

La reescritura prismática del orfismo y sus dimensiones en la poesía de Carles Riba, Agustí Bartra y Josep Sebastià Pons¹

MARTA LÓPEZ VILAR*

Abstract. *The Prismatic Rewriting of Orphism and its Dimensions in the Poetry of Carles Riba, Agustí Bartra, and Josep Sebastià Pons.* According to historian of religions Marcel Detienne in his book *The Writing of Orpheus*, this figure is the origin of writing. From this point, I will propose the origin of this article, which will develop how Orphism – in its mythical and religious dimensions – is articulated within the poetic thought of the Catalan poets Carles Riba (1893–1959) and Agustí Bartra (1908–1982), and of the Rosellonian poet Josep Sebastià Pons (1886–1962).

On the other hand, the article will show how Orphic rewriting is configured in a prismatic way in each of them: death as the beginning of knowledge and transcendence, the symbol as the embodiment of civil and spiritual conscience and, finally, the Orphic myth as the expression of mourning and absence.

In the case of Riba and Bartra, with the ferocious trigger of exile, Orphism is shown as a path of knowledge of mystery and enigma in the act of writing, as well as an unveiling of human consciousness. Carles Riba recreates and makes use of the mechanisms of religion and the Orphic mysteries to give form to his particular initiation after a metaphysical death that appears, for example, in elegy 10 of *Elegies de Bierville* (second edition, Santiago de Chile, 1949). Agustí Bartra, in his *Ecce Homo* (1968), rewrites Orphic motifs (elegy II, for example) to create a civic and metaphysical awareness in man and, in this way, dignifies him. In his poem “Òrfica”, from *Els himnes* (1974), the myth of Orpheus and Eurydice is rewritten as a new meaning of love as a transcendence removed from the body and converted into a translucent song of waiting.

José Sebastià Pons, on the other hand, expounds Orphism as a myth of mourning, memory and love as metaphysical knowledge in his posthumous *Faula d’Orfeu* (1966). Writing is a means of reinterpreting the functions of remembering and forgetting, and of creating an unfolding of the poetic voice in the figures of Orpheus and Eurydice, framed in a mythical imagery that rewrites the loss of the loved one.

Keywords: Agustí Bartra; Carles Riba; Josep Sebastià Pons; orphism; 20th century Catalan poetry

¹ Este trabajo se ha beneficiado de la subvención para Grupos de Investigación Consolidados de la Dirección General de Ciencia e Investigación de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 para el proyecto: “Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939–1983)”.

* Marta López Vilar, Complutense University of Madrid, Spain, martlo35@ucm.es

La escritura poética del mito

Definir el mito es una tarea ardua y, sobre todo, imprecisa. Mucho más si debemos relacionar el paso, casi ancestral, del mito al logos con el acto de escritura.

Etimológicamente, el *logos* procede del verbo λέγω, es decir: *contar, hablar*. Pero para que ello sea posible necesitamos tener una presencia que contar, de la que hablar. Cuando esto lo elevamos a intentar “decir”, “contar” o “mencionar” lo que no puede delimitarse en la palabra se recubre de un velo que lo designa y lo corporeiza. Es decir, el logos surge como cuerpo de una historia (mito) que explica el origen de las cosas, también de lo que concebimos como real. El mito, en un primer momento, ensancha el concepto de lo real, alcanzando espacios que el orden discursivo objetivo no logra. En la Grecia antigua el mito se entiende como un pensamiento expresado y que muestra un parecer determinado (Brisson 2010: 17), pero este pensamiento comienza a ser resignificado por una necesidad imperiosa de convertir ese discurso resultante en algo verdadero. Platón apela por un cambio de paradigma en el decir mítico para darle paso al sentido *lógico*. La necesidad de explicar el origen de manera adaptada a las bases de la comunicación, ya que el mito se conocía desde el momento en el que se comprendía la lengua (Brisson 2010: 23), se transforma un intento de racionalizarlo. El discurso mítico comienza a resultar fallido y en la antigua Grecia se da paso a un pensamiento empírico que explique ese mismo origen que antes explicaba el mito. El presocrático Tales de Mileto sería el primero en reflexionar acerca de lo que existe de manera racional, en pensar el cosmos. Con el surgimiento del logos se reinterpreta, también, el discurso. El consuelo que proporcionaban los mitos se transforma en una convulsión que, si bien afianzaban las explicaciones de manera sólida, también generaba una incertidumbre hacia todo aquello que no podía explicar. Pero vemos que es indiscutible que sin ese pensamiento mítico el logos no podría haber despertado. El mito señala la posibilidad, abre el sentido de lo real, y el logos la realiza:

El mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima, del mismo modo que el Antiguo Testamento y sus «figuras» garantizan para un cristiano la autenticidad histórica del Mesías. Sin las estructuras míticas, no hay inteligencia histórica posible. (Durand 1993: 33)

Por ello, lo que consideramos una escisión trágica entre mito y logos no lo es tanto, sino una prolongación de una explicación de algo que era oscuro y estaba velado para el conocimiento.

En cuanto a la relación que el mito mantiene con el acto de escritura poética, es interesante resaltar que el proceso es similar al de ese paso del mito al logos. La creación poética explica la conexión entre la poesía y el poeta. Poesía

no en este caso como un objeto creado por el poeta (esto sería el poema), sino como una esencia trascendente que permite alcanzar aristas de lo real y del conocimiento que se mantenían ocultas por su naturaleza. Lo poético sería, pues, “representar algo o a alguien (artísticamente)” (Lledó 2008: 15) que está en un plano del conocimiento distinto del lugar en el que se encuentra el poeta. Cuando emerge esa necesidad de representación (palabra que, implícitamente, acoge el sentido de distancia: siempre se representa algo que está lejano o ausente) existe también una inclinación que radica en la necesidad de nombrar, a través de la palabra, algo que está unido con esa trascendencia en la que habita la poesía. El poeta imita esa presencia lejana para hacerla lenguaje y, posteriormente, poema. El poeta siempre busca una unidad con el poema para que este deje de estar oculto. (Zambrano 1987: 21–22)

Si damos un paso más en esta transición desde la poesía al poema y lo conectamos con el mito, vemos que también este es una representación del mundo, un cuerpo que se hace visible para explicar, entre otras cosas, lo real. El poema y el mito, de este modo, mantienen una función mediadora entre la plasmación del mundo y de los diferentes planos de lo real a través de los símbolos. (Bauzá 2005: 2010)

Si bien habría que puntualizar que la poesía, cuando se expresa a través de símbolos, ya no es poesía, sino poema, Bauzá habla de otro tipo de realidad que no es visible o lo que Zambrano denominaría la “realidad que no es” (Zambrano 1987: 22). Habla de una traslación de la esencia poética para convertirse, al fin y al cabo, en lenguaje. Esa otra realidad es hacia la que mira el poeta (aunque no pueda alcanzarla jamás), la misma que se mantenía oculta tras el mito. Escribió José Ángel Valente (1994: 38): “porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada pero no conocida”. A través del poema y a través del mito se expresa la trascendencia (esa realidad que atraviesa, pero no se conoce). El poema sería, pues, el resultado de la traslación de esa esencia hacia el logos, hacia la razón poética. El mito, de este modo, es el resultado de la explicación del sentido del mundo que el ser humano necesitó desde su origen.

La capacidad para traer al ahora aquello que trasciende es una manera de darle existencia e instante. Por ello, la escritura poética, cuando recurre al mito para su plasmación, no responde a una rememoración del pasado, sino a una representación que está sujeta a infinitas lecturas actualizadas porque hay presente. El poema es presente (presencia), al igual que el mito. (Eliade 1985: 26)

Sin embargo, en el poeta que reescribe el mito existe, también, una profunda libertad de reactualización de ese mismo motivo. Tiene la capacidad de adaptarlo a su propio logos vital, también a sus circunstancias.

La reescritura del mito en un texto nuevo mantiene normalmente los rasgos fundamentales de la historia legada por la tradición literaria, pero el autor del relato modula libremente esos rasgos y puede infundir al significado de la historia narrada una nueva orientación que viene a enriquecer el valor iluminador del mito. (Herrero Cecilia 2006: 59)

Es decir, en los tres poetas sobre los que vengo a hablar en estas páginas (Carles Riba, Agustí Bartra y Josep Sebastià Pons), el mito muta y parte hacia diferentes proyecciones e interpretaciones de un mismo motivo. Y esto último es importante, ya que “el mito puede ser punto de partida, no de llegada” (Losada 2022: 208). Se partirá del mito órfico, pero, tras su reescritura, aquello que se conocía universalmente se convierte en discurso subjetivo y poético, individual. Por ello, en el caso de Carles Riba y Agustí Bartra, se propondrá una dimensión religiosa y filosófica del orfismo, canalizada en la escritura poética como medio de trascendencia y reparación de un sentido herido por la tragedia de la guerra y el exilio. Por otro lado, la lectura órfica en Josep Sebastià Pons partirá, específicamente, de la interpretación mitológica como proyección del duelo personal, con un profundo acento existencial ante la pérdida del ser amado.

Las dimensiones órficas en la poesía de Carles Riba, Agustí Bartra y Josep Sebastià Pons

Orfeo es una de las figuras más directamente relacionadas con la escritura poética y, también, uno de los nombres más opacos e indefinidos. Para Alberto Bernabé, etimológicamente, el nombre es oscuro (Bernabé 2008: 16–17). Sin embargo, son muchos los datos acerca de Orfeo que han llegado a nuestros días. Algunos de ellos están enlazados de manera inevitable a la figura mítica y a la figura religiosa que fue capaz de fundar un movimiento de cariz místico, introducido en la Grecia arcaica, y cuyo dios principal fue Dioniso-Zagreos². Los antiguos, asimismo, le atribuyeron diversas composiciones poéticas. Lo catalogan de poeta arcaico, anterior incluso a Homero o Hesíodo. (Bernabé 2008: 228)

Orfeo es el origen de la escritura: “el canto de Orfeo produce la escritura, se hace libro, se escribe en himnos y en encantamientos, en cosmogonía” (Detienne 1990: 114). Los órficos, pues, fueron los primeros en dotar a la escritura de una existencia sagrada.

² A pesar de que esta idea ha sido ampliamente debatida. El culto a Dioniso está íntimamente ligado al orfismo. Aunque la vieja escuela filológica hacía una clara diferencia entre Orfeo y Dioniso, indican lo contrario los hallazgos de las laminillas de oro órficas o las inscripciones de Olbia.

La relación entre el acto de escritura poética y sacralidad nos marca, inevitablemente, los límites entre el plano de la realidad visible y de la que no se ve, como comenté al comienzo de este artículo. Las perspectivas que dan del mito órfico Riba, Bartra y Pons son diferentes, pero, bajo mi punto de vista, los tres parten de la melancolía por la pérdida de *algo*. Tanto Carles Riba como Agustí Bartra se acercan a la reescritura del mito órfico desde la experiencia de la Guerra Civil (Bartra³) y el exilio posterior (Riba⁴ y Bartra⁵). En el caso de Josep Sebastià Pons, es la muerte de su esposa, Elena Soler, la espita que desencadena la escritura de regreso al motivo órfico en su obra *Faula d'Orfeu* (*Fábula de Orfeo*). Como vemos, los tres poetas han perdido algo: origen (con todo lo que eso significa), en el caso de Bartra y Riba y al ser amado en el caso de Pons.

Agustí Bartra (Barcelona, 1908 – Terrassa, 1982) escribió en su poema “Tot origen”, del libro *L'arbre de foc* (1946) (*El árbol de fuego*): “Tot origen és mite” (Bartra 1985: 75). Lo originario, aquello de donde parte todo, pertenece al ámbito de lo mítico. El origen, para un exiliado, responde a dos vertientes diferentes, pero de principio común: el origen de la tierra a la que pertenece y el origen metafísico que también ha sido arrancado en el terrible viaje hacia el destierro. Lo real – articulado en un engranaje de ausencias – se convierte en una forma de mito. Bartra vive dentro de cada mito, también los crea de manera constante. (Murià 2012: 154)

³ En febrero de 1938, Bartra lucha en el frente republicano de Aragón. En 1939 se exilia en Francia, posteriormente en República Dominicana, Cuba y, finalmente, en México. Desde el exilio comienza su producción literaria marcada por el trauma de la guerra y el destierro que, antes de llegar a Hispanoamérica, también le llevó a vivir el internamiento en los campos de concentración franceses de Saint Cyprien, Argelers y Adge. Podemos decir que la eclosión y el reconocimiento literarios de Bartra comenzaron a gestarse desde esa tragedia en obras que fueron publicadas, en su mayoría, en México. Algunas de ellas: *L'arbre de foc* (1946), *Màrsias i Adila* (1948), *Quetzalcòatl* (1960), *Ecce Homo* (1964) o *Els himnes* (1974). Regresó a Cataluña en 1970. En 1981 fue distinguido con la Creu de Sant Jordi, una de las máximas distinciones que otorga la Generalitat de Catalunya.

⁴ Carles Riba, antes de la Guerra Civil, formó parte activa del mundo literario catalán. Fue traductor de clásicos grecolatinos de la Fundació Bernat Metge, miembro del Institut d'Estudis Catalans o presidente de la Institució de les Lletres Catalanes. Ya había publicado los libros *Primer llibre d'Estances* (1919), *Segon llibre d'Estances* (1930) y *Tres Suites* (1935). Pero es el exilio en Francia el que le hizo escribir una de las mayores obras de la poesía catalana: *Elegies de Bierville*. Su primera edición apareció con falso pie editorial de Buenos Aires, aunque, realmente, fue publicado en Barcelona, de manera clandestina, en 1943. La segunda edición fue publicada en Santiago de Chile (1949), en la editorial El Pi de les tres branques, fundada por Xavier Benguerel y Joan Oliver. La tercera edición se publicó, ya de manera no clandestina, en Barcelona, en 1951, en la colección Óssa Menor.

⁵ En este artículo me centraré, específicamente, en sus obras de exilio.

El poeta catalán, en lo que respecta más específicamente al mito órfico, recurre a él para reconstruir una unidad perdida tras la guerra y, sobre todo, para reivindicar el sentido cívico del hombre. El civismo bartriano se encarna en la exaltación trascendente del canto poético como reintegración tras la tragedia, también como búsqueda del conocimiento y el sentido en la exaltación del hombre. “Tota consciència històrica és tràgica”⁶ (Bartra 1985: 457), escribe el poeta. Al igual que Orfeo desciende a los infiernos para recuperar a Eurídice (en la lectura puramente mitológica de la figura), pero el poeta exiliado desciende para recuperar el sentido perdido del ser. El sentido autobiográfico y el poético-metafísico (en Bartra es indistinguible en parte de su obra) conviven para dotar a su ser civil de trascendencia en *Ecce Homo* (1964):

En efecte, la temàtica autobiogràfica, transcendida mitopoèticament, ocuparà de manera determinant el nucli argumental del poemari. Bartra ja no usará els personatges heroics com a correlat objectiu, però continuarà mitificant la realitat mitjançant el llenguatge simbòlic. (Espinós 1999: 131)⁷

El compromiso histórico se une a la indagación profunda del sentido de lo metafísico del hombre. Así comienza, por ejemplo, la Elegía II de *Ecce Homo*: “Descendint cap als homes la llibertat m’ungí d’aurors”⁸ (Bartra 1985: 415). No se desciende hacia el amor, tan sólo, sino también hacia los hombres. En ese momento, se produce una transfiguración auroral. Se invierten los patrones espaciales: el descenso está íntimamente relacionado con todo lo que está arriba (la aurora). En ese lugar subterráneo de búsqueda se hace visible una naturaleza viva y, sin embargo, anochecida y angustiosa:

De l'oest arribaven
silenciosos trens de cotó xop de sang.
Fàl·lics esclats dels furiosos bronzes,
i l'Ombra agemolida en la secor dels cups,
on les nafrades llunes devoraven llurs sines...

⁶ “Toda consciencia histórica es trágica”. Traducción mía.

⁷ “En efecto, la temática autobiográfica, transcendida mitopoéticamente, ocupará de manera determinante el núcleo argumental del poemario. Bartra ya no usará los personajes heroicos como correlato objetivo, sino que continuará mitificando la realidad a través del lenguaje simbólico”. La traducción es mía.

⁸ “Descendiendo hacia los hombres la libertad de ungió de auroras”. Traducción mía.

Per escales vermelles
 el sol
 baixava fins als salzes, plorant⁹. (Bartra 1985: 415)

El sol descende llorando, en una inversió del sentit. El astro sempre ha estat associat a la lluminositat, també és símbol apolíneu. Sin embargo, en este poema, es un sol ensangrentat, imatge de la destrucció i del infern (de nou se mostra esa idea indesligable entre el ser autobiogràfic i el metafísic). Però hi ha un aspecte en esta estrofa que nos remite, de nou, a la imatge orfíca: “Fàl·lics esclats dels furiosos bronzes...”. Los estallidos fàlicos hacen una referencia a Dioniso, dios muy ligado a los cultos órficos¹⁰. El mito central del orfismo parte de Zagreo, que fue devorado por los Titanes. La relación entre lo orgiástico y místico de Dioniso con el orfismo siempre ha existido. Es más, el sincretismo ritual del orfismo ha hecho que los límites entre diferentes concepciones religiosas o filosóficas en la antigua Grecia sean complejos de definir:

El análisis de los textos que se refieren a los órficos nos dibuja un amplio complejo fluctuante, no sólo según las épocas y los lugares, sino aún dentro de un mismo lugar y en un mismo tiempo: el orfismo dista de ser en la antigüedad un movimiento de límites definidos. Es más bien un *continuum* lleno de gradaciones, con elementos comunes, por un lado, con el pitagorismo, por otro, con Eleusis, por otro, con el dionisismo [...] (Bernabé 2004: 12)

Si consultamos los *Himnos Órficos* del presocrático Porfirio, por ejemplo, vemos que Dioniso es un dios fundamental en la religiosidad órfica. El himno XXX (Porfirio 1987: 192), por ejemplo, está especialmente dedicado al dios de los extremos y la irracionalidad.

Bartra habla de fàlicos estallidos, a la manera de una cosmogonía ancestral. La imagen bartriana puede resonar a ecos dionisiacos y órficos. Si consultamos la *Teogonía del papiro de Derveni*, el fragmento 12 (col. XVI, 1) habla del momento en el que Zeus se queda embarazado del pene del primer dios masculino (Cielo, pero también interpretado como el Sol). Esto hace que el dios tenga la capacidad de crearlo todo dentro de sí mismo y, a su vez, quede preñado de todos los seres del cosmos:

⁹ “Del oeste llegaban /silenciosos trenes de algodón empapado de sangre. /Fàlicos estallidos de los furiosos bronzes, / y la Sombra encogida en la sequedad de los lagares, / donde las heridas lunas devoraban sus senos... // Por rojas escaleras / el sol bajaba hasta los sauces, / llorando”. Traducción mía.

¹⁰ Hay varios testimonios documentales al respecto, uno de ellos, por ejemplo, en la *Teogonía de las Rapsodias*, donde se explica el reinado de Dioniso, su desmembramiento por parte de los Titanes (también fue desmembrado Orfeo) y su resurrección.

del pene del rey nacido el primero, y en él todos
 los inmortales se gestaron: dioses felices y diosas,
 ríos, fuentes amables y todo lo demás
 cuanto entonces había llegado a ser, así que él llegó a ser lo único.
 (Bernabé 2003: 42)

Sin embargo, la cosmogonía iniciática bartriana es oscura, no engendra realidad, sino que la trasciende, siendo, de este modo, el inicio del conocimiento. El primer dios es el Sol, que desciende hacia una muerte transfiguradora. Se inicia un recorrido por las estancias del inframundo con diversas referencias dionisiacas: “vaig rodar per la plana fins als gangrenosos vinyars / del crepuscle¹¹” (Bartra 1985: 416). La viña es otro de los símbolos siempre relacionados con Dioniso¹². El dios representa a la muerte y la resurrección constantes. Renace de la naturaleza y mantiene una relación continua con lo físico. No es la primera vez que Bartra emplea esta imagen en su poesía. En su poema “Deixant flors a la tomba de Rilke”, aparece de nuevo este motivo:

Tot és vinya en Orfeu. No sap: és coneixença
 de sangs anteriors, dolça de recordança. (Bartra 1975: 10)¹³

El dios (Orfeo-Dioniso¹⁴) ha adquirido las más variables formas de lo natural para su corporeización, representa los ciclos de la vida, el vino o la primavera. La viña es la fuente del conocimiento de lo absoluto, aquello que siempre se regenera. La elegía I de las *Elegies de Bierville* (*Elegías de Bierville*) de Riba concluye con dos versos con clara referencias a Orfeo o al propio Dioniso:

en el parc estremeit on sembla estar per renèixer
 jo no sé quin déu mort, fill de la font i del verd¹⁵. (Riba 1988: 217)

¹¹ “Caí por la llanura hasta las gangrenosas viñas del crepúsculo”. La traducción es mía.

¹² También aparece en la Biblia, en el Evangelio de san Juan 15, 1–5.

¹³ “Todo es viña en Orfeo: es conocimiento / de sangres anteriores, dulce de recuerdo”. La traducción es mía.

¹⁴ Podría ir más allá e, incluso, relacionar las figuras de Orfeo y Dioniso con la de Cristo. Los tres regresan de la muerte. En el poema “Deixant flors a la tomba de Rilke” esta correspondencia es explícita: “Dionisos i Crist passen amb lleugeresa / vers una nova aurora dels cossos i les ànimes” (“Dioniso y Cristo pasan con ligereza / hacia una nueva aurora de los cuerpos y las almas”. La traducción es mía).

¹⁵ “En el tembloroso parque donde parece a punto de renacer / yo no sé qué dios muerto, hijo del verdor y la fuente”. La traducción es mía.

Sin embargo, en el poema de *Ecce Homo*, son viñas gangrenosas, es decir, enfermas, a punto de morir: paso previo al conocimiento total. Forma parte del proceso de transformación que sufre el poeta. Es en ese punto donde aparece “La Ploranera”, personaje bartriano que guía hacia el inframundo y en el que Bartra realiza un ejercicio perfecto de reescritura de la fuente órfica:

Callada, va guiar-me, baixant cap al país
del dolor mil-lenari,
del dol petrificat dels seus perduts orígens.
Amb ella vaig entrar a les Nits mares de la son i del consol [...]
I més enllà, a l'esquerra de les ombres,
es deturà,
aquella que sanglota per tot arreu i sempre,
prop del blanquís xiprer,
devora d'una font d'aigües callades,
«recordes les paraules...?», em digué.
«Les de la fulla d'or...?»
«Ara t'he de deixar... Vés fins a l'altra font,
la freda i dura que s'estimba des del Llac del Record.
La sentiràs, fill meu, cap a la dreta... Adéu!»¹⁶ (Bartra 1985: 416–417)

La Ploranera es un trasunto de Perséfone¹⁷, la diosa del inframundo, muy ligada también a los rituales órficos de cariz eleusino. Por ello, no es casual que siempre guarde silencio. La diosa no sólo se mantiene callada, sino que tampoco puede ser nombrada, ya que siempre le acompaña el epíteto, en griego, ἀρρητη (que es inefable, que no puede decirse ni nombrarse). Además, de la mano de La Ploranera se describe el inframundo recogido, también, por los órficos. Menciona, por ejemplo, un ciprés blanco (también Carles Riba en su Elegía X de las *Elegies de Bierville*). Podría tener este color bien por la ropa de los difuntos o de los iniciados o bien por su condición fantasmagórica (Bernabé y Jiménez 2008: 502). Esta geografía se describe en las *Laminillas de oro de Hiponio* (Fr. 747), un personaje innominado describe al muerto los lugares que irá transitando en su camino hacia el Más Allá y le da consejos de todo aquello que puede

¹⁶ Callada, me guió, bajando hacia el país / del dolor milenario, / del duelo petrificado de sus orígenes perdidos. / Con ella entré en las Noches madres del sueño y el consuelo, [...] Y, más allá, a la izquierda de las sombras, se paró / aquella que solloza por todas partes y siempre, / cerca del blanquecino ciprés, / devora de una fuente de aguas calladas. / “¿Recuerdas las palabras...?” me dijo. / “¿Las de la hoja de oro...?” // “Ahora te tengo que dejar... Ve hasta la otra fuente, / la fría y dura que se precipita desde el Lago del Recuerdo. / La oirás, hijo mío, hacia la derecha... ¡Adiós!”. La traducción es mía.

¹⁷ El hijo de Perséfone es Dionisio Zagreo.

o no puede hacer para conseguir el mejor destino en el Reino de los Muertos. Parte desde la figura de Mnemósine¹⁸, que encarna la Memoria:

Esto es obra de Mnemósine. Cuando esté en trance de morirse
hacia la bien construida morada del Hades, hay una diestra fuente
y cerca de ella, erguido, un albo ciprés.
Allí, al bajar, las ánimas de los muertos se refrescan.
¡A esa fuente no te allegues de cerca ni un poco!
Pero más adelante hallarás, de la laguna de Mnemósine
agua que fluye fresca. Y a su orilla hay unos guardianes.
Ellos te preguntarán, con sagaz discernimiento,
por qué investigas las tinieblas del Hades sombrío.
Di: “Hijo de Tierra soy y de Cielo estrellado;
de sed estoy seco y me muero. [...]” (Bernabé 2003: 256–257)

La memoria está relacionada con la salvación, según las corrientes de algunos filósofos como los pitagóricos o Platón – *Menón* – (Bernabé y Jiménez 2008: 505). La vida vaciada de un exiliado necesita, sin duda, ser salvada y reintegrada.

En este fragmento, además, aparece una frase clave que también se reproduce en el poema bartriano: “Hijo de Tierra soy y de Cielo estrellado”. El verso de Bartra dice: “Sóc el fill de la terra y del cel estrellat...”¹⁹ (Bartra 1985: 417). El poeta rescata esa frase como sortilegio para entrar en el mundo de los muertos y alcanzar un destino bienaventurado en el inframundo. Es el paso determinante para la reintegración final en el sentido del ser. Esta idea metafísica de unificación con un origen perdido se da también en Carles Riba (Barcelona, 1893–1959), concretamente en su elegía X de su libro *Elegies de Bierville*. Riba también reproduce la imagen del más allá que he recogido anteriormente:

No m’ha aturat amb el dubte de l’aigua negra l’immòbil
blanc xiprer de l’oblit, meravellós a l’impur²⁰ (Riba 1988: 232)

La voz poética reescribe el paisaje del inframundo y demuestra haber sabido responder correctamente a las indicaciones. El ritual de iniciación del otro mundo es la antesala al conocimiento trascendental, donde sólo los elegidos tienen cabida. Escribe Riba en esta elegía X:

¹⁸ Es directa la relación que existe entre Mnemósine y Orfeo. Ella es abuela del poeta tracio, ya que la Musa Calíope, hija de Mnemósine, era madre de Orfeo (Bernabé 2020: 23).

¹⁹ “Hijo de la Tierra soy y de Cielo estrellado”. La traducción es mía.

²⁰ “No me ha detenido con la duda del agua negra el inmóvil / ciprés blanco del olvido, maravilloso en lo impuro”. La traducción es mía.

He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l'Ombra.
 Una absència d'espill ha devorat els meus ulls
 ebris encar de mirar-se sobre el cel de tantes aurores del cor.
 Fou això; de sobte morir al present de puixança
 i redreçar-me enllà (oh immensamet!) dels adéus [...] ²¹ (Riba 1988: 231)

La voz poética que sueña con Orfeo lo sitúa en la puerta abierta de la Sombra. En esa posición liminar es cuando se inicia el proceso de muerte iniciática y de apertura hacia el absoluto para ser reintegrado en la esencia perdida. Estas puertas son un referente en la imaginería órfica, más concretamente a la fórmula “Hablaré a quienes es lícito; cerrad las puertas, profanos” (Bernabé 2003: 35), del proemio del *Papiro de Derveni*.

Riba reescribe la experiencia iniciática de la muerte en esta Elegía. El trasfondo mítico del descenso a los infiernos en busca de Eurídice aparece velado y apenas como un mitema:

El poeta, en efecte, té present la famosa contalla segons la qual Orfeu davallà al món dels morts per tal de salvar la seva amada Eurídice (v.31); aquella contalla, decididament romàntica, té poc a veure amb el nucli antic, que coneixem malament, del mite d'Orfeu i Riba la mira de lluny i només s'hi refereix d'una manera concreta ²². (Miralles 2007: 293)

No es el rescate de Eurídice lo más importante, sino recrear y servirse de los mecanismos de los misterios y la religión órfica para plasmar su particular iniciación tras una muerte metafísica. Riba reescribe la imaginería de esta corriente religiosa para verter en el poema esa experiencia. Sueña con Orfeo, aunque le cambiaré la premisa por la de soñar a Orfeo, lo reconstruye desde esa otra realidad proveniente de lo sagrado – lo divino para el hombre – que es el sueño. Desde ese sueño a Orfeo el poeta alcanza el saber necesario. Esto es un concepto

²¹ “He soñado con Orfeo en la puerta abierta de la Sombra. / Una ausencia de espejo ha devorado mis ojos / ebrios de mirarse en el turbulento mayo de las cosas, / llenos de verter sobre el cielo tantas auroras del corazón. / Fue esto: morir de repente en el presente de pujanza / y levantarme (¡oh inmensamente!) más allá de los adioses [...]”. La traducción es mía.

²² “El poeta, en efecto, tiene presente el famoso relato según el cual Orfeo descendió al mundo de los muertos para salvar a su amada Eurídice (v. 31), aquel relato, decididamente romántico, tiene poco que ver con el núcleo antiguo, que conocemos mal, del mito de Orfeo y Riba lo mira de lejos y sólo se refiere a él de una manera concreta”. La traducción es mía.

determinante: el saber²³. El viaje iniciático de la poesía ribiana busca siempre un conocimiento, que es su manera de saber el mundo. Miralles atribuye al orfismo de esta elegía un estrato gnóstico con el que estoy de acuerdo (Miralles 2007: 294). Las corrientes gnósticas siempre aspiraron a un conocimiento, pero un conocimiento portador de la salvación que no sólo se conforma con desvelar, sino que aspira a una salvación del alma. Salvación que para los órficos era el beber de la fuente de Mnemósine para dejar de encarnarse y pertenecer al reino de los bienaventurados y, de este modo, regresar al mundo espiritual al que se pertenece:

[...] ara seria *tot* dins la suma límpida, cada
cosa salvant-s'hi d'haver ai! estat sola i mortal?
Déus fraters! Així abeurat i inundat del meu propi
pur retorn, he passat, ànima endins, cap a on sou
[...] ²⁴ (Riba 1988: 232)

La reescritura del mito también se encarga de esta función salvadora en el ámbito poético, dándole cuerpo (Culdaud 1996: 7). La voz poética, ebria de sí misma y de descenso, se encuentra en su propia desintegración. La diseminación del ser que se anula y se abate es la única vía para la salvación que reconstruye.

Como hemos visto hasta este momento, la reescritura mítica se ha centrado en la interpretación religiosa del orfismo. Sin embargo, la lectura esencialmente mitológica, aquella que hace referencia al descenso de Orfeo a los infiernos para recuperar a su amada Eurídice, también está presente en estos autores. En el caso de Bartra, aparece de manera clara en su poema "Órfica", de su libro *Els Himnes* (1974) (*Los Himnos*). El poema comienza:

Revindré a Orfeu. No pas per «aixecar-li un templea les oïdes»,
sinó per taponar-li amb molsa seca la ferida per on entrà el crit de l'amada
en recular de nou vers les tenebres²⁵. (Bartra 1983: 83)

Bartra comienza el poema con un regreso a Orfeo para consolarlo por la pérdida de Eurídice. Hace referencia al justo momento de la pérdida definitiva de esta.

²³ Recordemos, también, el verso bartriano de su poema "Deixant flors en la tomba de Rilke", del que ya he hablado: "Tot és vinya en Orfeu. No sap: és coneixença".

²⁴ "[...] ahora estaría *todo* en la límpida suma, cada / cosa salvándose ay de haber sido mortal y solitaria? / ¡Dioses fraternos! Así abrevado e inundado de mi propio puro retorno, he pasado, ala dentro, hacia donde estoy [...]". La traducción es mía.

²⁵ "Regresaré a Orfeo. «No para levantarle un templo de oídas» / sino para taponarle con musgo seco la herida por donde entra el grito de la amada / al retroceder de nuevo hacia las tinieblas". La traducción es mía.

Envuelve a todo el poema en un ambiente profundamente sonoro (“el crit de l’amada”), a pesar de que el poema concluirá en un silencio definitivo, marcador sólido de la pérdida:

Viu el retorn d’Eurídice! Sord per als sons de la teva gran lira
i els bramuls de les bèsties,
ton cos és l’arbre que aixequés a l’angoixa de la dansa i l’espai.
Car la música antiga ha tornat al silenci [...] ²⁶ (Bartra 1983: 87)

Las atribuciones que siempre se le han asignado a Orfeo ya no existen: su capacidad de encantamiento, sentir la compasión de los dioses y hechizar a los animales, desde el canto, en clara referencia a la relación entre Orfeo y la música y la magia (Molina 2008: 41). La palabra órfica es la trascendencia de su propio canto. Sin embargo, en la reescritura bartriana, esa melodía queda inhabilitada para el regreso de la amada, quedándole sólo el amor para recrear su imagen:

X. “Órfica”: Reflexions sobre el destí d’Orfeu, a qui el poeta diu que, si Eurídice no pot tornar ha de bastar-li cantar l’amor en l’onatge del cor – silenciada música, el cor forjat es vessa al vent –, i viure així el retorn, i esperar-la, ni que sigui amb la testa als mans. (Murià 2012: 291) ²⁷

Murià hace un apunte al final de poema con la referencia a la decapitación de Orfeo: “Espera-la, oh espera-la amb la testa a les mans” ²⁸ (Bartra 1983: 87). El poeta murió a manos de mujeres ²⁹, descuartizado, y con sus miembros esparcidos por el monte y el mar. Su cabeza siguió cantando, como símbolo de la permanencia de lo absoluto y de la poesía, aunque en el poema bartriano esa música cesa para regresar a un silencio interior que representa la más profunda

²⁶ “¡Vive el regreso de Eurídice! Sordo para los sonidos de tu gran lira / y los bramidos de las bestias, / tu cuerpo es el árbol que levantas en la angustia de la danza y el espacio. / Porque la antigua música ha vuelto al silencio”. La traducción es mía.

²⁷ “X. “Órfica”: Reflexiones sobre el destino de Orfeo, a quien el poeta dice que, si Eurídice no puede regresar ha de bastarle cantar el amor en el oleaje del corazón – silenciada música, el corazón forjado se vierte en el viento –, y vivir así el regreso, y esperarla, aunque sea con la cabeza en las manos”. La traducción es mía.

²⁸ “¡Espérala, oh espérala con la cabeza en las manos!” La traducción es mía.

²⁹ Según la mayoría de las tradiciones apuntan a que estas mujeres eran tracias. Uno de los primeros testimonios al respecto es el de Menecmo. Posteriormente lo recogieron Ovidio o Virgilio. Pocos son los testimonios que apuntan a las ménades como artífices del desmembramiento de Orfeo, tan sólo Esquilo – una de las fuentes más antiguas – en su tragedia perdida titulada *Las basárides*.

ausencia. Este motivo cambia en su segunda Elegía, en la que el canto alude a la resurrección (más afín a la lectura mítica).

Por otro lado, Josep Sebastià Pons, al igual que Bartra en su “Òrfica”, en su conmovedora *Faula d’Orfeu*, perteneciente a su libro póstumo *Cambra d’hivern* (1966) (*Habitación de invierno*) reescribe el mito de Orfeo ateniéndose a la más conocida vertiente mitológica del descenso al Hades en busca de Eurídice. Pons proyecta su autobiografía en el mito para responder a la pérdida de su mujer (Elena Soler), casi treinta años antes. Por ello, *Faula d’Orfeu* es un poema sobre el recuerdo y el amor. Pons recrea un espacio ensoñado en que Orfeo suplica la vuelta a la vida de Eurídice. El poeta suplica a Hécate y ella accede a concederle esa petición. Sin embargo, le alerta de que su propio deseo será su castigo. En este texto se reinterpreta el amor. Si en el poema de Bartra el amor era la permanencia, en el caso de Pons, el amor será el motivo de la definitiva pérdida:

Mes el perill més greu que hakis de témer
el portes tu mateix en el desig.³⁰ (Pons 1976: 448)

El poeta rosellonés dota a esta versión del mito de un acento marcadamente existencial (Garcés 1976: 42), en el que el duelo y el recuerdo son los dos pilares básicos del texto:

Així, el viatge que fa Orfeu al fons de l’Avern és el viatge de Pons al fons del record.³¹ (Ayensa 2019: 70)

Este aspecto se ve con claridad en las palabras de Hécate a Orfeo:

Amb el sol diamant de la memòria
travessaràs les aigües de l’oblit.
El vell que al riu Estix mena la barca
s’estarà sobre els remes esbalaït.³² (Pons 1976: 447)

Si bien en la Elegía III de Bartra la Ploranera ejercía de psicopompo en el mundo de los muertos, en el poema de Pons, es Hécate. En los *Himnos órficos* ella es la deidad que media entre los vivos y los muertos y guía en el inframundo (Porfirio

³⁰ “Pero el más grave peligro que hayas de temer / lo llevas tú mismo en el deseo”. La traducción es mía.

³¹ “Así, el viaje que hace Orfeo al fondo del Averno es el viaje de Pons al fondo del recuerdo”. La traducción es mía.

³² “Con el solo diamante de la memoria / atravesarás las aguas del olvido. / El viejo que en el río Estigio conduce la barca / estará sobre los remos estupefacto”. La traducción es mía.

1987: 168). Pero el poeta rosellonés, además, incluye el motivo de la laguna Estigia (aquí río) en el que introduce la figura de Caronte (“el vell”). Es decir, tanto Hécate como Caronte guiarán a Orfeo para trascender, al fin y al cabo, el olvido y tener la presencia de Eurídice (Elena) aunque sea en forma de recuerdo. La memoria en este poema no tiene una función purificadora y moral, sino real y vinculada a la necesidad de recordar.

También emerge una dolorosa certeza en este poema: no hay reparación y regreso para aquellos que ya no están. La muerte es un secreto indescifrable e intentar subvertir su naturaleza trae la desgracia. En este caso, las instrucciones del Más Allá de las que he hablado anteriormente no aparecen en el poema de Pons. Solo hay una verdad y es la de la ausencia. Dice la parca Átropos a Orfeo:

Orfeu, no penetressis en la cova
per esbrinar el misteri de la Mort³³. (Pons 1976: 444)

Por ello es tan importante el recuerdo, también tan sensible a su desaparición:

Si Eurídice la blanca ve a ta vora,
si amb la nafra del peu te pot seguir,
escolta, Orfeu, no miris mai enrera,
perquè el passat és sempre fonedís³⁴. (Pons 1976: 448)

Pons no solo recurre al motivo de no poder mirar a Eurídice para que no regrese al mundo de los muertos, sino que superpone la idea del tiempo metafísico como asunción de la vida. Y esta es la única certeza en Pons, ya que el poema concluye con las palabras de Hécate, repitiendo esos mismos versos. Orfeo miró atrás y Eurídice siguió siendo sombra, imagen de futuro (ese lugar que no existe), pero no presencia.

En definitiva, en estos tres poetas de expresión catalana: Agustí Bartra, Carles Riba y Josep Sebastià Pons se muestra con claridad cómo el mito (en este caso el órfico) es un canal sólido de expresión poética bien para la preocupación metafísica del exilio (Bartra y Riba), bien para el testimonio de la memoria amorosa de todo lo perdido (Pons).

³³ “Orfeo, no penetres en la cueva / para descubrir el misterio de la Muerte”. La traducción es mía.

³⁴ “Si Eurídice la blanca viene a tu lado, / si con la llaga del pie te puede seguir, /escucha, Orfeo, no mires nunca atrás, /porque el pasado siempre desaparece”. La traducción es mía.

Referencias

- Bartra, A. 1975. *Deixant flors a la tomba de Rilke*. Sabadell: Obrador de Joan Sallent.
- Bartra, A. 1983. *Obra poètica completa 2. 1972–1982*. Barcelona: Edicions 62.
- Bartra, A. 1985. *Obra poètica completa 1. 1938–1972*. Barcelona: Edicions 62.
- Bauzá, H. F. 2005. *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: FCE.
- Bernabé, A. 2003. *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal.
- Bernabé, A. 2004. *Textos órficos. Materiales para una comparación. Y filosofía presocrática*. Madrid: Trotta.
- Bernabé, A. 2008. Orfeo, una 'biografía' compleja. – A. Bernabé, F. Casadesús, eds., *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro I*. Madrid: Akal.
- Bernabé, A., Jiménez, A. I. 2008. Las laminillas órficas de oro. – A. Bernabé, F. Casadesús, eds., *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro I*. Madrid: Akal.
- Bernabé, A. 2020. Una inscripción para no perderse (en el Más Allá). La lámina de Hiponio. – *Boletín del Archivo Epigráfico*, 5, 21–29.
- Biblia. 1985. Madrid: San Pablo.
- Brisson, L. 2010. El papel del mito en Platón. – J. Díez de Velasco, P. Lanceros, eds., *Religión y mito*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 17–40.
- Culdaud, F. 1996. *El nacimiento del Cristianismo y el gnosticismo. Propuestas*. Madrid: Akal.
- Detienne, M. 1990. *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Península.
- Durand, G. 1993. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Iztapalapa-Barcelona: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Eliade, M. 1985. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Espinós, J. 1999. *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*. Alicante: Universitat d'Alacant.
- Herrero Cecilia, J. 2006. El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias. – *Cedille. Revista de Estudios Franceses*, 2, 58–76.
- Lledó, E. 2008. *Filosofía y lenguaje*. Madrid: Crítica.
- Losada, J. M. 2022. *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid: Akal.
- Miralles, C. 2007. *Sobre Riba*. Barcelona: Proa.
- Molina, F. 2008. La música de Orfeo. – A. Bernabé, F. Casadesús, eds., *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro I*. Madrid: Akal.
- Murià, A. 2012. *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pons, J. S. 1976. *Obra poètica*. Barcelona: Edicions 62.
- Pons, J. S. 2019. *Poesía catalana completa* (Introducción, edición y notas de Eusebi Ayensa). Girona: Edicions de la Ela Geminada.
- Porfirio. 1987. *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*. Madrid: Gredos.
- Riba, C. 1988. *Obres completes 1. Poesía*. Barcelona: Edicions 62.
- Valente, J. A. 1994. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- Zambrano, M. 1987. *Filosofía y poesía*. Madrid: FCE.