura.

Desde aquellos orígenes, las aportaciones psicoanalíticas al entendimiento de caracteres literarios han sido numerosas, y las relaciones entre psicoanálisis y literatura se han seguido dando sin interrupción. Unas veces utilizando la literatura para comprobar las teorías freudianas (es el caso de Otto Rank y de Wilhelm Stekel), otras para llegar a la biografía psíquica del autor a través de su obra (así sucede con el caso de Edgard Allan Poe estudiado por Marie Bonaparte, con el de André Gide estudiado por Jean Delay, el de Charles Baudelaire por René Laforgue, el de Hölderlin por Laplanche, el de Lautréamont por Bachelard, etc).

Uno de los problemas principales en cuanto a la aceptación de la psicocrítica por parte de la crítica literaria más oficial radica en el hecho de que los análisis psicocríticos más estrictos utilizan el texto literario como medio, interesándose por personajes y autores para llegar a tipos psíquicos neuróticos, paranoicos, esquizoides. Sólo cuando a través de la psicología cognitiva y de la poética de lo imaginario esta rama metodológica de crítica centra su atención en el texto, la psicología analítica y el psicoanálisis encuentran su espacio en el campo de la crítica literaria, eliminando todos los recelos para con el análisis psicoanalítico tradicional, que vienen del desentendimiento del texto al ser trascendido en los fines.

Es en esta última línea en la que se inserta Gaston Bachelard (quien con la metodología de los estudios psicoanalíticos afronta el estudio de las imágenes de los cuatro elementos de la materia: fuego, aire, agua y tierra) (Bachelard, 1966; 1978; 1983; 1986; 1989). Para Bachelard el texto es el lugar irrenunciable, pues ve en sus estructuras la codificación lingüística de la psicología individual y de las conexiones entre sujetos, en procesos intersubjetivos de encuentro fantástico y pulsional. El pensamiento de Bachelard resulta clave para alcanzar este considerable paso adelante en los estudios de psicocrítica, paso que elimina todo recelo por parte de la crítica literaria oficial.

La poética de lo imaginario tiene su base en apercebimientos de Bachelard, como la división de los símbolos en dos facetas contrapuestas del vivir humano: la de la luz y la de las sombras; o su concepción de sintaxis de las metáforas: composición asociativa de imágenes en el esquema textual. Los posteriores estudios (singularmente franceses) de psicocrítica y mitocrítica han conducido a la llamada sintaxis imaginaria, línea de investigación del poema nacida de la crítica literaria del imaginario, que tiene como base los estudios de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Simone Vierne o Jean Burgos.

Gilbert Durand ha establecido “los dominios” que estructuran la producción fantástica. El método empleado por él es el análisis de los mitos culturales y los productos literarios según los principios de Betcherev sobre “los reflejos dominantes”. Para no perderse en el amplio panorama de la expresión simbólica, Durand procura delimitar los grandes ejes de los “trayectos antropológicos” que constituyen los símbolos, y se inclina, para conseguirlo, por el método de convergencia, que nos lleva a la consecución de constelaciones de símbolos: una constelación nace de un tema arquetípico. Son estas constelaciones, en las que convergen todas las imágenes en torno a núcleos organizadores, las que deben descubrir la arquetipología antropológica; pasando por encima de la heterogeneidad funcional en que se muestran todas las manifestaciones humanas de la imaginación.

El trayecto antropológico es para Durand “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social.” (Durand, 1981: 35). Es decir que tenemos que tener en cuenta para construir este trayecto antropológico los tres grandes *gestos* de la reflexología, pero también cómo esos gestos orientan la reflexión simbólica hacia *materias* de predilección del ser humano, con las que aplicando la fuerza humana se consigue una serie de *técnicas* de trabajo, de actuación. Este planteamiento nos hace comprender que los grandes dominios que según Durand estructuran la producción fantástica humana se asientan para él sobre la reflexología, sobre la sociología y sobre la técnica. Podemos resumir en un esquema el plan de Durand.

RÉGIMEN DIURNO	Reflexología (gestos dominantes): Dominante postural.	
	Tecnología: Tecnología de las armas.	
	Sociología: Sociología del soberano (mago y guerrero). Rituales de la elevación y la purificación.	
RÉGIMEN NORCTURNO	1	Reflexología: Dominante digestiva.
		Tecnología: Técnica del contenido y del hábitat (valores alimenticios y digestivos).
		Sociología: Sociología matriarcal y nutricia.
	2	Reflexología: Dominante cíclica.
		Tecnología: Técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil.
		Sociología: Símbolos del retorno. Mitos y dramas astrobiológicos.

A Betcherev (en sus *General Principles of Human Reflexology*) le toma Durand prestado el principio de su clasificación y la noción de “gestos dominantes” (que no es sino la intuición de la relación entre las imágenes y las mímicas instintivas, y que las estructuras míticas son adherentes a las vecciones biológicas constitutivas del ser en el mundo): 1^a) dominante de posición (la verticalidad y la horizontalidad son intuitas por el recién nacido como formas

privilegiadas de estar); 2ª) dominante de nutrición (dominante digestiva que aparece todavía con más nitidez en los recién nacidos). Hay todavía una tercera dominante, de reflejo sexual. Bajo el signo del ritmo se desarrolla el acto sexual, luego también le afecta el movimiento.

Tomando como ejemplo los trabajos de Leroi-Gourhan, (*L'Homme et la matière* y *Milieu et technique*), Durand procura también una “clasificación tecnológica” en su ámbito, clasificando los objetos simbólicos por las oscuras motivaciones de los “movimientos dominantes”. Leroi-Gourhan parte de una clasificación muy similar a la de Bachelard, pero pronto enuncia una gran ley que corrige el materialismo rígido que dejaba presentir dicha clasificación elemental:

Si la materia manda inflexiblemente sobre la técnica, dos materiales tomados de dos cuerpos diferentes, pero con las mismas propiedades físicas generales, tendrán inevitablemente la misma manufactura. (Durand, 1981: 47).

Haciendo converger los principios de la reflexología con la bipartición “uraniana”/“ctónico-lunar” de Piganiol, establece Durand un principio fundado en:

1º) Una amplia bipartición entre dos *régimenes* del simbolismo: el uno diurno, el otro nocturno (Piganiol).

2º) Una tripartición reflexológica (Becherev).

No existe contradicción entre bipartición y tripartición, sino que se complementan en la explicación de las diferentes motivaciones antropológicas. El plan de Durand tiene en cuenta la convergencia de la reflexología, la tecnología y la psicología. El *régimen nocturno* coincide con lo digestivo y se relaciona estrechamente con la dominante sexual; y el *régimen diurno* con lo postural. El *régimen nocturno* se puede subdividir en: dominante digestiva (contenido, hábitat, valores alimenticios, sociología matriarcal) y dominante cíclica (calendario agrícola, símbolos del retorno, dramas astrobiológicos).

Para el estudio analítico simbólico que aquí proponemos, el de la obra de Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*, resulta capital la conjunción del impulso libidinal (y el entendimiento que se tiene de él en el ámbito del pensamiento de Durand) con los dos regímenes básicos, el diurno y el nocturno; pues la obra de Maeterlinck es un perfecto ejemplo de la manifestación enfrentada de ambos regímenes en su base libidinal. Veamos cómo plantea el asunto Durand, al comienzo del libro segundo, el del *Régimen Nocturno* de la imagen:

Contrariamente a Freud, nosotros no llegaremos hasta la distinción de los dos principios libidinales; con Marie Bonaparte [se refiere a su libro *Eros, Chornos et Thanatos*] conservaremos la unidad ambigua de la libido a través de sus avatares eróticos, sádicos, masoquistas o mortícolas. Entonces la libido puede ser asimilada a un impulso fundamental donde se confunde deseo de eternidad y proceso temporal [...]. Si examinamos con Jung la etimología de la palabra libido, vemos que el latín debilita y racionaliza el sentido etimológico sánscrito que significaba ‘experimentar un violento deseo’. La libido tiene por tanto el sentido de desear en general, y de sufrir la inclinación de ese deseo. Jung asimila este deseo fundamental al Eros platónico, al Dionisos tebano, a Fanes, a Príapo y a Kama en tanto que ‘energía en general’. Pero es la ambigüedad de esta libido lo que le permite diversificarse y también invertir las valorizaciones de la conducta según que se separe o se una a Thánatos. La libido aparece de este modo como la intermediaria entre la pulsión ciega y vegetativa que somete el ser al devenir y el deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal, almacén de energía del que se sirve el deseo de eternidad o contra el cual, por el contrario, se irrita. Los dos *Regímenes* de la imagen son, por tanto, los dos aspectos de los símbolos de la libido. En efecto, el deseo de eternidad unas veces se acomoda con la agresividad, con la negatividad transferida y objetiva del instinto de muerte para combatir el Eros nocturno y feminoide [...]. La energía libidinal se sitúa entonces bajo la autoridad de un monarca divino y paternal [...]. Otras veces, por el contrario, la libido se adaptará a las dulzuras del tiempo, trastocando desde dentro el régimen afectivo de las imágenes de la muerte, de la carne y de la noche: entonces es cuando el aspecto femenino y materno de la libido se valorizará, cuando los esquemas de lo imaginario se inclinen hacia la regresión y cuando bajo este régimen la libido se transfigure en un símbolo materno. (Durand, 1981: 186-187).

Frente a los dos impulsos que describe Freud en su obra de madurez, sobre todo en su ensayo de metapsicología que tituló *Más allá del principio del placer* (es decir, la hipótesis tardía de Freud en la que se procura resolver el misterioso sentido de la vida por medio de la lucha entre dos instintos por igual presentes en el ser humano, el instinto de vida y el instinto de muerte) (Freud, 1997: 2507-2541; 2716-2721); frente a este planteamiento, Durand, en la estela de la obra de Marie Bonaparte (1952) y de Carl G. Jung (1932), considera un solo impulso libidinal, que toma manifestación afirmativa, y se muestra en símbolos del *Régimen Diurno*, y que se invierte en otras ocasiones, siendo manifestado a través de formas simbólicas imaginarias propias del *Régimen Nocturno*.

EL EJEMPLO DE PELLÉAS ET MÉLISANDE

Pelléas et Mélisande es un drama simbolista en el que se ejemplifica, como hecho a posta, las conductas de la libido en su separación y en su unión con Tánatos. Los dos aspectos de los símbolos de la libido confluyen, se enfrentan, se alternan en esta misteriosa historia de

amores apasionados. No sólo se contraponen los símbolos del *Régimen Diurno* a los del *Nocturno*. La vertiente autoritaria, combativa, instauradora de vínculos permanentes, es decir la que condice con el *Régimen Diurno*, se muestra también celosa y destructiva. Pero a pesar del entrelazado, la ambigüedad, la ambivalencia constante, la sorprendente y pertinaz inversión de los valores simbólicos, podemos sostener la clara división entre los dos aspectos de los símbolos de la libido en estrecha relación con los dos *Regímenes*, *Diurno* y *Nocturno*.

Esta es la historia: Golaud, uno de los nietos de Arkel, el monarca de Allemonde, se pierde en un bosque ya en la segunda escena del primer acto del drama. Con palabras de Durand, el bosque es la expresión femenina del lugar sagrado (Durand, 1981: 234). Golaud queda encerrado, perdido en lo femenino de lo sagrado, cuya inmediata manifestación va a ser la joven de procedencia misteriosa: Mélisande.

Mélisande aparece como una ninfa, llorando junto a una fuente. Esta imagen impactante trae de inmediato a la mente del lector o del espectador todas las complejas relaciones de las aguas, la cabellera y el espejo: el agua como espejo originario. Mélisande no quiere que la toquen. Le han hecho mal, todos. Está perdida. No es del lugar en el que la halla Golaud. Tenía una corona que se ha caído a las aguas. La pérdida de la corona por la virgen, nos advierte Durand, es “la pérdida de la conquista del espíritu”, el cual, de no haber sucedido este percance, “tomaría poco a poco conciencia de su claridad.” (Durand, 1981: 142). A Mélisande la encontramos, pues, al comienzo del drama, entrando en la oscuridad de sí misma, iniciando un proceso de pérdida de consciencia.

La hemos considerado una especie de ninfa de las fuentes. Para Jung, dentro de su teoría de la individuación, las ninfas son o representan aspectos del carácter femenino del inconsciente, “aspectos independizados y fragmentados”. Están en un estadio relativamente bajo del proceso de individuación, “relacionado con las nociones de tentación, transitoriedad, multiplicidad, disolución.” (Cirlot, 1997: 331b; Jung, 1957).



Ninfas de las fuentes, sirenas, ondinas¹

Mélisande, en su primera conversación con Golaud, cuando la encuentra, le advierte que no la toque, pues de hacerlo se tirará al agua. Sabemos por Mircea Eliade que “la inmersión simboliza la regresión al modo indiferenciado de la pre-existencia.” (Eliade, 1983: 112). Mélisande es un ser primitivo, en el límite con lo subconsciente indiferenciado, y por tanto no tiene ningún conflicto en el regreso, en la reintegración en lo indistinto, de donde viene al parecer hace muy poco. La asusta mucho más el contacto humano, de los seres concretos. Por esta misma razón le sorprende la *madurez* de Golaud, el que tenga los cabellos grises. Cuando conocemos pues a Mélisande, ha tirado a las aguas el símbolo de su en señoreamiento sobre su espíritu. El símbolo del afianzamiento (*Régimen diurno*) yace en el fondo de las aguas. Golaud afrontará a partir de ese momento el combate por arraigarla en el *Régimen* desdeñado.



Pelléas, el melancólico²

El otro gran personaje del drama es Pelléas, también nieto del rey Arkel y medio hermano de Golaud. Golaud le da noticia por carta de su casamiento con la muchacha

¹ Ninfa de la fuente de Cranach (<http://www.artehistoria.com/v2/obras/16078.htm>); sirena y ondina de Waterhouse (<http://www.epdip.com/cuadro.php?id=2431>). (6-12-2016).

² Sara Bernhardt en Pelléas ([https://es.wikipedia.org/wiki/Pell%C3%A9as_et_M%C3%A9lisande_\(Maeterlinck\)#/media/File:Sarah_Bernhardt_-_Pelleas_et_Melisandre.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Pell%C3%A9as_et_M%C3%A9lisande_(Maeterlinck)#/media/File:Sarah_Bernhardt_-_Pelleas_et_Melisandre.png)). (6-12-2016).

misteriosa. Nos enteramos a través de Geneviève, madre común de ambos, en la tercera escena del mismo primer acto. Arkel se nos muestra también por primera vez en esta escena. Un rey viejo, ciego, con la ceguera espiritual que él mismo publica: “Je suis très vieux et cependant je n’ai pas encore vu clair, un instant, en moi-même” (Maeterlinck, 1983: 18). [“No he visto claro un solo instante dentro de mí mismo” (Maeterlinck, 1958: 211-212)].

La progenie de los reyes ciegos en las leyendas, las tragedias, los relatos de todos los países es muy antigua. Pensamos en Edipo. Pero el Edipo ciego que llega a Colonno es un hombre sabio, y su ceguera física es la base de su profunda visión espiritual. No es el caso de Arkel. Arkel, por el contrario, es una representación del viejo rey del folclore, también de muy de antigua prosapia, y representa el inconsciente, “bajo un aspecto tenebroso, turbio o ciego” (Durand, 1981: 87). Es la parte profunda de la conciencia la que se encarna en el personaje ciego de las leyendas. Es el rey ciego del *Gita*, los reyes ciegos de los cuentos de hadas. Aunque haya ambivalencia en el personaje de Maeterlinck, pues todavía muestra su vieja majestad, es sin embargo, “la caducidad, la ceguera, la impotencia, incluso la locura, lo que aquí prevalece, y la que, a ojos del *Régimen diurno* de la imagen, tiñe el inconsciente de un matiz degradado, lo asimila a una conciencia caída.” (Durand, 1981: 88).



Arkel, Amfortas, Filoctetes³

El ambiente que vemos en el castillo donde se va a desarrollar toda la acción es el propio de “la esterilidad espiritual” (Cirlot, 1997: 389-390), simbolizada en los personajes enfermos que rodean a los protagonistas: El padre de Pelléas está enfermo. A su vez recibe una carta de un amigo que va a morir y lo llama a su lado. También en este caso nos viene a

³ Arkel (<http://www.rogersoyer.com.ar/biografia.htm>); Amfortas (http://www.cantabile-subito.de/Bass-Baritones/London_George/london_george.html); Filoctetes (<https://es.pinterest.com/pin/297589487857016424/>). (6-12-2016).

la mente un largo rosario de personajes que preceden en la historia de la cultura este ambiente de decrepitud: el palacio de Amfortas en la leyenda y en la ópera de Parsifal, el poema *La tierra baldía* de Eliot, el relato *La caída de la casa Usher* de Poe. Y el gran ejemplo de la tragedia antigua, el enfermo Filoctetes, con esa herida que no se cierra, que hiede, que hace que todos lo abandonen, y que es el máximo símbolo de la herida del espíritu, y del terror y la incomprensión humanas.

En este ambiente turbio, que propende a la caída, en el que va a penetrar el eterno femenino que encarna Mélisande, se pretende establecer la luz. No podemos olvidar que en la escena primera del drama, a la que no me he referido todavía —una especie de preámbulo que tan bien supo musicar Sibelius y que desatendió erróneamente Debussy (no es de extrañar que Maeterlinck estuviera molesto con su ópera) —, se nos dice que la acción comienza al amanecer, con la salida del sol, con el imperio de lo ascendente, con el triunfo de la luz como valoración del pensamiento, del poder del espíritu humano. Y en ese momento aparecen las sirvientas limpiando, echando agua: el agua para limpiar los umbrales del castillo cuando se abre a la luz. Es la limpieza del agua lustral. A lo largo de este drama aparece la ambivalencia del agua, ya hemos visto su importancia entre los símbolos del *Régimen Nocturno*, pero el agua lustral tiene un valor moral, “el agua que hace vivir más allá del pecado, de la carne y de la condición mortal.” (Durand, 1981: 162-163). Estas sirvientas que aparecen en los umbrales del castillo al comienzo, al amanecer del día, parecen querer evitar el drama: el pecado de la carne, la muerte. Pero se anuncia ya desde ese mismo comienzo el fracaso: “Oúi, ouï; versez l’eau, versez toute l’aeu du déluge; vous n’en viendrez jamais à bout...” (Maeterlinck, 1983: 14) “[...] echad toda el agua del diluvio; no acabaréis nunca.”] (Maeterlinck, 1958: 288).

Golaud, que ha desposado a Mélisande, que pretende instaurar lo socialmente razonable, el matrimonio, el vínculo permanente, constructivo, muestra querer ser el héroe de luz cuando espera la aceptación de su acto a través del símbolo de la antorcha. Dice en su carta que anuncia sus desposorios:

Je sais que ma mère me pardonnera volontiers. Mais l'ai peur du roi, notre vénérable aïeul, j'ai peur d'Arkel, malgré toute sa bonté. [...] S'il consent néanmoins à l'accueillir, comme il accueillerait sa propre fille, le troisième soir qui suivra cette lettre, allume une lampe au sommet de la tour qui regarde la mer. (Maeterlinck, 1983: 17-18)

[Sé que mi madre me perdonará de buen grado. Pero tengo miedo del rey, nuestro venerable abuelo; tengo miedo de Arkel, a pesar de toda su bondad. [...]] Si

consiente, sin embargo, en acogerla como acogería a su propia hija, el tercer día después de esta carta enciende una lámpara en lo alto de la torre que mira al mar.] (Maeterlinck, 1958: 211).

Pero, como sabemos, Arkel no ha visto claro, a lo largo de su vida, ni un solo instante, dentro de sí mismo. No sabemos todavía si Golaud es o no un héroe de luz, pero lo parece, y, como siempre en la tradición, el viejo rey “está dispuesto a transigir con el héroe de luz.” (Durand, 1981: 88).

La aspiración a lo afirmativo por parte de los personajes del drama se hace evidente en la última escena del primer acto, la cuarta escena. El castillo está situado entre bosques y jardines sombríos. Cuando se queja de ello Mélisande, le contesta Geneviève: “Il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil.” (Maeterlinck, 1983 : 20) [“Hay sitios donde nunca se ve el sol”] (Maeterlinck, 1958: 213). Los personajes van buscando la luz, la afirmación, inscribirse en el *Régimen Diurno*. El bosque sombrío, umbrío, que los rodea, es símbolo uterino, femenino. Según Durand, “lo que sacraliza ante todo un lugar es su cierre; islas [...], bosques [...]” (Durand, 1981: 234). Pero todos los personajes buscan la salida de esta cerrazón. Incluso Mélisande, la mujer instintiva, acepta su desposorio y quiere cumplir con su decisión de desenraizarse definitivamente del mundo del que viene.

Pero no hay afirmación posible. Pronto el acto segundo del drama va a rodear a los personajes, en su primera escena, de todos los elementos propios de un paisaje triunfalmente descendente. Tiene la lentitud que caracteriza a todo descenso (la digestión lenta). Los elementos de ese paisaje son el calor y el agua espesa y durmiente (Durand, 1981: 191). Aquí el calor no es el calor íntimo del que habla Bachelard en su *Psicoanálisis del fuego* (Bachelard, 1966: 68ss.), porque no es un calor suave, agradable, que lleva a la intimidad del amor, a la cercanía de los cuerpos y a sentir su calor amistoso. Es, por contra, un calor desagradable, que conduce al desasosiego y a sentirse enfermo, como le sucede a Mélisande, que necesita meter las manos, que siente enfermas, en las aguas de la fuente.

De nuevo Mélisande junto a una fuente. Siempre en el centro sagrado. Puesto que el agua que brota “simboliza la fuerza vital del hombre y de todas sus sustancias” (Cirlot, 1997: 216), no es de extrañar que nuestra protagonista busque en ella su *salud*, una vez enfermada por el ambiente opresivo en el que está viviendo. Aunque dispuesta a una vida afirmativa, reglada y racionalizada, cuando Mélisande nota que esa vida la enferma, tiene que volver a la fuente, que para Jung, en su trabajo *Psicología y Alquimia*, es imagen del *ánima*, del *ánima* como origen de la vida interior y de la energía del espíritu. Jung también “la relaciona

con ‘el país de la infancia’, en el cual se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada.” (Cirlot, 1997: 217).

Junto a la fuente está el árbol, un tilo en este caso. El árbol también se relaciona con el centro y representa, “en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración.” (Cirlot, 1997: 89). Y en esta escena, sobre todo, tiene para el espectador un extraordinario poder de sugerencia la larga cabellera de Mélisande, cercana a las aguas. Es “la cabellera flotante”, de la que habla Durand, “que poco a poco contamina la imagen del agua.” (Durand, 1981: 92). Es el mismo símbolo ondulante que reconoce el mismo Durand en los autores del siglo XVIII franceses, y en Balzac luego, y en otros escritores como D’Annunzio o Poe; es el símbolo del *Cancionero español*, en canciones como “Vos me matastes, / niña en cabello, / vos me habéis muerto.” (*Cancionero tradicional*, 1991: 246). Pero dejemos para una escena central del drama los valores simbólicos de esta cabellera.

Junto a la fuente acontece la caída del anillo. Si el árbol y la fuente representan la vida natural, el anillo tiene que caer de la mano de Mélisande, porque es el símbolo de su vida matrimonial. Si el dedo — y seguimos una vez más a Durand (1981: 202) — es una minimización del falo, del poder masculino, la caída del anillo, su *escurrirse* del dedo de Mélisande, en esta escena primera del acto segundo del drama, aúna dos sentidos en un poderoso simbolismo: la infravaloración femenina del sexo masculino y el distanciamiento, escurrimiento sigiloso, casi natural y sin darse cuenta, del poder del marido.



El juego con el anillo⁴

⁴ Escena de la fuente (https://es.wikipedia.org/wiki/Peleas_y_Melisande). (6-12-2016).

Preñando de significados la escena, resulta que el momento de la *renuncia* al anillo es el del mediodía. El momento de plenitud solar. Ese momento afirmativo lo es para la afirmación de la renuncia de la ninfa de la naturaleza a permanecer unida con un vínculo social. No olvidemos que todas las constelaciones simbólicas están relacionadas con las epifanías cósmicas, como nos dicen Krappe (1938) o Eliade (1981) entre otros. Aquí el rito de la caída del anillo está consagrado al sol, el sol que siempre busca entre tanta umbría Mélisande.

La renuncia de Mélisande tiene de inmediato repercusión en la vida de Golaud, el príncipe salvaje dedicado a las cacerías montaraces, su esposo, al que ha renunciado con el gesto instintivo de la caída del anillo de su dedo opreso. A las doce del mediodía Golaud se cae del caballo. La dominante postural, la elevación, es rendida. La caída representa justo lo contrario de la verticalización, del dominio, de todo lo que simboliza el *Régimen Diurno*. Tenemos al guerrero caído y, con ello, la aniquilación de todos los símbolos ascensionales, aquí paradigmáticamente representados en la postura erguida del jinete. Tenemos, pues, la espada caída por los suelos con su dueño, en vez de estar blandida en el aire, con gesto triunfal, por el héroe a caballo.

Frente al héroe de luz que pretende ser Golaud, Pelléas es el héroe del llanto. Las lágrimas son un aspecto secundario del agua nocturna (Durand, 1981: 92). La primera vez que Pelléas entra en escena, en la tercera del primer acto, acaba de llorar por la lectura de la carta de su amigo enfermo. Siempre nos quedaremos con esa imagen. Pero su melancólico carácter no le impide buscar la luz, como nos muestra la escena siguiente, cuando aparece ante las dos mujeres, su madre y Mélisande, viniendo de la parte del mar. Incluso se le encarga mostrar el camino hacia el castillo a Mélisande, es decir, tiene el cometido de ser guía por el camino social y luminoso, por la senda del *Régimen diurno*. Se lo dice Geneviève: “montre la route à Mélisande.” (Maeterlinck, 1983: 21). Pero el subsiguiente encuentro de los dos, ahora ya solos, el encuentro en la fuente del parque, es el que conduce a la caída del anillo. La cercanía de Pelléas lleva a Mélisande a jugar con todo lo adquirido, con todo lo que el anillo representa. Pelléas le advierte que puede caérsele. Ella lo lanza por los aires, sobre las aguas de la fuente, exponiendo la pérdida, quizás buscándola, siempre absolutamente consciente de lo que se juega con ello. Pelléas, sin embargo, no comprende lo que significa esa caída: “No hay que preocuparse así por un anillo. No es nada... Puede que le encontremos. O encontraremos otro.” (Maeterlinck, 1958: 221). No es consciente de todo lo que ha reavivado en Mélisande con su presencia, con su cercanía. La complejidad de los personajes se va

trenzando con el devenir de las escenas en una riquísima urdimbre de símbolos, con sus especulares inversiones, que imposibilita cualquier trazo firme en el dibujo de la historia.

Golaud pregunta a su regreso por el anillo, la certeza de su señorío sobre Mélisande. Vemos a Mélisande mentirle. Dice que se le ha caído en la gruta. Debe ir a recuperarlo antes de que se lo lleve la marea. Y la escena tercera del segundo acto nos sitúa ante la gruta. A su entrada, Pelléas y Mélisande. Es de noche. Ni estrellas ni luna. Un sendero estrecho entre dos lagos sin fondo conocido. Allí hay restos de tesoros y de naufragios. Es un lugar para perderse. Hay quien no ha vuelto nunca de esa gruta. Ven allí a tres mendigos viejos, con cabellos grises, durmiendo entrelazados. Hay hambre en el país. Toda la escena está bajo el *Régimen Nocturno*: la cueva que engulle a sus exploradores, la cueva que asila a los hambrientos (valores alimenticios) y la noche sin luna hasta que la luna se muestra (lo cíclico en el comportamiento de los astros y su relación con los seres humanos). Se juntan, pues, todos los elementos de las dos modalidades del *Régimen Nocturno*: la dominante digestiva con sus correspondientes elementos técnicos (el hábitat) y sociológicos (la nutrición: hambre en el país, pobres hambrientos); y también la dominante cíclica con los elementos sociológicos de los dramas astrobiológicos.

El triunfo sobre lo diurno quizás lo representa de la mejor manera el fracaso de los héroes: han dejado allí sus tesoros, han naufragado sus expediciones de conquista. Si el *señor*, según Jung, es Kurios, que significa “el tesoro arrancado al antro” (Durand, 1981: 229), aquí sucede todo lo contrario: la gruta se ha quedado con el botín del *señor*. Además no podemos pasar por alto que la oquedad simboliza el órgano femenino, como nos dice Baudouin que admite todo el psicoanálisis (Baudouin, 1952: 57-58 y 61). A pesar de ser la caverna del terror, la gruta a la que se asoman Pelléas y Mélisande es maravillosa, por sus estalactitas que al iluminarse parecen estrellas en la bóveda. Este doble aspecto de la gruta indica el doble sentimiento que domina a los protagonistas: quieren y no quieren ceder a ese dominio. En realidad ellos no llegan a entrar, pues están queriendo poner diques al engullimiento que se ha iniciado con la entrada en las aguas del anillo, quieren mantenerse en lo diurno, bajo la salvaguardia del castillo, un poder solar aunque sea un poder decaído. Y lo que quisiera Pelléas para salir de su conflicto es huir, hacer un viaje hacia otras tierras, ir a visitar la tumba de su amigo muerto, pero Arkel le hace ver que no puede, las obligaciones lo esperan en el palacio y no en los caminos viajeros. Su padre está enfermo, el pueblo se muere de hambre. Con esta situación se cierra el acto segundo.

El *Régimen Nocturno* se va enseñoreando del drama con la lenta y húmeda ascensión de una marea. Casi de manera imperceptible, pero irrevocablemente. El acto tercero se inicia con un nuevo encuentro entre Pelléas y Mélisande en una de las cámaras del castillo. Es de noche y ella hila a la rueca. Impera el *Régimen Nocturno*: la noche, la tecnología de la industria textil. Golaud, el representante supremo del *Régimen Diurno*, está fuera, ha salido de caza. El trasfondo de la escena está lleno de augurios misteriosos: en el jardín se pelean los perros con los cisnes. El niño Yniold, hijo del anterior matrimonio de Golaud, cree ver extrañas apariciones. Cuando Golaud regresa y entra en la estancia, Yniold trae una luz, que pone a la altura de los rostros de Pelléas y Mélisande. “El esquema de la elevación y del arquetipo visual de la luz son complementarios”, nos dice Durand (1981: 116). Ven entonces ambos, el niño y el padre, que Pelléas y Mélisande han llorado. La entrada de Golaud pone de manifiesto un misterio hasta el momento oculto. En el misterio del *Régimen Nocturno* se inmiscuye la luminosidad del *Diurno*, un deseo de conocimiento que se muestra como una serie de pesquisas celosas de Golaud, de preguntas inquisitoriales al niño: la inocencia al servicio de los celos.

La escena siguiente, la segunda, es el centro del drama y representa la entrega definitiva, de los protagonistas que dan nombre al drama, al imperio del *Régimen Nocturno*. Mélisande reinicia el regreso a sus orígenes, tras el intento fallido de ser esposa de Golaud; y Pelléas se entrega a su destino, representado en su ahogamiento en las aguas cenagosas que son los cabellos de Mélisande.

Incluso quienes ignoran esta obra de Maeterlinck conocen este momento: Mélisande, a la ventana de una torre, peina sus cabellos. Canta la misteriosa canción “Les trois soeurs aveugles” (Maeterlinck, 1983: 35). Es de noche: estrellas y luna sobre el mar. Mélisande en la sombra, el cabello suelto. Pelléas ha decidido partir al día siguiente y le pide besarle la mano por última vez. Ella se niega. Toda la escena es un sí quiero-no quiero permanente, o sí quiero-no debo más bien. Entonces cae de la torre la mata de pelo, que inunda al fugitivo. El agua sombría de los cabellos de Mélisande aquí no tiene la cualidad heraclítica de la que habla Bachelard en *El agua y los sueños* (Bachelard, 1978: 91; Baudouin, 1952: 211).⁵ Aquí es un agua cenagosa que envuelve y ahoga al joven. Esta agua femenina y nefasta representa por encima de todo la sangre menstrual. Pelléas vuelve al seno materno

⁵ Se refiere al fragmento 68 de Heráclito.

en esta escena. Sueña como el poeta Poe en un “baño de trenzas”,⁶ o como Leconte de Lisle en “La fille aux cheveux de lin”. Todos se ahogan en esos cabellos, que también tienen carácter de red.



El agua sombría de los cabellos de Mélisande⁷

Frente al *Régimen Diurno*, que sería la afirmación ascendente (la torre en la que vive prisionera, la torre del castillo de Golaud, la subversión y la inversión de este *Régimen* de la imagen es el cabello que desciende, que baja invirtiendo la dominante postural. Las imágenes que se utilizan para hablar del cabello en esta escena (pájaros de oro, llamas, redes de oro) tienen una relación directa con los reflejos en el agua. Es el agua de la feminización de Pelléas. La relación entre cabellera y agua queda explicitada en algún montaje operístico de la obra musicada por Debussy (que es, no lo olvidemos, también el compositor de *La mer*) cuando el cabello cae en realidad de una pileta sobre la que está situada Mélisande.

Esta escena nocturna muestra maravillosamente la inquietud de dos almas desesperadas en su amor. Desesperadas porque han de renunciar la una a la otra. Y la parte masculina, la de la renuncia, es aniquilada por la parte femenina, la de la caída en la pasión. Por tanto, el momento en el que Pelléas queda enredado en los cabellos de Mélisande es el momento de privilegio de la comunión entre los amantes y recuerda el jardín nocturno del

⁶ Poema “For Annie”: “And the beauty of Annie / Drowned in a bath / Of the tresses of Annie.” (Poe, 2000: 256).

⁷ Pintura de Carlos Schwabe y representación de la ópera de Debussy (https://www.google.es/search?q=Carlos+Schwabe+P%C3%A9lleas+et+M%C3%A9lisande&biw=1280&bih=860&noj=1&tbm=isch&imgil=kPZrBEFI-cRCXM%253A%253BHf_uWTF_hMIBkM%253Bhttps%25253A%25252F%25252Fwww.pinterest.com%25252Ffelaineheinz14%25252Fpelleas-and-melisande%25252F&source=iu&pf=m&fir=kPZrBEFI-cRCXM%253A%25252CHf_uWTF_hMIBkM%25252C_&usg=__2BKW54SGAMdqOOK-LLwZovxxUzI%3D&ved=0ahUKEwjv3t-k-t_QAhWMnBoKHYIRCpAQyjcIMw&ei=9eJGWK-QBIy5aoKjqIAJ#imgsrc=kPZrBEFI-cRCXM%3A). (6-12-2016).

segundo acto del *Tristan und Isolde* de Wagner. El descenso del cabello de Mélisande permite un tipo de unión entre los enamorados que recuerda la unión, en el descenso por la escala secreta, de los amores místicos del igualmente nocturno Juan de la Cruz. Descenso, disimulo, unión amorosa, cabellera, volar de pájaros, todo está vinculado en la tradición literaria. ¡Cómo olvidar a los románticos: los que mejor han expresado el valor de lo nocturno (Novalis, Goethe, Hölderlin, Jean Paul, Tieck, Hugo)!

Aquí se invierten claramente los valores de lo diurno (entre ellos la separación y la seguridad social, matrimonial), para valorar otra seguridad, cerrada, de la intimidad amorosa: lo que Mélisande intenta en esta escena. Mélisande deja caer sus cabellos para hacer gustar a su amado el cerramiento, la intimidad del *Régimen Nocturno* que ella representa. Esa seguridad, ese encerramiento lo había previsto Mélisande al comienzo de esta escena, cuando dice: “Je vois une rose dans les ténèbres...” (Maeterlinck, 1983: 36). El cáliz floral es uno de los recipientes de la intimidad del viaje, nos dice Durand: “la cáscara, la concha, el grano, la yema floral o el cáliz vegetal.” (Durand, 1981: 240). Pélleas, sin embargo, no ve más que las ramas del sauce. Es decir, ve un árbol, que es la imagen de un rey. Recordemos el sueño del soberano de Babilonia en el libro de *Daniel*. El profeta le dice a Nabucodonosor: “El árbol... eres tú, oh rey.” (*Daniel*, 4: 17-19) (Lurker, 1992: 170). El árbol afirmativo aquí, en el drama de Maeterlinck, en realidad, es un árbol con las ramas caídas, un árbol lloroso, entregado; pero no deja de significar que Pelléas ve todavía desde la afirmación del héroe que debe encarnar, y que se simboliza en el árbol, si bien con una entrega a lo nocturno que invierte el sentido de su mirada de inmediato.

La escena concluye con la entrada de Golaud, que viene por el camino de ronda, y que arrastra a Pelléas consigo, sacándolo de su encerramiento. A partir de ahora se inicia el arrastramiento a la caída, de Pelléas, en manos de su hermanastro. Primero simbólicamente: lo conduce a los subterráneos del castillo, lo acerca al abismo, desde donde se huelen las aguas estancadas. Toda esta escena, la tercera del acto tercero, indica a Pelléas el peligro del *Régimen* por el que ha optado. No se debe descender, se debe vivir en las estancias edificadas sobre estas pestilencias. Arriba, hacia la luz.

A partir de este momento se muestran ininterrumpidamente las distintas señales del implacable destino que le aguarda a Pelléas tras su entrega amorosa, tras su renuncia a los valores del reino de sus mayores. “¿No es acaso toda valoración una verticalización?”, se pregunta Durand en algún momento (Durand, 1981: 117). La escena cuarta es la del regreso a la superficie, pero entonces, al aire del mar y al viento fresco, donde por fin respira Pelléas,

su hermano le confiesa que vio todo lo que pasó y todo lo que dijeron los enamorados en la noche aciaga. “Ce n’est pas la première foi que je remarque qu’il pourrait y avoir quelque chose entre vous.” (Maeterlinck, 1983 : 41) [“No es la primera vez que observo que pudiera haber algo entre vosotros.”] (Maeterlinck, 1958: 234-235). Pelléas no contesta, pero la imagen de unos rebaños que son llevados al matadero está preñada de augurios nefastos.

Los celos de Golaud y sus inquisitorias al niño (que está siempre cerca de Mélisande y que, sin duda, debe saber lo que Golaud ansía conocer) cierran este acto, con la imagen que nos traslada el propio niño, en el relato que, apremiado, hace a su excitado padre; un relato en el que le muestra y nos muestra, a los dos enamorados, tristes y con miedo, escondidos en los lugares sombríos del castillo. Golaud, por este desencadenamiento de su parte más oscura, también, sin darse cuenta, está cayendo del lado de la sombra. Se explicita su querencia sombría, una vez más, con el símbolo de la luz. Mientras interroga en las tinieblas a su hijo, el niño Yniold le pide ir hacia donde hay luz, pero Golaud, el supuesto héroe de luz, lo mantiene en la sombra, porque “aún no se sabe.” (Maeterlinck, 1958: 238): “Non, non mon enfant: reston encore dans l’ombre... on ne sait pas, on ne sait pas encore.” (Maeterlinck, 1983: 45). La última imagen que, en este acto, nos ofrece el niño, de los amantes, también tiene relación con la simbología luminosa, y es que ambos, desde su escondrijo, están mirando a la luz, sin cerrar nunca los ojos, petrificados por el *Régimen* que destruye su amor. El niño siente un miedo atroz ante todo esto. Por fin el símbolo de la luz invierte su significado. La luz que petrifica y que destruye es la que miran de hito en hito los enamorados. La luz que se hace tinieblas. En pocas ocasiones este deslizamiento de la luz a la tiniebla, de la luz térrea, queda tan claramente expresado y tan espléndidamente dicho como en las siguientes palabras de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch:

La luz es más grande que la tierra, la tierra es más grande que el hombre y nunca jamás puede hacer pie el hombre, hasta que no respira hacia la patria, regresando a la tierra, terrenalmente retornando a la luz, *recibiendo terrenalmente la luz sobre la tierra, recibido por la luz sólo a través de ella, tierra que se torna luz*. Y nunca está la tierra en más íntima vecindad con la luz, nunca la luz en más confiada vecindad con la tierra, que en el crepúsculo adherido a los dos límites de la noche. (Broch, 1981: 15-16).

El regreso a la patria tiene, en este texto, el doble significado que tiene el retorno a los orígenes: al lugar donde se nació, pero también a la tierra, al polvo de donde se procede: la inhumación.

El acto cuarto está transido de señales del destino y se inicia con una de ellas. El padre enfermo de Pelléas, agorero, sibilino, le dice desde su lecho: “tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps” (Maeterlinck, 1983: 48). [“tienes el rostro grave y cordial de los que no han de vivir largo tiempo.” (Maeterlinck, 1958: 241)]. Lo incita al viaje. Pelléas tiene la intención de obedecerle y por eso, en la primera escena, concierta con Mélisande una última cita, cerca de la Fuente de los Ciegos. Los comienzos de la escena segunda de este cuarto acto representan un momento de distensión: mejoría del padre de Pelléas, confianza de Arkel en que todo va a cambiar, incluso para Mélisande. Pero entra entonces Golaud (nueva señal del destino) manchado de sangre en la frente. “La imaginación —una vez más en palabras de Durand— va a encaminarse insensiblemente por el concepto de la *mancha* sangrienta y de la mancilla hacia el matiz moral de la falta que precipitará [...] el arquetipo de la caída.” (Durand, 1981: 103).

Golaud manchado no deja que lo toque Mélisande. Reflejo especular de los inicios del drama, cuando ella es la que no se deja tocar. Entonces, Mélisande, más cerca de lo indiferenciado que de lo afirmativo, no se dejó tocar por lo diviso, por lo individualizado. Ahora es al revés, el descenso de Golaud, su baño de sangre (otra de las imágenes del agua), lo aparta de la “joven hermosa” (Maeterlinck, 1958: 242), de la esposa que prevé en ella el rey Arkel cuando finalmente desaparezca Pelléas. La furia de Golaud se ha desatado: coge a Mélisande por los cabellos, la hace arrodillarse, ironiza sobre su inocencia.

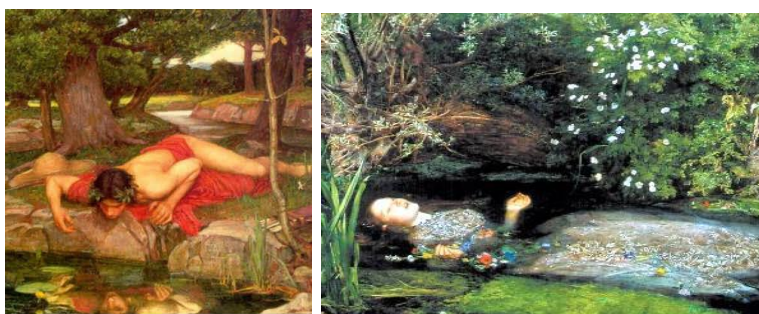
La escena tercera, como en un rondó musical, recupera el tema de los corderos que van al matadero. Insistencia del destino, repetición del motivo. El niño Yniold está viendo la ida al sacrificio desde una terraza del castillo. Pese a esta clara línea que marca el destino, que muestra nítidamente a todos, protagonistas y espectadores, Pelléas mantiene su ingenua decisión de partir. Aunque antes quiere decirle a Mélisande todo lo que ha callado, quiere verbalizar su amor por ella. La escena cuarta es, por tanto, la declaración de su amor.

Cuando los enamorados se vuelven a encontrar en el paisaje de su amor (boscoso, acuoso) se nos muestra su imposibilidad de escapar al destino. Entendemos este destino (ya varias veces aludido), lo entendemos, por supuesto, según las palabras de Durand, que conviene recordar de nuevo:

La libido aparece [...] como la intermediaria entre la pulsión ciega y vegetativa que somete el ser al devenir y el deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal, almacén de energía del que se sirve el deseo de eternidad o contra el cual, por el contrario, se irrita. (Durand, 1981: 186)

Los enamorados sucumben a la pulsión ciega y vegetativa, someten su ser al devenir, aceptando el destino mortal. Cuando Pelléas le declara su amor ha de ser en la oscuridad: “Estoy más cerca de ti en la oscuridad.” (Maeterlinck, 1958: 248). Es el momento en el que se cierran las puertas del castillo, y ellos se quedan fuera. Sólo falta que aparezca Golaud, con la espada desnuda, para producirle la herida de muerte a Pelléas.

El acto quinto es un corolario. Brevísimos, nos muestra en dos escenas el final del drama con la muerte de Mélisande. La primera escena es coral, como lo fue la primera del drama. Las sirvientas reunidas, de noche, aguardan la muerte de Mélisande y nos informan de la situación en el castillo: Golaud también ha herido a Mélisande, e intentado suicidarse. Igualmente sabemos que Mélisande acaba de dar a luz a una niña prematura. Que su herida fue pequeña, que no es la causante de su muerte, pero que sin duda va a morir. En medio de esta entrecortada información, se repite siempre una frase: “Ce n’est pas le bonheur qui est entré dans la maison.” (Maeterlinck, 1983: 61). [“No es la felicidad la que ha entrado en la casa.” (Maeterlinck, 1958: 252-253)]. También nos informan las sirvientas del final de Pelléas, nadie sabe pero todos saben que ha sido encontrado en el fondo de la Fuente de los Ciegos: el herido y el ahogado fundidos en uno solo. Pelléas *ofelizado*, participando de la vida de las sombras. También nos recuerda el mito de Narciso: amor, y muerte en las aguas.



Pelléas en el fondo de la Fuente: Narciso y Ofelia.⁸

La escena segunda y última de este drama simbolista tiene lugar en la cámara de Mélisande. La inicia el médico con las palabras: “No se muere de la herida. [...] Ha nacido

⁸ Narciso de Waterhouse

([https://es.wikipedia.org/wiki/Narciso_\(mitolog%C3%ADa\)#/media/File:John_William_Waterhouse_-_Echo_and_Narcissus_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Narciso_(mitolog%C3%ADa)#/media/File:John_William_Waterhouse_-_Echo_and_Narcissus_-_Google_Art_Project.jpg)).

Ofelia de Millais (<https://euclides59.wordpress.com/2015/04/27/la-humeda-muerte-de-ofelia-john-everett-millais/>). (6-12-2016).

sin motivo... para morir; y muere sin motivo...” (Maeterlinck, 1958: 254-255). Unas palabras que recalcan el origen misterioso de la protagonista, pero que también encarnan el sinsentido de la aparición en el mundo, la individuación por nada y para nada de carácter nietzscheano.

Golaud reconoce su transformación en un ser de la sinrazón, ganado por los celos. Asesino a su pesar: “Se habían abrazado como niños... Se habían abrazado, y nada más... Eran hermano y hermana... Y yo, yo, enseguida... Lo he hecho a pesar mío... Lo he hecho a pesar mío...” (Maeterlinck, 1958: 255).

Se está poniendo el sol y sabemos que se pone para siempre en este lugar. Mélisande pide que abran las ventanas. Todavía Golaud, hasta el último momento, tiene arremetidas de celos y somete a un interrogatorio final, desgarrador, a la moribunda, en busca de una verdad que suena como un eco sin sentido en los oídos de Mélisande. La moral matrimonial (“Te pregunto si lo has querido con amor prohibido...”) por última vez encarnando los perfiles socializadores del *Régimen Diurno*, cuyos planteamientos ya es incapaz de entender Mélisande. Golaud se entrega a la desesperación (“¡No sabré nunca nada!”; Maeterlinck, 1958: 257), haciéndose único culpable de su muerte. A Arkel se le conceden las últimas palabras del drama, para mostrar definitivamente su incapacidad de comprensión del mundo, su permanente ceguera, manifestada desde el comienzo: “C’était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde...” (Maeterlinck, 1983: 69). “Era un pobre ser misterioso, como todo el mundo... [...] ¡Dios mío! ¡Dios mío!... Yo tampoco lo comprenderé nunca...” (Maeterlinck, 1958: 260).

Una vez más hemos asistido a la oposición poética del ser y el no ser, del orden y el desorden, de la creación y la disolución. Hemos visto cómo en torno al ser, al intento de individuación, de permanencia de lo construido por el hombre, gravitaban el día, el sol, la luz, la fuerza de la espada, la jerarquía, la acción, el vínculo matrimonial; mientras que en torno al no ser, a la tendencia disolutiva, gravitan siempre la sombra, el amor pasional, el secreto, el misterio, la tristeza, lo pálido, lo lento. Pero lo más sorprendente y lo más interesante es que, en realidad, no nos encontramos con dos *Régimenes* de la imagen totalmente separados, sino que todas las imágenes que los constituyen llevan inoculado un maniqueísmo, una capacidad de inversión que hace constantemente pivotar los comportamientos humanos en un vértice de equilibrio inestable, en un vórtice de inseguridades que es la esencia del vivir, del vivir hacia el morir. En pocos momentos de la historia de la literatura se toca tan por entero este misterio como en las creaciones del simbolismo, gracias a su idea matriz (venida del círculo romántico de Jena): la idea de que el



símbolo muestra el devenir del sentido y no su término; por tanto, que la utilización del símbolo constituye un umbral entreabierto a lo indecible y no la prisión sensible de una idea clara, como en la clásica alegoría. (Schlegel, 1992; Novalis, 1987: 121; Wellek, 1973: 51 ss.).

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston (1966): *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bachelard, Gaston (1978): *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1983): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1986): *La flamme d'une chandelle*, Paris, Quadrige – P.U.F.
- Bachelard, Gaston (1989): *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige/P.U.F.
- Baudouin, Charles (1952): *Triomphe du héros*, Paris, Plon.
- Bonaparte, Marie (1952): *Chronos, Eros, Thanatos*, Paris, P. U. F.
- Broch, Hermann (1981): *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza Tres.
- Cancionero tradicional* (1991): edición de José María Alín, Madrid, Castalia.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Durand, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- Eliade, Mircea (1981): *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Eliade, Mircea (1983): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.
- Freud, Sigmund (1997): *Obras completas*, 3, Madrid, Biblioteca Nueva.
- García Berrio, Antonio (1985): *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges, Université de Limoges.
- Jung, Carl G. (1932): *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Montaigne.
- Jung, Carl G. (1957): *Psicología y Alquimia*, Buenos Aires, Santiago Rueda.
- Krappe, Alexandre H. (1938): *La genèse des mythes*, Paris, Payot.
- Lurker, Manfred (1992): *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Barcelona, Herder.
- Maeterlinck, Maurice (1983) : *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Editions Labor.
- Maeterlinck, Maurice (1958): *Teatro*, traducción y prólogo de María Martínez Sierra, México, Aguilar, 1958.
- Novalis et al. (1987): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.
- Poe, Edgar Allan (2000): *Poesías completas*, traducción de María Condor y Gustavo Falaqueras, edición bilingüe, Madrid, Hiperión.
- Schlegel, August Wilhelm y Friedrich Schlegel (1992): *Athenaeum. Eine Zeitschrift*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ed. facsimilar, 3 tomos, 1992.
- Wellek, René (1973): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*, Madrid, Gredos.



SOBRE EL AUTOR

David Pujante

David Pujante es profesor universitario y poeta. Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad de Valladolid), con dedicación destacada a los estudios de retórica. IP del Proyecto "Retórica Constructivista: Discursos de la Identidad". Entre sus libros: *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez* (1988), *Mímesis y siglo XX* (1992), *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico* (1996 y 1999), *Un vino generoso (Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)* (1997), *Manual de retórica* (2003), *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines* (2004). Libros de poesía: *La propia vida* (1986), *Con el cuerpo del deseo* (1990), *Estación marítima* (1996), *La Isla* (2002), *Itinerario* (2003), *Animales despiertos* (2013). También ha realizado traducciones poéticas: Fernando Pessoa, *Antinoo* (1985, reedición 2014), August von Platen, *Sonetos venecianos y otros poemas* (1999), Luis Antonio de Villena (compilador), *Amores iguales* (2002).

Contact information: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
Facultad de Filosofía y Letras
Plaza del Campus, s/n.
Universidad de Valladolid
47011 Valladolid
Teléfono: 983 423 000 - Ext. 6797
Fax: 983 423 949
e-mail: david@fyl.uva.es