

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Si Orfeo Canta

*Dos lecturas metaliterarias del mito de Orfeo: Rilke y
Cortázar*

Natàlia Esteve Soldado

NIA: 152236

Director: Domingo Ródenas de Moya

Año académico: 2016-2017

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. EL ECO DE ORFEO	6
2.1 En torno al mito	6
2.2 El mito de Orfeo.....	8
2.2.1 <i>El don musical</i>	10
2.2.2 <i>La muerte de Eurídice</i>	13
2.2.3 <i>Catábasis</i>	14
2.2.4 <i>Muerte de Orfeo</i>	18
3. DOS RESONANCIAS ÓRFICAS	21
3.1 Rilke y la transformación de Orfeo	24
3.1.1 <i>Emisión: el ascenso del árbol</i>.....	27
3.1.2 <i>Silencio: de la boca al oído</i>.....	31
3.1.3 <i>Primer efecto: la escucha del animal</i>.....	34
3.1.4 <i>Transformación: el movimiento de la piedra</i>	35
3.2 Cortázar y la transgresión del juego.....	39
4. CONCLUSIONES: DEL ORIGEN A LA TRANSGRESIÓN DEL CANTO	53
5. BIBLIOGRAFÍA	55

1. INTRODUCCIÓN

La pretensión inicial, que fue móvil de este trabajo, era aproximarse a la relación entre el arte y la muerte. Quería, más concretamente, ponderar en la obra literaria (*a posteriori*) el papel que desempeñaba la muerte en el proceso de escritura. La báscula que pretendía manejar se rompió tan pronto como solté la idea, no por el peso de la muerte, no porque tenga que ser siempre un motivo grave, sino por su tamaño y su alcance. Nuestra consciencia de límite se me descubrió raíz de todo acto creativo y de toda palabra, y ni el «se alquila» de mi calle parecía eximido de muerte. Si la omnipresencia de la muerte era una extensión inabordable, su polisemia agrandaba la imprecisión de mi pregunta. Diciendo muerte, en su vínculo con el arte, bien podía estar diciendo allí límite, ahí ausencia del otro, aquí dios, más aquí tiempo. Así que, buscando un rumbo que encauzara el interrogante, Orfeo me encontró.

La historia del poeta que, con el poder mágico de su canto, fue capaz de descender al infierno a recatar a su esposa prematuramente muerta y consiguió conmover a las potencias infernales, que le concedieron lo que imploraba con la condición de que no podía volverse a mirar a Eurídice (que seguiría sus pasos) hasta no estar en la superficie terrestre, me resultó más cautivadora en la segunda parte del relato, ya que el *descensus ad inferos* no singulariza especialmente la figura de Orfeo con respecto a Gilgamesh, Heracles o Odiseo, pero el *ascensus ad terram* sí, porque en el camino de vuelta a la vida, cuando los rayos de luz ya bañan el rostro del cantor, olvida su determinación en un arranque de impaciencia, se gira a mirar a Eurídice y ésta desaparece. Más tarde, Orfeo volvió a la tierra y, después de un tiempo relativamente corto, halló una muerte relativa y ritual: fue desmembrado por las mujeres tracias, pero su cabeza y su lira siguen sonando.

Este trabajo quiere ser una comparación entre dos recreaciones literarias del mito de Orfeo en el siglo XX. Más que constatar la pervivencia del mito en el mundo contemporáneo, el propósito radica en abordar la actualización de su sentido en las reescrituras modernas. El mito de Orfeo ha demostrado su notable capacidad de seducción en las innumerables interpretaciones que ha suscitado en todas las épocas. La unión de contrarios que cohabitan en su figura y las múltiples facetas que demuestra en distintos episodios han derivado en una plena, larga y variada vida en el arte. El siglo XX no representa un paréntesis en esta línea de continuidad, ni tampoco sería justo

afirmar que, en relación a su fortuna literaria anterior, el arte contemporáneo ha constituido un catalizador sin precedentes de los mitemas órficos; sin embargo, el enfoque que renueva su sentido en el siglo pasado es inédito. Esto se enmarca dentro de una entusiasta aproximación a la Antigüedad que acontece en la Edad Contemporánea, caracterizada por un atrevido uso de los mitos clásicos que se aleja de la pauta tradicional y, a partir del cual, el mito se revela en su compleja estructura y en un interés renovable inesperado, tal y como se muestra en el estudio de Luis Díez del Corral *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, que sigue conservando su vigencia.

Ante la incapacidad de analizar las incontables versiones del mito de Orfeo aparecidas en el siglo XX y atendiendo a la que fue la primera motivación de este trabajo, centraré esta investigación en un poema de los *Sonetos a Orfeo* (1923) de Rainer Maria Rilke (1875-1926), y en un cuento de Julio Cortázar (1914-1984) titulado «Manuscrito hallado en un bolsillo» (1974). Además del deseo de abordar el tratamiento moderno del mito en dos géneros, la lírica y la narrativa, y también en dos tradiciones literarias, la elección obedece a la idea de que ambos autores, al recrear el mito, articulan implícitamente una concepción del arte que está estrictamente vinculada a la muerte. Teniendo en cuenta que la historia de Orfeo se presta especialmente a ser abordada desde una perspectiva metapoética ligada al límite por excelencia (sobre todo en el siglo XX), una condición del proceso de selección era que las obras escogidas superaran, de algún modo, la mera identificación de la voz del autor con la de Orfeo en el descenso al infierno artístico. Dicho en otros términos, si las distintas texturas en las que la muerte se muestra en el mito de Orfeo constituyen la razón por la que éste fue escogido médula de este trabajo, he optado por manejar dos composiciones en las que la relación entre el arte y la muerte no se mostrara únicamente a partir de la catábasis órfica.

Las obras a comentar difieren en muchos aspectos. En primer lugar aparecen en contextos históricos y artísticos muy distantes del siglo XX. El estallido de la Primera Guerra Mundial —que fue el contexto en el que Cortázar nació— coincidió con el arranque del periodo de mutismo al que sumió Rilke (a sus 29 años) aquella circunstancia histórica, y que terminaría en 1922 con el parto de la obra que aquí vamos a tratar y con la conclusión de las *Elegías de Duino*, que tanta influencia ejercería sobre Cortázar y sus compañeros del llamado «grupo del 40» (grupo expresamente marcado por el contexto de la Segunda Guerra Mundial). «Manuscrito hallado en un bolsillo»

aparece, junto a otros siete cuentos en la obra que lleva por título *Octaedro*, publicada en 1974, momento en el que los cambios sociales y políticos de América Latina encontraban, en Cortázar, una postura de manifiesto compromiso humano y artístico. A pesar de la distancia entre las coordenadas cronológicas y geográficas, si atendemos a la trayectoria artística de los autores, las dos obras pertenecen a la última fase de su producción (no muy alejadas del momento su muerte) y, pese a la disimilitud de modos, encontramos dos creaciones porosas a la realidad histórico-política en la que emergen.

En segundo lugar, la diferencia en el género literario (lírica y narrativa breve) va a condicionar, en la forma y en el fondo, estas dos recreaciones del mito. Mientras que en los sonetos de Rilke, por las exigencias de la forma lírica, la alusión a Orfeo será explícita y primará el carácter de su figura sobre los elementos narrativos, en el relato de Cortázar el nombre de Orfeo no aparece por ninguna parte y la caracterización de los personajes se subordina casi enteramente a la narración. Son precisamente tales discordancias contextuales y formales las que otorgan un carácter representativo al lazo conceptual, pues es propio del mito transgredir la historia y los géneros, y de Orfeo mutar en creaciones que no llevan su nombre. Y aunque el Orfeo de Rilke sea un dios eterno omnipresente y el de Cortázar un ludópata urbano en el metro de París, ambas proponen, con respecto a la situación en la que se encuentra la especie humana, una salvación a partir del canto que no rehúye morir, una salvación que debe ser, de hecho, fundamentalmente temeraria.

La primera parte del trabajo (punto 2) abordará, seguida de una breve aproximación a la noción de mito (2.1), los mitemas que estructuran el relato de la tradición clásica a partir de testimonios de la Antigüedad (2.2), e introducirá la resonancia del mito de Orfeo en el arte del siglo XX (2.3). Los puntos 3 y 4 compondrán la parte central del trabajo. El punto 3 corresponderá al análisis del primer soneto de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo*, en el que trataremos la *contaminatio* rilkeana en el sentido tereciano del término; es decir, la fusión de varios motivos en uno solo, que caracteriza la recreación de Rilke con el relato tradicional. En el punto 4 se desplegará el análisis del relato de Cortázar, que se estructurará a partir de la detección de los mitemas básicos, en aras de esclarecer en qué medida el cuento remite, recupera, omite o subvierte el trasfondo cultural del mito de Orfeo. Finalmente, en las conclusiones (punto 5) recapitularé las ideas principales que estructuran el trabajo y reconsideraré la hipótesis principal, que parte de la existencia de una concepción artística análoga entre los escritores en cuestión que

reposa en una determinada comprensión de la muerte, implícitamente contenida en los textos objeto de estudio.

2. EL ECO DE ORFEO

μύω (*mýō*), el verbo radical de la palabra griega *μυστήριον* (*mystērion*), de la que deriva la palabra romana *mysterium*, significaba originalmente cerrar los labios, no decir ni *mu*. Los ríos de tinta que hoy siguen aumentando el caudal de aquella primera fuente artística que constituyen los mitos ¿no nos hablan de ese primer sentimiento de extrañeza callado del que parte toda vuelta al origen? La ingente cantidad de testimonios artísticos que retornan mediante variopintas manifestaciones a los relatos originales, aun pretendiendo proporcionar respuestas circunstanciales ¿no vienen a constatar que el misterio continúa? La vuelta a lo mítico no hace más que confirmar el carácter irresoluble de los interrogantes humanos esenciales, pues retornar a los primeros relatos, aun si es para subvertir su sentido, es partir de las respuestas fundacionales ante los enigmas que plantea el sentido de la vida y de la muerte¹. Antes de caracterizar la figura de Orfeo y su fortuna en la literatura contemporánea, vamos a mencionar algunas de las características intrínsecas del mito y su revisita, sin pretender realizar un análisis exhaustivo en torno a esa pretendida definición que se ha revelado, cuanto menos, problemática, si no utópica². En esta tarea (y en este trabajo) no nos adscribiremos a ninguna escuela de mitología en particular, a pesar de emplear algunos vocablos acuñados por éstas.

2.1 En torno al mito

La definición que Carlos García Gual propone nos resulta aquí harto útil por aportar la perspectiva de la historia de la literatura: «el mito es una narración o un relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (2010: 29). Según esta definición, el mito es, ante todo, un relato, y una sus características más señaladas es su vínculo con un tiempo indeterminable que remite al origen; de ahí procede la ejemplaridad de la narración, de la ubicación de las actuaciones en un tiempo primordial, no así de la moralidad que se pueda extraer de éstas. Es también este tiempo genesiaco, en el que las hazañas de los personajes mitológicos se inscriben, la causa de la asociación intrínseca

¹ «La ironía moderna puede resultar subversiva. Pero todos esos juegos de la literatura no hacen sino atestiguar y confirmar la pervivencia seductora de las tramas del imaginario helénico» (García Gual 2008: 43).

² «Definir el mito es como poner puertas al mar o como decir de una vez por todas lo que es el ser humano» (Mardones 2000: 186). «La temática en torno a la definición (del mismo modo que la de la interpretación) del mito es, en el sentido más amplio de la palabra, oceánica, y casi siempre ha estado sometida a toda clase de confusiones y exageraciones» (Duch 1998, *apud* González Delgado 2008: 18).

del mito con las nociones de creación y sacralidad, como plantea Mircea Eliade³. De ahí que toda aproximación moderna hacia el mito nazca de una sensación de lejanía, de contacto con una cultura ajena cuyas deidades resultan extrañas. Esa es, de hecho, una de las funciones del mito, según Pierre Brunel, «hablar desde lejos»⁴. A su vez, aunque no tengamos fe alguna en esos seres sobrenaturales que se enmarcan en una cultura distinta a la nuestra, su perpetua remembranza manifiesta una cercanía, no sólo venida de la tradición de la que participamos y de la cual son raíz (palabra primera⁵), sino de los atributos de la condición humana en los que nos seguimos reconociendo de un modo u otro, de esos impulsos desmesurados (hybris) que aún ejercen su efecto catártico en la sensibilidad contemporánea⁶.

La convivencia de las dimensiones de lejanía y proximidad en el mito nos remiten a su capacidad de prolongarse en el tiempo a partir de recreaciones y adaptaciones que renuevan su sentido⁷. El mito es un acervo vivo que muda y engorda perpetuamente, esto es, que tiene una «estructura permanente», como afirma Claude Lévi-Strauss⁸, que no cuenta con una versión referencial o verdadera⁹, y cuyos múltiples semblantes y exégesis están culturalmente amarrados a su tiempo. De ahí que, por su doble capacidad de transgredir la historia y vincularse a lo circunstancial¹⁰, pueda emplearse como

³ «El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos” [...]. Los personajes de los mitos son siempre Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos” [...]. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobre-naturalidad”) de sus obras» (1991: 12).

⁴ «Parler de loin, telle est la fonction du mythe, même quand il est actualisé» (Brunel 2008: 43).

⁵ «El mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura. En efecto, los mitos de las culturas de la Antigüedad fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas iluminadoras e imaginativas a las preguntas problemáticas» en Herrero Cecilia, Juan y Montserrat Morales Peco. «La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo» (Herrero Cecilia y Morales Peco 2008: p. 14).

⁶ «La faute suprême aux yeux des Grecs, et en tout cas des Athéniens, était la démesure, l’hybris [...]. La mythologie hellénique, la tragédie de Ve siècle sont pleins de ces actes de démesure qui se retournent contre leur auteur et les vouent au châtement des hommes et des dieux» (Brunel 2008: 45). «Los personajes míticos que encarnan los desastres derivados de la “hybris” adquieren entonces un valor “ejemplar” porque el resultado de su dramática historia suscita en el alma del público un efecto de catarsis purificadora» (Herrero Cecilia y Morales Peco 2008: 15).

⁷ «En los mitos una versión no anula la anterior, sino que ambas se suman en la enriquecedora semántica de su tradición mitológica» (García Gual 2008: 33).

⁸ «Un mythe se rapporte toujours à des événements passés [...]. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur» (Lévi-Strauss 1958: p. 231).

⁹ «Le méthode nous débarrasse donc d’une difficulté qui a constitué jusqu’à présent un des principaux obstacles au progrès des études mythologiques, à savoir la recherche de la version authentique ou primitive. Nous proposons, au contraire, de définir chaque mythe par l’ensemble de toutes ses versions. Autrement dit: le mythe reste mythe aussi longtemps qu’il est perçu comme tel» Lévi-Strauss 1958: 240).

¹⁰ «Le mythe est à la fois ceci et cela, daté et non daté, historique et éternel» (Brunel 1992: pp. 67-68).

elemento de medida suprahistórico¹¹, dominio que justifica la tarea que este trabajo plantea: presentar el mito de Orfeo en el contexto de la literatura del siglo XX; esto es, abordar la transformación que contienen las recreaciones de la figura órfica con respecto al relato mítico (las alteraciones, las supresiones, los trazos resaltados) como una expresión de signo epocal. Sin embargo, esta diacronía del mito que permite su ensanchamiento continuo —en el que trasluce su sentido coyuntural y la visión propia del creador— es inherente a su arquitectura sincrónica —sustentada en la repetición—, que posibilita la detección de elementos estructurales o mitemas: «la structure synchro-diacronique qui caractérise le mythe permet d’ordonner ses éléments en séquences diachroniques (les rangées de nos tableaux) qui doivent être lues synchroniquement (les colonnes). Tout mythe possède donc une structure feuilleté qui transparaît à la surface, si l’on peut dire, dans et par le procédé de répétition» (1958: 254).

2.2 El mito de Orfeo

Si es característico de los mitos no presentarse en la forma de una historia única y uniforme, a causa del tiempo primitivo al que refieren y la multitud de voces que les dan vida según muy distintas motivaciones, Orfeo podría considerarse, desde sus inicios, como un paradigma de variabilidad¹² y de antigüedad primigenia¹³. Encontramos, a este respecto, un cierto contraste entre la escasez y fragmentariedad de testimonios en la edad clásica griega y la multitud de autores y motivos a partir de los que la historia de este mito nos llega. Esta exigüidad de información en las primeras fuentes desentona, a su vez, con la mayúscula influencia que esta figura ejerció sobre los cimientos de la sociedad griega clásica; esa «indudable verdad —dirá W. K. C. Guthrie— que todos sentimos en mayor o menor grado, de que la literatura griega, la filosofía griega y, sobre todo, la religión griega están compenetradas de un espíritu distintivo, asociado de alguna manera con ese nombre» (Guthrie 1952: 52). La intrincada singularidad vinculada al carácter de Orfeo en relación a las primeras apariciones no acaba aquí; de hecho, seguramente proviene del mismo germen del que aflora la enorme y variopinta sugestión que este personaje ha demostrado suscitar hasta la fecha: la suma de poderes,

¹¹ «Los mitos son un trampolín para escaparnos del relativismo historicista, una medida suprahistórica para apreciar el nivel histórico de cada época por su alejamiento o proximidad respecto del centro representado por la Antigüedad» Díez del corral, 93

¹² «El caso de Orfeo (...) podría muy bien ilustrar la versatilidad de las variantes literarias de un mito» (González Delgado 2008: 10).

¹³ «En la antigüedad se suponía que había vivido en la edad heroica, varias generaciones antes de Homero [...]. Era esta una antigüedad suficientemente remota para ofrecer amplio margen a la especulación» (Guthrie 1952: 78).

facetas y episodios que confluyen en el mismo¹⁴. Consideramos importante anotar, respecto a la recepción moderna de la trama órfica, el paso del mito primitivo — caracterizado por el carácter alusivo y fragmentario de las fuentes griegas— al mito literario: serán, sobre todo, la versión virgiliana del mito enclavada en *Geórgicas*, así como el relato de *Metamorfosis* de Ovidio, en las que la historia de Orfeo aparece por primera vez como una historia lineal, literaturizada y, dicho sea de paso, moralizada, las que pervivirán en la cultura occidental, y a partir de las cuales accederán al mito la mayoría de literatos de épocas posteriores:

Este autor [Virgilio] introdujo una serie de elementos y realizó tan considerables modificaciones que, a partir de su obra, el mito ya no volverá a ser el mismo y perdurará en la tradición occidental bajo esta nueva forma, utilizada y recreada desde entonces hasta la actualidad. El mito original griego deja ya de ser griego para convertirse en grecolatino y deja también de ser original para convertirse en virgiliano: nace así el mito literario (González Delgado 2008: 22).

En aras de estructurar el relato mítico, vamos a reproducir su esquema básico basándonos en el resumen que Apolodoro incluye en su biblioteca¹⁵, donde están contenidos los cuatro motivos básicos de la trama. Orfeo, hijo de la musa Calíope y del rey Eagro, era un citaredo capaz de hechizar a la naturaleza con su canto. Descendió al Hades, movido por el amor, en busca de su esposa muerta, Eurídice, y allí conmovió a las deidades infernales con el fin de que la resucitaran. Le fue concedida tal gracia con una condición: no podía mirar a Eurídice hasta no estar en el mundo de los vivos. La ley impuesta fue transgredida, Orfeo miró a Eurídice y ésta retornó al Hades. Después de intentar sin éxito repetir la empresa, Orfeo volvió a la Tierra, fundó una religión basada en cultos místéricos y fue despedazado por las Ménades. Los cuatro motivos básicos que se distinguen en la trama son los siguientes: la ascendencia divina de Orfeo y su don musical (1); la muerte de Eurídice y el sentimiento de pérdida (2); el descenso al Hades y el intento de rescate de Eurídice (3); el regreso y la muerte de Orfeo (4). En realidad, el relato puede dividirse en un número de secuencias que son susceptibles a enormes variaciones según el interés del estudio. Hemos optado por indicar primero el esquema básico, el número irreductible de mitemas que organizan la historia de Orfeo;

¹⁴ «Orfeo, por otra parte, ha sido siempre mucho más universal que la mayoría de las otras grandes figuras de leyenda» (Guthrie 1952: 77).

¹⁵ «De Calíope y Eagro, o supuestamente de Apolo, nacen Lino [...] y Orfeo, el citaredo, que con su canto conmovía a las piedras y los árboles; al morir su esposa Eurídice mordida por una serpiente, Orfeo descendió al Hades ansioso de rescatarla y persuadió a Plutón para que la enviara arriba. Este accedió a condición de que Orfeo no volviera el rostro hasta llegar a su casa; pero él, desobedeciendo, se volvió y contempló a su mujer que hubo de retornar abajo. Orfeo instauró los misterios de Dioniso y, despedazado por las Ménades, fue enterrado cerca de Pieria» (Apolodoro 1985: 45).

no obstante, ahora procedemos a subdividirlos y desarrollarlos con la intención de manifestar el atractivo efecto que ha ejercido en la época contemporánea y, concretamente, en las obras que serán aquí objeto de estudio; dicho en otros términos, aun si las recreaciones del mito en la literatura contemporánea suelen enfatizar unos aspectos en concreto —en lugar de reproducir rigurosamente su esquema—, creemos que es necesario tener en cuenta la trabazón de elementos implicados en cada episodio mítico para abordar este ejercicio de demarcación de motivos, tanto más si se considera que la alusión es tan ilustrativa como la omisión o supresión de elementos.

2.2.1 *El don musical*

A excepción de una referencia de las *Argonauticas órficas*¹⁶ no hay relatos sobre el nacimiento de Orfeo, pero siempre aparece como hijo de una Musa —la más mencionada es Calíope «la de bella voz»—, de la que se supone que hereda su habilidad musical. En torno a la figura paterna hay dos versiones: que su padre es Apolo (el dios de la lira) y, la más común, que desciende de Eagro, un rey tracio, lo que explicaría su patria tracia y su condición mortal. Orfeo es, primero y ante todo, el más renombrado cantor de la Antigüedad cuya música tiene la capacidad de encantar. En tales términos de celebridad aparece por primera vez en la escritura, en la alusión de Íbico fechada en el siglo VI a. C.: *Onomáklyton Orphéa (renombrado Orfeo)*. El aspecto memorable del héroe tracio, la dignidad de ser recordado que lo envuelve desde el primer testimonio, atraviesa toda su aparición en la escritura y dura hasta nuestros días. Se cree que vivió en la edad heroica en la que se sitúa a Hercales, Peleo, Jason, etc., pero su poder creador lo diferencia del poder destructor de sus contemporáneos¹⁷. Advertimos, pues, una traba más en la tarea de clasificación de esta figura en su transgresión de los códigos heroicos: «Sus atributos no son los del poder destructor de que se dotan las armas del guerrero, sino los del místico vaivén de los sonidos» (Balló y Pérez 2015: 277). Podemos desglosar tres funciones del canto que concuerdan con tres facetas de la figura órfica: en primer lugar, el canto tiene una función pedagógica y Orfeo es un instructor, siempre del lado de la paz¹⁸; en segundo lugar, su música hechiza, de modo que es también un mago; en tercer lugar, el canto posibilita transgredir los límites mortales y,

¹⁶ «De allí me encaminé deprisa a la nivosa Tracia, a la tierra de los libetrios, mi propia patria, y entré en la famos caverna donde mi madre me concibió en el lecho del magnánimo Eagro» (Guthrie 1952: 79).

¹⁷ «Es un problema [...] por qué un débil como Orfeo viajó con los héroes. Fue porque Quirón, con su don de profecía, les dijo que si llevaban a Orfeo serían capaces de pasar las Sirenas» (Guthrie 1952: 80).

¹⁸ «El influjo de Orfeo estuvo siempre del lado de la civilización y de las artes de la paz» (Guthrie 1952: 93).

en ese sentido, el tracio es una especie de chamán o sacerdote. Estas tres competencias no se excluyen de ningún modo, de hecho, cohabitan y se interrelacionan, como ahora veremos.

Por su canto, Orfeo se ganó un puesto en la expedición de los argonautas en busca del vellocino de oro, y no cualquiera, sino uno bien principal: «Primero, pues, recordemos a Orfeo», dirá Apolonio de Rodas en su presentación de los héroes que viajaron en el navío Argos (Balló y Pérez 2015: 278). En este episodio que el citado tracio protagoniza aparecen resaltadas las dotes musicales pacificadoras del canto de Orfeo: educa a los héroes entonando una Oda sobre el origen del cosmos, anima e inspira orden y alegría entre ellos, y marca el ritmo de los remeros: «los efectos de la música de Orfeo, y las actuaciones que protagoniza, permiten hablar con fundamento de tal carácter civilizador. Ya en la Antigüedad tardía [...], se propuso una interpretación “alegorista” según la cual el hecho de que, p. e., Orfeo encantara fieras era un expresión figurada de que había instruido a los hombres» (Molina Moreno 1997: 291). La segunda dimensión a destacar de Orfeo es la de ese hechicero cuya música penetran mágicamente la naturaleza —entendiendo aquí naturaleza en su acepción expansiva, como todo existente¹⁹—. Esta capacidad de encantar relacionada con lo agreste conforma la imagen más significativa y recreada del mito: “Orfeo con su lira, rodeado de todo tipo de animales en perfecta armonía, se ha convertido en un referente básico de nuestro imaginario” (Rubio 2015: 154).

Orfeo lo puede todo con su canto, es capaz de suspender el flujo de los ríos y la corriente del viento, pero los elementos naturales que se relacionan con el hechizo de forma más habitual son los árboles, los animales y las piedras, a los que el canto atrae hacia sí y a los que provoca lo que es impropio de su naturaleza: movimiento a lo inerte (árboles y piedras) y quietud a lo ambulante (animales). Mas el poder mágico no acaba aquí, el cantor tracio ejerce su don también sobre los seres sobrenaturales. Prueba de ello encontramos en el relato posthelénico de las *Argonáuticas órficas*, en el que la presencia de Orfeo en la misión heroica se revela terminantemente decisiva, al adormecer al dragón que custodiaba el vellocino y aplacar con su música el canto

¹⁹ «Esquilo lo conoce como al hombre que encantaba con su canto toda la naturaleza» (Guthrie 2003: 92).

sirénico²⁰. El poder del encantamiento, empero, se descubre en todo su potencial al lograr conmover a los seres más imperturbables, las deidades infernales (Hades y Proserpina), para rescatar del inframundo a su esposa muerta. Finalmente, en el mitema de la muerte de Orfeo, protagonizado por las Ménades, el embrujo se muestra por primera vez falible. Orfeo no puede evitar su muerte y, según la poética versión de Ovidio²¹, su talón de Aquiles es el ruido que impide que el canto sea escuchado: «Mas eran los panderos de manera, / las gaitas, las sonajas y aullidos, / que fue estorbado el son que enterneciera / los cantos, que de sangre están teñidos / del dulce Orfeo, al cual porque no oyeron, / no se mostraron, cierto, enternecidos» (Ovidio lib. XI, vv. 28-33; 1990: 425-426).

Por último, la faceta chamánica de Orfeo se relaciona con su tránsito entre mundos, es decir, el canto se presenta como acceso del paso al otro mundo. Su poder musical es requisito de acceso al lugar dónde no se puede entrar vivo, es brújula que orienta a Orfeo en el espacio infernal, y es también condición para salir del lugar del que no cabe retorno. Como hemos mencionado anteriormente, estas tres funciones del canto se complementan. Por ejemplo, aunque el receptor preponderante del canto civilizatorio es el ser humano, como parecería quizás lógico, la instrucción no se limita estrictamente a éste. En el relato ovidiano, la faceta educativa del vate tracio se expande también a los elementos de la naturaleza —vinculados más directamente con el poder hechizante—, que al oír el canto de Orfeo aprenden a sentir²² y escuchar²³ de un modo nuevo. Por otra parte, si tenemos en cuenta que, en el poema de las *Argonáuticas órficas*, el citaredo es llamado a participar por los poderes derivados de su traspasar los límites mortales²⁴, es plausible pensar que el aspecto civilizatorio del canto se complementa con el chamánico en su Oda sobre los orígenes. Que Orfeo canta quiere decir, pues, que hechiza, instruye, conmueve y establece comunicaciones trasmundanas, y ello está lejos de conformar una característica entre otras del vate tracio; es su atributo esencial, vestigio de su

²⁰ «Entonces, al tocar yo la forminge, las sirenas se asombraron sobre sus altas rocas, y dejaron de cantar. Dejaron caer de sus mano la flauta y la lira y gimieron terriblemente, pues le había llegado el lamentable destino de la muerte prefijada» (García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 111).

²¹ «Éste [las *Metamorfosis* de Ovidio] es el texto clásico por excelencia de la peripecia y destino final del gran vate tracio» (García Gual y Hernández de la Fuente 2015a: 23).

²² «Por ti, Orfeo, hicieron sentimiento / las tristes aves y las bestias fieras» (lib. XI, vv. 82-83; 1990: 427).

²³ «Y por aquella boca (¡oh poderoso / Júpiter!) que las rocas escucharon» (lib. XI, vv. 78-79; 1990: 427).

²⁴ «Porque sólo tú entre los hombres has llegado a las tinieblas vaporosas, a la honda caverna, en las profundidades de la tierra venerable, y has sabido regresar» (García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 107).

ascendencia divina (Calíope) y requisito *sine quan non* en todas sus empresas, como acabamos de constatar. De hecho, aún podemos decir más; el canto es, en realidad, su signo indefectible y su misma razón de ser, de ser mitológico: «Sólo es Orfeo en el canto [...], sólo tiene vida y verdad después del poema y por él» (Blanchot 1955: 162).

2.2.2 *La muerte de Eurídice*

En los testimonios que anteceden a los relatos de Virgilio y Ovidio, la aparición de la esposa de Orfeo es muy escasa, no porque el motivo no hubiera sido inventado aún²⁵, sino porque, como afirma Guthrie en su provechoso estudio sobre Orfeo, es posible que la asociación de Orfeo con el otro mundo se diera por sentada sin que su tránsito tuviera que estar justificado con la misión conyugal: «Puede ser que a los ojos de algunos de sus seguidores, Orfeo tuviera allí [en el infierno] una posición establecida, de derecho propio por así decirlo. No había necesidad de suponer ninguna misión particular para dar cuenta de su presencia» (1952: 82). Como el título de este apartado ya muestra, Eurídice es la gran desconocida: no hay elementos que la identifiquen más allá de la política del Eros. A diferencia de Orfeo, en el que prima su caracterización en respecto a su historia²⁶, la presencia de Eurídice tiene importancia sólo en relación al incidente de su muerte²⁷. Aun así, el motivo de la unión de los esposos tiene un papel preliminar que no debemos menospreciar, ya que es un pretexto para abordar lo que es verdaderamente fundamental, esto es, el elemento que encierra la tensión dramática²⁸, la pérdida de felicidad que motivará su viaje infernal: «Su matrimonio con Eurídice solo parece ser tratado por los autores canónicos que han cantado su historia, como un prolegómeno más en ese estadio de excelsitud cantora que constituye el punto de partida de su itinerario» (Balló y Pérez 2015: 281). Eurídice será en el relato nada más que el dolor de Orfeo, esa ventura perdida, esos primeros instantes de amor irrepetibles, ese tiempo paradisiaco desprovisto de dificultades, «car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus», afirma Marcel Proust (1913: 706).

²⁵ «Su omisión en la pintura de Delfos no puede deberse a que no hubiese sido inventado todavía: el famoso relieve de Orfeo y Eurídice pertenece, cuanto más tarde, a comienzos del siglo IV a. C.» (Guthrie 1952: 82).

²⁶ «Se nos dice mucho acerca de su carácter e influjo, pero poco acerca de los incidentes de su vida» (Guthrie 1952: 79).

²⁷ Ver Virgilio (lib. IV; 1990: 315 y ss.)

²⁸ «La felicidad no constituye un motivo dramático posible, porque de ella no se pueden extraer los movimientos contrastados del espíritu que, a partir de algunas crisis, provocan el arranque de los relatos de ficción» (Balló y Pérez 2015: 279).

2.2.3 *Catábasis*

Como hemos comentado anteriormente, las narraciones de Virgilio y Ovidio que pasarán a la historia como relato del mito por historiar extensamente la trama amorosa, acuerdan que el estímulo del descenso infernal de Orfeo será el dolor por la muerte de su esposa. Y aunque las referencias helénicas a Eurídice, hemos comentado, son escasas, hallamos claras alusiones a la ninfa de la que se enamoró Orfeo vinculadas al periplo infernal, esto es, al sentimiento derivado de su muerte. Una de las más significativas es la de Eurípides, que aborda el descenso desde la habitual identificación con Orfeo en tanto que viudo, anhelando el poder de musical de Orfeo, que aparece como condición *sine qua non* para hallar la posibilidad de resucitar a su propia esposa²⁹. Pero ni en la mayoría de fuentes griegas, ni en las recreaciones del mito modernas, la motivación de Orfeo para transgredir los límites será siempre conyugal. Por ejemplo, en la subjetiva e innovadora alusión de Platón, se da por hecho que el encuentro de los esposos en el Hades estaba amañado, porque Eurídice era ya un espectro³⁰, y Orfeo es presentado como un ser cobarde por no osar reunirse con su esposa en el infierno de la única forma plausible (el suicidio), sugiriendo que su finalidad era otra: «les parecía un hombre blando y sin valentía para morir de amor como Alcestris, sino que *estaba interesado en introducirse vivo en el Hades*» (García Gual y Hernández de la Fuente 2015a: 19).

En aras de sintetizar, esquematizaremos este capítulo esencial de la trama en secuencias de significado mítico que encontramos representativas. Nos basaremos, en esta tarea, en el relato de los susodichos autores latinos, que indudablemente se inspiraron en testimonios helenos que han quedado fuera de nuestro alcance, y que nos ofrecen información novedosa de la estancia transmunda. La primera cuestión a resaltar es la ruptura de leyes que implica, de entrada, la bajada al infierno (1). Según cómo lo enfoquemos, la catábasis puede resultar una vulneración de las leyes vitales, por cuanto no es posible ausentarse de la vida con vida; o bien —concibiendo a Orfeo abajo—, una ruptura de las leyes del infierno, en la medida en que no se puede penetrar vivo en el espacio de los muertos. Si Orfeo es siempre canto, este último enfoque mencionado

²⁹ «Si yo tuviera la lengua y la música de Orfeo [...] allí descendería, y ni el perro de Plutón ni el conductor de almas Caronte, con su remo, me detendrían antes de reintegrar de nuevo tu vida a la luz» (Eurípides vv. 357-362; 1982: p. 51).

³⁰ «Le echaron del Hades insatisfecho, mostrándole un fantasma de la mujer en cuya búsqueda había ido, pero sin dársela en persona» (García Gual y Hernández de la Fuente 2015a: 19).

(violación de la ley del infierno) apunta a otra impropiedad melodiosa del vate tracio: sonar donde sólo cabe callar. Esto nos lleva al segundo punto que queremos destacar, esto es, el efecto inédito de la música órfica en el espacio del silencio: la interrupción de los castigos (2). La efímera paz que los perpetuos condenados sienten al escuchar a Orfeo es una impresión nueva, mas esto no tendría por qué llevarnos a concluir que el canto ha experimentado una metamorfosis radical: lo que ha cambiado es el espacio y sus leyes. De hecho, en el mundo de las tinieblas se mantiene el primer y principal efecto de la música órfica, del que son emblema animales y árboles: la atracción³¹. Dicha suspensión de la penitencia la introduce Virgilio, aludiendo a la detención de la rueda de Ixión³², para ser después recogida y desarrollada poéticamente por Ovidio:

Las aguas son a Tántalo olvidadas,
y de Ixión también pasmó la rueda,
ni estaban en el hígado ocupadas
las aves, y también lo mismo veda
a las Belides; Sísifo sentado
está sobre su piedra, y ella queda.
Entonces (según cuentan) se ha regado
el rostro de las furias de agro llanto;
su endemoniado pecho y acerado,
movido con el son del dulce canto (Ovidio lib. XI, vv. 80-93; 1990: 384).

Se suspende, pues, la agonía, cesa la sensación de ahogo de Tántalo y la perpetua rotación de Ixión, y hasta el hígado de Prometeo descansa porque las aves deben de estar escuchando. También en el infierno el canto de Orfeo es un olvido, es descuido del instinto de subsistir (Tántalo, Ixión, Prometeo), es un paréntesis en la obcecación de los cometidos irrealizables (Bélides, Sísifo³³), y un abandono de la cólera que trueca en emoción (las furias ya no lloran sangre sino lágrimas). Es aquí donde, según el juicio de quien escribe, se releva en todo su esplendor la faceta pacificadora del canto, que hemos planteado más arriba, a propósito de la misión de los Argonautas. Orfeo instruye a los seres humanos, y les cuenta historias sobre el origen de los mundos, pero más llamativa

³¹ «Entonces, conmovidas por su canto, de las profundas moradas del Erebo acudían las tenues sombras y los espectros de aquéllos que carecen de luz, tan numerosos cual aves que a millares se esconden en la fronda» (Virgilio vv. 471-473; 1990: 380-381).

³² «Y la rueda de Ixión que voltea el viento se paró» (Virgilio v. 485; 1990: 381). Ixión había sido castigado y atado por Hermes con serpientes a una rueda ardiente que jamás dejaba de rodar, hasta que cantó Orfeo.

³³ Las Bélides dejan de intentar llenar de agua el cántaro que no tiene fondo y Sísifo deja de arrastrar montaña arriba la roca que siempre caerá cuando se acerque a la cima y, por primera vez, se sentara encima.

es quizás su capacidad de pacificar a las sombras, mostrándoles el subterfugio de la tortura. En todo caso, aún el poder del canto está por dilatarse en su dominio, pues, en lo que respecta al propósito amoroso del citaredo, más importante que conmover a los castigados, es conmover a las deidades infernales. Éste es el tercer elemento que consideramos conveniente distinguir en la catábasis, que Orfeo consigue persuadir a Hades y Proserpina (3), es decir, a los seres que representan la ley del inframundo, que son, de hecho, la ley.

El don persuasivo de Orfeo consigue su máxima expresión en este motivo que será copiosamente recreado. Quien logró doblegar con su canto los árboles inertes, doblega ahora las decisiones irrefutables de las deidades de la muerte, enternece la impasibilidad de la naturaleza indomable. El descenso a los infiernos es ya muestra de intrepidez, pero será esta voluntad de enfrentarse a los seres que representan la ley imperturbable la que abrazará lo que es signo fundamental de Orfeo: la temeridad³⁴. No hay duda de que las potencias infernales son conmovidas³⁵, pero imponen una condición (4): Orfeo no puede mirar a su esposa, que irá detrás de él en el viaje de vuelta, hasta que no estén en la Tierra. No hay duda, entonces, de que Hades y Proserpina se enternecen ante la melodía de Orfeo, pero ¿acaso en algún momento se desdicen en su decisión de acoger a la joven Eurídice en el infierno? Dicho en otros términos, ¿conceden al héroe eso que pide? ¿O imponen una ley que saben, de antemano, que va a ser incumplida? ¿Acaso, como dice Platón, Orfeo es víctima de un engaño en la medida en la que Eurídice ya no es Eurídice sino la sombra de Eurídice? Sea como fuere, la profusión de interpretaciones generadas son muestra de la importancia elemental de la imposición del tabú en el desarrollo de la trama. Si dicha condición implantada tiene, con todo, un papel importante, es precisamente por las consecuencias derivadas de su incumplimiento.

En el camino de retorno, en esa vuelta a lo conocido, justo cuando los amantes están cerca de la tierra, es decir, de ese amor diurno, familiar y hogareño, Orfeo se gira, la mira y la pierde. Todo ocurre en un mismo gesto, la transgresión de la ley y el consecuente castigo. Si antes habíamos hablado de una ruptura de leyes en relación al descenso (en tanto abertura en los límites mundanos), en este quebrantamiento de la

³⁴ «Desde los textos más antiguos, esta capacidad es vista como un don persuasivo en relación a la naturaleza indómita [...]. Esta capacidad viene acompañada de una absoluta falta de temor a lo desconocido» (Balló y Pérez 2015: 285).

³⁵ «Además se quedaron presos de estupor los reinos mismo de la Muerte en la profundidad del Tártaro» (Virgilio IV, vv. 483-484; 1990: 381). «Ni el rey ni reina del profundo asiento / pueden negar lo que él suplica tanto» (Ovidio, lib. X, vv. 93-94; 1990, p. 384).

cláusula de Proserpina³⁶ está condensada la fuerza poética de la transgresión de Orfeo y el castigo por la desmesura³⁷. Esta mirada, eje de las fuerzas antagónicas que son características en los mitos, precisamente por ser fuente de incompreensión, ha generado multitud de variadas interpretaciones a lo largo de la historia. Entre las explicaciones que pretenden dilucidar el misterio de la mirada de Orfeo destacan, por recurrentes, el deseo amoroso ligado a la impaciencia³⁸, el olvido o descuido³⁹, el instinto de proteger a su esposa y la incredulidad⁴⁰. Esta mirada, gloria del mito literario, es atributo fundamental del mito en la medida en que prefigura el destino del héroe: «Que Orfeo perdió de nuevo a Eurídice al quebrantar el tabú impuesto por los dioses infernales es un trazo esencial del mito en su forma más acabada, [...] el famoso fracaso de su viaje al Hades ensombrece el destino trágico del héroe» (García Gual 2015: 79). No obstante, no vamos a extendernos en la multitud de interpretaciones que ha originado. Baste, por ahora, ejemplificar brevemente la variabilidad entre distintas inferencias.

El volverse de Orfeo ha sido considerado, entre tantas otras cosas, expresión del amor verdadero, entendiendo el amor como algo que no puede estar sujeto a normas y, hemos de suponer, ligado a una impaciencia malsana⁴¹. En las antípodas, se ha juzgado como mirada homicida, como primer gesto de una misoginia que será, una vez retornado, fehaciente⁴². Esta perspectiva tiene que sustentarse en el preconceito de que ella está viva (no es un espectro), dado que no se puede matar a una muerta. Lejos también de esas dos interpretaciones distantes y más ligada al siglo XX, encontramos una exégesis metaliteraria, que ve en la mirada de Orfeo la mirada del arte que no puede dejar de mirar la tiniebla, y en la muerte de Eurídice la muerte de la obra. Esta última teoría nos

³⁶ «Eurídice recobrada llegaba a la región de la luz siguiéndole detrás (pues Proserpina había impuesto esta condición)» (Virgilio vv. 487-489; 1990: p. 381).

³⁷ «En el mito literario cobra rendimiento funcional esa acción frustrada del héroe. Orfeo desea a su esposa fuera de los límites divinos permitidos y, por tanto, está pecando de *hybris*» (González Delgado 2008: 188).

³⁸ «Una locura repentina se apodera del imprudente amante» (Virgilio vv. 488-489; 1990: 381). «Cruel Orfeo, más cruel aún, buscando besos anhelados, violaste el mandamiento de los dioses» (Virgilio *apud*. García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 121).

³⁹ «No se acordando que en hacer lo yerra, / medroso no se canse, y con deseo / de ver, volvió la vista enamorada» (Ovidio lib. X, vv. 109-111; 1990: 385). «El olvidadizo tracio mereció a su querida Eurídice» (Marciano Capela *apud*. García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 139).

⁴⁰ «Miró atrás Orfeo, incrédulo de que Eurídice le siguiera devuelta» (Séneca *apud*. García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 137).

⁴¹ «¿Quién puede imponer una ley a los amantes? Su ley suprema es el amor» (Boecio *apud*. García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 141). «El verdadero amor odia las demoras y no las soporta: conquie por prisa de admirar su don, lo perdió» (Séneca *apud*. García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 133).

⁴² Dirá Francisco de Quevedo: «Volvió la cabeza el triste / si fue adrede, fue bien hecho / si acaso, pues la perdió / acertó esta vez por yerro» (García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 221).

atañe singularmente con respecto a las obras objeto de estudio; nos limitamos, empero, a mencionarla a propósito del breve esbozo de la diversidad de variantes. Así pues, la última fracción narrativa que resulta relevante es la consecuencia de la transgresión del tabú, esto es, la segunda muerte de Eurídice, motivo trágico del que derivará la concepción de la gesta órfica en clave de fracaso o castigo por osadía, y que absorberá con frecuencia otros trazos del mito⁴³. Como hemos realizado varias subdivisiones en este episodio central del mito, las enumeramos, por claridad, de seguida: ruptura de límites mundanos (1), interrupción de los castigos de los condenados (2), persuasión de las potencias infernales (3), imposición del tabú (4), transgresión del tabú (5) y segunda muerte de Eurídice (6).

2.2.4 Muerte de Orfeo

La muerte de Eurídice pronostica el destino mortal de Orfeo. Después de transformarla en humo con su mirada, pasa siete días sin comer ni beber en la ribera del Aqueronte, según Ovidio, llorando su muerte e intentando sin éxito conmover a Caronte para volver a acceder a ella. Virgilio, en cambio, sitúa su lamento ya arriba, al pie de una roca de un río tracio. A pesar de que ninguno de los dos autores le da importancia al ascenso, en éste se contiene la tercera transgresión: salir de donde no cabe regreso. Por otra parte, el paso por el infierno comporta una transformación en Orfeo, que acabará siendo la causa que motiva su asesinato por las mujeres tracias. Hay una particular controversia en torno a la naturaleza de la metamorfosis que sufre Orfeo al retornar del infierno, es decir, en torno a la nueva conducta que incita la hostilidad de las Ménades (o Bacantes). La versión más reiterada y popular indica indiferencia o enemistad hacia el género femenino, como propiedad de la nueva conducta de Orfeo o como un proceder derivado de ésta:

Poco se ha dicho nunca sobre las relaciones de Orfeo con las mujeres. Podría llamarse a esto el elemento de misoginia de la leyenda órfica. Esa misoginia activa era una parte del carácter de Orfeo, y que no fue simplemente la pasiva e inocente víctima del loco frenesí de las Ménades es un hecho acentuado de muchas maneras por leyendas que están atestiguadas desde época alejandrina (Guthrie 1952: 104).

⁴³ «Se suele empezar la historia de Orfeo con la muerte de Eurídice, convirtiendo así su historia en la historia del fracaso de un hombre-dios» (Hay 2008: 141).

En los testimonios encontramos desde la simple conducta de reclusión⁴⁴ hasta la manifiesta misoginia⁴⁵, pasando por la exclusión femenina de la escena pública y sagrada⁴⁶, o el fomento de la homosexualidad entre hombres⁴⁷, entre otras. Hay, empero, otra versión menos conocida por su omisión en los relatos latinos, que incide en un cambio de culto del cantor, que abandona la veneración a Dioniso para consagrarse a Apolo⁴⁸. Según esta versión, Dioniso aparece como el último responsable de la muerte de Orfeo, aunque la ejecución sería realizada por las Ménades, que actuarían según sus órdenes: «Dioniso, enfurecido, envió contra él a las Basárides que lo mataron y lo descuartizaron» (Esquilo *apud.* García Gual y Hernández de la Fuente 2015a: 26). Sea como fuere, lo que aquí queremos resaltar es que el tránsito por el infierno ha implicado una transformación que pronostica su muerte. Si Orfeo ya era un hombre-dios, por su mixta ascendencia (padre mortal y madre divina), en su muerte se cumple definitivamente esta confluencia. En primer lugar, el relato establecido en la tradición determina que muere descuartizado por las Ménades⁴⁹. De antemano, esto resulta sorprendente si pensamos en los seres sobrehumanos que Orfeo ha conseguido aplacar con su canto. Como hemos comentado más arriba, a propósito del poder del canto, las mujeres tracias conocían el punto débil de Orfeo, según la reescritura de Ovidio, esto es, impedir que su canto fuera escuchado a través del ruido: «Mas el furor insano y el ruido / se aumenta, porque Eniris corruptora / las ha cien mil locuras infundido. / Que si el cantar y melodía sonora / Entre tan gran estruendo se entendiera, / las armas se rindieran a la hora» (Ovidio lib. XI, vv. 22-27; 1990: 425).

⁴⁴ Encontramos cierta relación de causalidad entre la reclusión de Orfeo y el desdén de las Ménades: «Solo, recorría los hielos hiperbóreos [...], llorando la pérdida de su Eurídice y el beneficio inútil de Plutón; desdeñadas las mujeres de los cícones por este honor» (Virgilio vv. 518-519; 1990: 383).

⁴⁵ «Decía que había visto el alma que un tiempo fue la Orfeo escoger la vida de un cisne, por odio contra el género femenino, puesto que [...] no quería volver al mundo engendrada por una mujer» (Platón *apud.* García Gual y Hernández de la Fuente 2015a: 26). «Porque dicen que después de la desgracia que tuvo con su esposa, se hizo enemigo de todas las de su sexo» (Conon *apud.* García Gual y Hernández de la Fuente 2015a: 45).

⁴⁶ «Fue despedazado por las mujeres de Tracia y Macedonia porque no les permitía participar en sus ritos religiosos» (Conon *apud.* García Gual y Hernández de la Fuente 2015a: 22).

⁴⁷ El vínculo entre la supuesta homosexualidad de Orfeo, o su fomento, y el desdén de las mujeres tracias queda en la intriga. La primera versión que citamos establece una conexión causa-consecuencia de la que tendríamos que deducir una destacada homofobia de las mujeres: «Las pérfidas Bistontes entonces le rodearon y lo mataron con cuchillos muy afilados, porque él fue el primero entre los tracios que mostró amor hacia un hombre sin aceptar el deseo de las mujeres» (Fanocles *apud.* García Gual y Hernández de la Fuente 2015b: 103). «Y del ejemplo suyo comenzaron a amar a los muchachos los de Tracia, y a las mujeres tristes olvidaron» (Ovidio lib. X, vv. 161-163; 1990: 386).

⁴⁸ «La tradición dice que el desmembramiento de Orfeo fue ejecutado por orden de Dioniso» (Guthrie 1952: 95).

⁴⁹ Aparte de las dos versiones comentadas, hay más relatos sobre su muerte en el que las Ménades no tienen ningún papel pero «en la tradición establecida, son las mujeres de Tracia quienes lo hacen su víctima» (Guthrie 1952: 85).

Al no poder nada contra el ruido de las Ménades, se evidencia por primera vez la dimensión mortal de Orfeo, es decir, de algún modo y contra todo pronóstico, Orfeo muere. Aunque si nos fijamos, la humanidad de Orfeo ya había sido vencida en su periplo infernal, en ese gesto de impaciencia tan impropio de la deidad por el que Eurídice muere por segunda vez. No es el amor de Orfeo, sino su canto el que exhibe un poder sin igual en este mundo y en el otro. Y a pesar de que el ruido permita el asesinato del hombre Orfeo, su canto divino no puede morir. Y así es que una vez enterrados sus miembros, su cabeza y su lira siguieron sonando por el río Hebro, y se eterniza por siempre su canto. No hemos de pasar por alto el carácter ritual que implica la desmembración de Orfeo en el bosque, que además de invitar a asimilar al citaredo con Penteo⁵⁰ y con el mismo Dioniso⁵¹, parece simbolizar este paso de lo circunstancial a lo eterno del canto: «el sacrificio ritual del que es víctima Orfeo por obra de Dioniso es un tránsito hacia otro estado de la existencia, como una suerte de muerte que posibilita que la vida prosiga su curso» (González Delgado 2008: 191).

⁵⁰ El rey Tebano que prohibió los cultos dionisíacos, murió desmembrado por mujeres que lo confundieron con un animal, según la versión más conocida.

⁵¹ «La única leyenda que muestra un notable paralelo entre los dos es la de Orfeo muerto por descuartizamiento, tal como se decía Dioniso había sido descuartizado por los titanes y como su símbolo era desgarrado por los adoradores durante las orgías báquicas» (Guthrie 1952: 95).

3. DOS RESONANCIAS ÓRFICAS

Las dos recreaciones del mito de Orfeo que hemos seleccionado aquí con la intención de ilustrar un empleo del mito que trasluce una postura del arte frente a la muerte, el primer poema que da comienzo a los *Sonetos a Orfeo* y el relato de Cortázar «Manuscrito hallado en un bolsillo», albergan, ya de entrada, diferencias elementales que conviene comentar. El género implica las diferencias más importantes porque influye tanto en los aspectos formales como en el sentido, de forma que las figuras órficas de las dos recreaciones del mito aquí seleccionadas, al ajustarse a los respectivos moldes de la lírica y la narrativa breve, obtienen una complejidad muy distinta, al tiempo que reflexionan sobre el mismo paradigma que el mito constituye:

La misma recreación del mito, es decir, del relato mítico en un determinado género literario (un poema, un drama, una novela) condiciona ya su sentido y sus formas. [...] El mito como entramado memorable está más allá de los géneros literarios. Podemos decir que los trasciende, como trasciende todas sus realizaciones literarias concretas (García Gual 2010: 32).

Si la lírica es propensa a la alusión, no es de extrañar que encontremos, en los sonetos de Rilke, un Orfeo en tercera persona del singular, evocado por su nombre o por un epíteto («dios de la lira», «Señor», «aquel que levantó la lira», «dios cantor», etc.). Sin embargo, el ciclo poético de Rilke está muy lejos de ser un compendio de bellas alusiones; de hecho, el sentido integral del poemario, donde se contiene la aportación más importante con respecto al mito tradicional, descansa en el anonimato de Orfeo: en la mayoría de sonetos no hay ninguna alusión explícita y el vate tracio canta de incógnito a través de los más variados cuerpos (el espejo, la anémona, un caballo moribundo, etc.). Todas estas apariciones explícitas e implícitas en la obra de Rilke contribuyen a caracterizar a Orfeo (lo que es propio de la lírica y también de la dramatización), a ampliar y disgregar la figura mítica que es aquí divina: un canto eterno, errático y desmembrado en la naturaleza toda. El soneto que hemos seleccionado, que es el primero del poemario, colabora igualmente en esa descripción (muy particular) de la idiosincrasia órfica; no obstante, es el poema que, remitiendo al relato mítico tradicional, contiene más elementos narrativos, junto con el último de la primera parte (que trata la muerte de Orfeo), y esto es debido a que la temática fundamental, como después veremos, es el canto primero, la música original. En este soneto la manifestación de Orfeo será explícita, aparecerá su nombre en tercera persona

del singular, el punto de vista que suele utilizarse en un relato genesíaco, donde Orfeo es *él*, el que canta.

En el cuento de Cortázar, en cambio, Orfeo es, aparentemente, un mortal que vive en París. Encontramos la figura órfica en primera persona, Orfeo es la voz narrativa en el interior de la narración, un narrador homodiegético. La descripción del personaje es muy escasa, como es propio de la narrativa breve, y su caracterización deriva de la conducta presente y pasada que él mismo va narrando. No obstante, en este relato no aparecerá ni el nombre de Orfeo, ni ninguno que se asocie a su historia, de forma que la referencia al relato mítico es implícita y se manifiesta en los acontecimientos que organizan la narración y que remiten a los mitemas básicos de la historia de Orfeo. La divergencia en el punto de vista narrativo entre estos dos textos es primordial para entender las respectivas perspectivas con las que ambos autores pretenden abordar lo mismo: la comunicación órfica. El mitema básico del relato tradicional, el don musical de Orfeo en su capacidad de encantar, es el motivo central y subyacente que adivinamos en ambos textos. Mas el punto de vista y la distancia entre la divinidad del Orfeo de Rilke y la supuesta mortalidad del Orfeo de Cortázar derivan en dos ópticas distintas. El poema trata claramente el motivo del encantamiento: Orfeo canta y los animales acuden a su encuentro, esto es lo evidente. Este Orfeo que aparece en tercera persona es un dios, como hemos dicho, y por lo tanto, lo que se expone en el poema es una epifanía musical («¡Oh, canta Orfeo!»). De forma que, aunque no se elude la fuerza emisora del canto (simbolizada, como veremos, por el árbol), lo más significativo del poema, en relación a la comunicación órfica, será la revelación, la recepción del canto, los efectos de la música, las implicaciones de la escucha (que estarán figuradas en un cambio de comportamiento en el animal).

En «Manuscrito hallado en un bolsillo» el canto de Orfeo será presentado en forma de juego: el protagonista y narrador en el que adivinamos la figura órfica es el creador de un juego de azar y probabilidad (aparentemente estúpido) al que es adicto (como mínimo). El caso es que, a pesar de ser un juego secreto y, de algún modo, invisible; es decir, a pesar de que el parisino pueda jugar delante de otros sin que nadie lo advierta, no juega solo: elige una víctima o compañera de juego, siempre una mujer (sin que ella perciba que está siendo partícipe de nada). En este juego, como en todos, se puede ganar o perder: el fracaso conlleva, por decirlo *grosso modo*, la frustración, y el premio —la victoria que descansa sobre una remota posibilidad derivada de improbables

coincidencias—, será la comunicación, una palabra, la primera palabra. Es aquí donde queríamos llegar; este Orfeo, que busca que todo coincida para poder establecer una comunicación con la alteridad, nos habla en primera persona de todo lo que antecede a la comunicación, a la palabra en la que se realizaría el encantamiento órfico. De modo que, en el relato de Cortázar, a pesar de no verse eludido el efecto anhelado del cuento (del juego), lo que prima es la emisión, todos los elementos que anteceden y conforman la fuerza de la emisión. En síntesis, lo que pretendemos remarcar antes de dar comienzo a los respectivos estudios de caso, es que, en primer lugar, la referencia al mito es explícita en el caso en el poema Rilke e implícita en el cuento de Cortázar. En segundo lugar, en el soneto, a pesar de ser el más narrativo de los 55 que componen el ciclo poético, prima la caracterización de los elementos identificativos de Orfeo, mientras que en el cuento de Cortázar prevalecen los mitemas narrativos, y esto viene dado por las particularidades de los diferentes géneros literarios. Por último, la comunicación órfica, que es el punto clave de los dos textos, es abordada en el soneto desde la perspectiva de la recepción del canto, y en el cuento desde el enfoque de la emisión; de hecho, desde el obsesivo anhelo de que esta emisión lúdica pueda convertirse algún día en una palabra escuchada.

3.1 Rilke y la transformación de Orfeo

Esta parte del trabajo se centrará en un solo poema de lo que constituye el testimonio de la culminación poética de Rainer Maria Rilke: el ciclo de 55 sonetos dedicados como ofrenda a un Orfeo elevado a Dios, resultado de una prolífica eclosión creativa⁵² que permitió al poeta —en el corto periodo comprendido entre el 2 y el 20 de febrero de 1922— completar «la gigantesca lona blanca de las Elegías» (con la que cargó durante diez años) y engendrar violentamente su apéndice imprevisto, ese canto a la caducidad permanente que constituye la «pequeña vela color de herrumbre» de los *Sonetos a Orfeo*. Se tratará de identificar los rasgos fundamentales de la reinterpretación de la figura órfica en el primer poema de esta obra, cuya temática variada, en sonetos presuntamente autónomos, es boca esparcida de un mismo canto, el de Orfeo descuartizado por las Ménades. La particularidad de la obra está precisamente encerrada en esta reinterpretación expansiva de Orfeo, que permite que unos poemas dedicados a los frutos, a la máquina, a los espejos, a un recuerdo, a un perro, a unos sarcófagos romanos, a una niña, a una constelación no inventada, al unicornio, a la rosa, a la anémona, o al movimiento circular de una danza, engorden juntos la disgregada esencia que Rilke adivina en la figura mítica⁵³. En definitiva, no es diferente afirmar que la figura órfica es el motivo que el poeta toma para expresar su universo poético y que se adapta tanto al molde de sus presupuestos poéticos y a su circunstancia vital como éstos a ellas. Por ello, por ser Orfeo el muelle donde desembarca cada reclamo, cada figura fluctuante, cada verso de los sonetos, podemos servirnos de la luz que arroja todo el ciclo para tantear, en este primer soneto, la esencia de esta reutilización mitológica.

Esta obra surgió, como afirma el mismo Rilke en una conocida y reveladora carta a su editor polaco, del mismo aliento que las Elegías de Duino: «Estos, como no podía menos de ser, tienen el mismo “parto” que las Elegías» (1958: 217), de suerte que la temática de ambos poemarios es análoga⁵⁴ —aunque gire en torno a distintas figuras

⁵² «En febrero de 1922, “en algunas semanas, agitado por las más gigantescas olas” y luego “en un ímpetu del espíritu que consiguió apenas soportar físicamente” (carta a I. Junghanns, 5 abril 1923), Rilke reanudó y concluyó las *Elegien* y “tuvo el don” de los *Sonneten*» (Jesi 1972: 121).

⁵³ «Era un *requiem* más, [...] pero esta última [pieza] tenía un rango superior, era mucho más sacral, pues estaba presidida por la figura del dios que en su “vasta naturaleza” comprendía “los dos reinos” [...], y se presentaba por ende como *centro* de devoción al que se dirigían a la manera de ex-votos las dos coronas de Sonetos» (Diez del Corral 1974: 168) [las cursivas son mías].

⁵⁴ «El poeta compone 55 sonetos centrados en la figura de Orfeo y que reelaboran —con otro tempo, otra forma, otro trazo y, de alguna forma, otra imaginaria— la misma temática de las *Elegías de Duino*» (Barjau 2015: 39).

mitopoéticas⁵⁵— y, así, resulta conveniente manejar como soporte interpretativo ejemplos de la obra que paralelamente se nutrió de ese “huracán del espíritu” que le sobrevino al poeta en Muzot. Sin embargo, a pesar de los presupuestos artísticos comunes y de esta extraordinaria coyuntura vital en la que ambas obras convergen, (y que cabe considerar como una disposición creativa idónea que el poeta aguardaba y cultivaba con paciencia y anhelo), la condición inesperada y la pronta escritura de los *Sonetos*⁵⁶, los alejan estructural y rítmicamente de sus obras anteriores, erigiéndose como contrapunto culminante del eje de su obra existencial y poética:

La experiencia religiosa subyacente en los *Sonetos a Orfeo* no abre un nuevo camino, limitase a acelerar la marcha sobre el que el mismo poeta seguía. Más cabe dudar de que hubiera llegado Rilke a su meta sin el impulso sobrehumano que súbitamente sintiera en Muzot un día de invierno de 1922. Al menos, *de facto*, el poeta consideró que sólo en virtud de la teofanía órfica había podido llevar plenamente a cumplimiento su mensaje poético (Diez del Corral 1974: 164).

El soneto con el que se inicia el ciclo poético, que es aquí el texto que vamos a analizar, aborda la cualidad fundamental de Orfeo, el poder de su canto, que es, como se ha comentado en la primera parte del trabajo, herencia de su estirpe divina (por parte de madre), y condición imprescindible en todas las misiones que protagoniza. En esta obra, aparece como un signo indefectible, de manera que toda tentativa de separar a Orfeo de su canto es inviable: son una misma cosa. Aunque dicho canto aparece en todas las misiones en las que Orfeo participa, de forma que se encuentra, expreso u elidido, en la representación de los distintos mitemas que estructuran el mito (por ejemplo en la infernal misión conyugal), la escena que ha pervivido como signo del encantamiento producido por la música de Orfeo es la que muestra al héroe en el medio natural y, en torno a él y su instrumento apolíneo, animales en reposo, como se ha visto en la parte dedicada al motivo del don musical. Concretamente es esta perdurable representación del efecto apaciguador sobre lo animal —que aparece ya en las primeras fuentes que mencionan a Orfeo y, por su recurrente manifestación, se ha perpetuado como uno de los trazos identificativos de la figura mítica— la que constituye el motivo medular de este primer poema. De hecho, uno de los estímulos externos en la incubación de este poemario consistió en la contemplación de una reproducción de una pintura de Cima da

⁵⁵ El ángel es la figura que estructura las *Elegías de Duino* y Orfeo los *Sonetos a Orfeo*.

⁵⁶ «Sus *Sonette an Orpheus* [*Sonetos a Orfeo*] fueron compuestos en un brevísimo espacio de tiempo, de un tirón, bajo un impulso de una aplastante fuerza que el poeta usaba como instrumento, mientras que las *Dunisier Elegien* requirieron más de diez años, con largas pausas, para llegar a término» (Jesi 1972: 121).

Conegliano (siglo XV), que Baladine Klossowska (amiga pintora del poeta) colgó frente a la mesa de trabajo en la que Rilke dio luz a las *Elegías* y los *Sonetos*, y en ella se representa a Orfeo rodeado de animales detenidos que prestan atención a su música (ver imagen del anexo)⁵⁷.

Como ya se ha comentado en la parte dedicada al efecto de la música órfica y aquí vamos a refrescar, cuando hablamos de la potencia invasiva del canto sobre la naturaleza, el animal no es, en absoluto, la única entidad receptora en la longeva imagen bucólica de Orfeo, ni el amansamiento su único síntoma⁵⁸. En primer lugar, el acercamiento —o iniciativa de aproximación— de los animales sugiere la atracción como influjo básico del canto, impresión que encontramos en las fuentes más antiguas sin la necesaria asociación con el impacto calmante, como podemos apreciar en estos versos de Simónides de Ceos (556-468 a. C):

*Sobre su cabeza infinitos
los pájaros revoloteaban
y los peces saltaban
fuera del agua azul
al son de su bella canción* (García Gual 1980: 101).

En segundo lugar, la influencia de dicho magnetismo no se limita a lo animal, sino que actúa también sobre los cuerpos inmóviles, pero en ese caso el síntoma percibido no es la quietud, sino el movimiento. Aun cuando la atracción y el sosiego sean efectos inherentes del canto que los animales experimentan tanto como los seres que carecen de libre movimiento, notemos que el indicio representable del hechizo en el árbol o en la piedra, el indicio del poder magnético e incluso del sosiego, no podría de ningún modo ser el estatismo (su estado natural), sino lo opuesto: la vibración, el movimiento, el desplazamiento.

Nos interesa subrayar la suspensión de lo móvil y la movilidad de lo inerte como doble influjo del canto, pues no hemos de perder de vista que Orfeo es un portador de *lo otro*, de la vida en el mundo de la muerte (del canto que suspende los castigos), de la muerte en el mundo de los vivos (del canto *revenant*), y ésta es una de las singularidades más

⁵⁷ «Esta pudo ser la primera motivación para este sonetario —el primer poema del primer libro viene a ser una descripción y una elaboración poética de la escena pintada por aquel pintor» (Barjau 2015: 40).

⁵⁸ Aunque la música de Orfeo aparezca generalmente revestida de un aire de calma (ver Guthrie, 1952, pp. 93-95), la reacción de los entes que reciben el poder mágico es diversa, por la propia naturaleza y así, por la propia desnaturalización que experimentan al *escuchar* el canto.

destacadas por Rilke en la obra que nos ocupa. Además, resulta aquí conveniente acentuar la opuesta reacción de animales y seres inertes, ya que la función simbólica del árbol (ligada al movimiento) y la de los animales (vinculada a una quietud silenciosa) divergen de un modo harto revelador. El encantamiento que Rilke nos trae como génesis de los *Sonetos a Orfeo* se estructura a partir de los componentes figurativos básicos que integran dicho motivo en el mito: el árbol, el animal y también la piedra (aunque de forma indirecta). Y, pese a constituir, junto con la última de la primera parte⁵⁹, una de las composiciones que siguen más de cerca el relato mítico, el fondo conceptual de los elementos mencionados alberga profundas alteraciones con respecto a la común representación. Como ahora veremos, el árbol se presentará como símbolo del doble dominio de Orfeo (mundo de los vivos y de los muertos) y, así, más que como un receptor del hechizo, aparecerá como símbolo de la potencia emisora y, según el juicio de quien escribe, hará alusión a la resurrección de Orfeo. Los animales serán el símbolo del encantamiento y su reacción silenciosa será análoga a la común figuración mitológica, mas el silencio no se limitará aquí a ser respuesta a la audición del canto, sino que también será figura de la esencia axial de la música de Orfeo: el silencio será signo de otro mundo. Las piedras, insinuadas en el templo que el canto construye en el oído del animal en el último verso, parecen proclamar el auténtico poder de éste (que no sus indicios), esto es, la concesión de la escucha, la instrucción órfica de una capacidad de percibir nueva.

3.1.1 Emisión: el ascenso del árbol

Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!

¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído!

El ascenso del árbol inaugura la obra como signo de la más encumbrada trascendencia en el primer verso, una elevación que acontece en Orfeo, como notamos en el segundo, más concretamente en su oído. Éste es, como hemos señalado, un símbolo recurrente en el relato mítico que, en representación de la naturaleza que está expuesta al canto órfico, indica su impacto con un desplazamiento hechizado (el poder de atracción del que hemos hablado arriba). Aquí vemos que el movimiento del árbol está también vinculado al poder encantador, aunque más que signo de su efecto, parece —al crecer en el oído de Orfeo— origen del poder de su emisión, el atributo órfico que Rilke proclama esencial y

⁵⁹ El soneto XXVI del libro primero canta la muerte de Orfeo a manos de las Ménades.

que seguidamente vamos a desarrollar. Asimismo, pese a que la elevación del árbol sugiera una transformación en este soneto, no refiere a la metamorfosis (de la quietud al desplazamiento) que se deriva de la audición del canto, sino a aquella que implica la «pura superación» de Orfeo; dicho de otro modo, no responde a una recepción exterior, antes bien a un movimiento interior de Orfeo que es requisito imprescindible de ese canto «superior» que posee la capacidad de encantar: «Sabías aún el lugar en el que la lira / se eleva sonora; el inaudito centro» (XXVIII (2), vv. 10 y 11; Rilke 1923, p. 208⁶⁰). ¿En qué sentido el árbol es símbolo del fundamento del canto? ¿En qué consiste la «pura superación» de su ascenso? Aunque no podemos contestar una pregunta sin abordar la otra, las separaremos por claridad provisionalmente. Para contestar a la primera pregunta, nos vamos a referir a la naturaleza divina de Orfeo, es decir, a la procedencia del poder de su canto. Recordemos que, en el relato mítico, Orfeo es hijo de la musa Calíope, de la cual se entiende que heredó sus dotes musicales. En los *Sonetos a Orfeo* no hay ninguna aparente mención a las condiciones del nacimiento de Orfeo, mientras que sí parece estar sugerida la raíz de su fuerza poética.

El árbol es un símbolo prominente en el universo poético de Rilke, especialmente significativo en su última poesía y central en la obra que nos ocupa: para el poeta es, ante todo, un signo de la copertenencia de la vida y la muerte, dado que crece en las dos direcciones, extendiendo raíces hacia la oscuridad subterránea y ramas hacia la claridad de la superficie, sin ruptura en su continuidad. Afirmando que ese árbol que crece en el oído de Orfeo nos habla de la naturaleza de su canto, se quiere enfatizar la amplitud de la misma naturaleza de Orfeo y, por consiguiente, de su canto, derivada de su doble dominio, so pretexto de no confundir la privilegiada altura del árbol («¡Alto árbol en el oído!») con la «pura superación» del primer verso. Si el árbol es tan alto, si el canto tan vasto, si Orfeo es eterno, es porque viene de muy abajo: «¿Es él uno de aquí? No, de los dos / reinos salió su ser amplio y extenso» (VI (1), vv. 1 y 2; 138). Dando respuesta a la primera pregunta que hemos planteado, (¿por qué es el árbol fundamento del canto?), queremos disociar transitoriamente los viajes de nuestro héroe de la procedencia de su don musical: la amplitud del ser de Orfeo y la unicidad de su canto provienen, según dictan los versos citados en líneas superpuestas del sexto soneto de la primera parte, de esa doble oriundez que se sugiere en el crecimiento bidireccional del árbol. Con tal

⁶⁰ En caso de no indicarse lo contrario, las citas correspondientes a los *Sonetos a Orfeo* pertenecen a la traducción de Eustaquio Barajau (Madrid: Cátedra, 1915).

desunión se pretende destacar que, según entendemos, el árbol es símbolo del fundamento poético del canto al representar, más que una altura de la que se obtendría la panorámica aérea⁶¹, y más que una aplicación de los conocimientos escatológicos a los vitales (de las raíces a las ramas), la entera perspectiva. Del mundo subterráneo procede la verdadera fuerza del canto de Orfeo, pues de la dilatación de sus lindes, al viajar al seno de la muerte, obtiene la completa panorámica del árbol que ensancha su ser, asume y hace consustancial a su canto la continuidad de los niveles que antes estaban separados: «Sólo en el reino doble / se volverán las voces/ eternas y suaves» (IX (1), vv. 12-14; 142).

Hemos comentado el árbol como figuración de la naturaleza de Orfeo y del origen de su poder musical y, en ello, el crecimiento bidireccional⁶² del árbol nos ha servido para aludir el doble reino del que brota la eternidad de la voz de Orfeo, pero lo que encontramos en el primer verso del soneto es un ascenso vertical (que constituye la «pura superación»), y ahora vamos a tratar de aclarar por qué esta superación que se da en el oído de Orfeo simboliza, según el parecer de quien escribe, la vuelta de Orfeo del mundo de los muertos. Por una parte, el oído como espacio en el que el árbol se eleva no dejará de indicarnos el traspaso de límites como suprema posición del canto, lo que se integra en la entera perspectiva antes apuntada. Por otra parte, esta asociación entre la ascensión del árbol y la anábasis de Orfeo expone la imagen del árbol como pasaje entre mundos. Encontramos, en el soneto XIV de la primera parte, dicho pasaje entre niveles figurando la savia que alimenta el fruto —«esa cosa intermedia de fuerza muda y besos» (XIV (1), v. 14; 147)⁶³—, cuyo «brillo»⁶⁴, cuyo aspecto revelador asciende como Orfeo y proviene del mundo subterráneo de muertos: «Tratamos con la flor, el fruto y el pámpano. / Ellos hablan no sólo el lenguaje del año. / De la tiniebla asciende revelación polícroma» (XIV (1), vv. 1-3; 147). En el tercer soneto de esta parte, es la lira la que encontramos como camino inaccesible para el ser humano que el divino Orfeo recorre.

⁶¹ «Contra la lucha por la elevación aérea característica de los valores falocráticos, Orfeo se decide por la inmersión en los mundos secretos del espacio interior, por los ocultos meandros del cuerpo familiar y femenino, por la poesía de la penumbra, por el disfraz y no por el desnudo; nunca por la épica solar y transparente, siempre por la subjetividad confusa de las sensaciones íntimas» (Balló y Pérez 2015: p. 277).

⁶² No es necesario que crecimiento bidireccional del árbol aparezca explícitamente en el soneto para que lo supongamos: «Todos los objetos naturales y culturales pueden aparecer investidos de la función simbólica que exalta sus cualidades esenciales para que tiendan a traducirse a lo espiritual».

⁶³ La fuerza muda del otro mundo y los besos de este.

⁶⁴ «Y ella [la revelación polícroma] tiene tal vez el brillo de los celos / de los muertos en ella que dan fuerza a la tierra» (XIV (1), vv. 4 y 5; 147).

Según creemos, la lira opera aquí como símbolo derivado del árbol⁶⁵, ya que, en esta obra, como es congruente deducir según lo comentado hasta el momento de la simbología de este elemento, se presentan como dos signos emparentados⁶⁶: «Un dios sí puede. Pero dime, ¿cómo / podrá un hombre seguirle por la angosta lira?» (III (1), vv. 1 y 2; 133).

Lo que tratamos de defender, en definitiva, al exponer al árbol como camino transmudano a través del cual Orfeo regresa a la tierra, es que el canto que hechiza a los animales en la susodicha imagen bucólica que constituye el tema principal de esta composición, es un canto *revenant*. Por tanto, sería la anábasis (*ava*: «arriba»; *βασις*: «marcha», «andadura»), el retorno de Orfeo a la tierra, la primera secuencia de significado que advertimos en este soneto y en esta obra. Lo que, a su vez, sintoniza con la primera palabra del poema, el adverbio *da*, cuya acepción temporal, entonces, es la más empleada en las distintas traducciones, a pesar de significar también *aquí*, *allí*. Si enfatizamos dicho adverbio prosificando el verso, «[fue] Entonces [cuando] ascendió un árbol [...]», se evidencia que el poema empieza in media res, con el proceso órfico arrancado, con Orfeo ya resucitado cantando en las ramas —que simbolizan el arte terrenal— la altura del árbol que —sabe⁶⁷— dimana de la insondable hondura de sus raíces: «Las ramas de los sauces doblaría / mejor quien sus raíces conoció» (VI (1), vv. 2 y 3, p. 138). Aunque aquí se hable del símbolo del árbol como representación de la anábasis que fundamenta la potencia del canto —la elevación del árbol como un paso entre mundos que aporta una profundidad única al canto que, a su vez, faculta el encantamiento de la naturaleza—, no es posible diagnosticar una relación de causalidad unidireccional; es decir, que el transitar los límites sea la verdadera potencia del canto no tiene por qué contradecir que el canto es lo que permite el transitar. En todo caso, podemos confirmar que, en el Orfeo que Rilke nos trae, la marcha infernal de Orfeo es (antes o después) la verdadera potencia de ese canto eterno y total: «Tan sólo aquel que levantó la lira / incluso entre las sombras, / puede expresar, entre presentimientos, / la alabanza infinita» (IX (1), vv. 1-4; 142). Lo que Rilke proclama como apertura del ciclo

⁶⁵ «La estaca de sacrificio, el arpa-lira, el barco funerario y el tambor son símbolos derivados del árbol, como camino del mundo ultraterrestre» (Ciriot 1958: 81)

⁶⁶ En el soneto XVII de la primera parte —en el que el árbol aparece imagen de las generaciones de la familia del mismo Rilke, es decir, como árbol genealógico— aparece esta asociación entre el árbol y la lira (figurando el destino poético de nuestro poeta): «Una rama que empuja a otra rama / en parte alguna una libre... / ¡Una! Oh, sube... oh, sube... / Pero se rompen todavía. / Esta de arriba, sin embargo, / se dobla en forma de lira» (XVII (1), vv. 9-14; 147).

⁶⁷ «Aunque el reflejo del estanque / se difumine muchas veces: / *sabe la imagen*» (IX (1), vv. 9-11; 142).

dedicado al dios musical es la transformación del canto (en la Tierra) que conlleva el pasar por el infierno (lo inaccesible). La «pura superación» sería entonces el arte que, habiendo descendido a su infierno, habiéndose sometido «a la prueba de su imposibilidad», emerge de nuevo a la claridad y portea un cambio.

3.1.2 *Silencio: de la boca al oído*

*Y calló todo. Más hasta en ese callar
nació un nuevo comienzo, seña y transformación.*

De entrada, notemos que entre la primera oración del tercer verso, «Y todo calló», respetando el orden del original alemán (*Und alles schwieg*) —conjunción copulativa + sujeto + verbo—, y la primera oración del verso anterior, «Oh Orfeo canta» —interjección + sujeto + verbo—, podemos establecer un paralelismo antitético. En los verbos descansa el peso de la antítesis semántica («canta», «calló»), aunque precisamente lo que se evidencia con el paralelismo es que entre el canto y el silencio no hay un vínculo antitético, sino una consecuencia: «Oh Orfeo canta [...] / Y todo calló». Nótese que el primer verbo («canta») refiere a la acción de un dios, a una acción liberada de las circunstancias temporales: «Orfeo canta» en presente gnómico, mientras que el verbo *callar* del tercer verso nos indica, como todos los demás verbos del soneto, una acción finalizada en el pasado. Orfeo canta siempre, pero hubo un “entonces” (Da) una acción finalizada en el pasado. Orfeo canta siempre, pero hubo un entonces (*da*) en el que se produjo un ascenso desde el silencio subterráneo en el oído del poeta (vv. 1, 2) y, por ende «todo calló»: el silencio fue causa y efecto del canto resucitado. La noción del *silencio*, que aquí se introduce como un ámbito en el que se va a producir un nuevo canto, nos sirve como puente entre los dos mitemas que hemos detectado en este soneto (el retorno del mundo de los muertos y el poder mágico del canto, posiblemente aludidas en los términos «seña» y «transformación» del cuarto verso), pues el silencio aquí tiene esas dos dimensiones: es signo de otro mundo que Orfeo canta y es, a su vez, efecto del canto en el animal; sin embargo hay una tercera posible dimensión del silencio que abordaremos al término del comentario de este soneto.

Si pensamos en el ascenso del mundo de los muertos, encontramos un sentido del «callar» que alude a la consustancialidad silente del infierno que Orfeo trae en su canto, es decir, la «transformación» de su canto. El silencio como inherencia del otro mundo aparece repetidamente en este ciclo poético, como ya se ha mencionado. Pongamos por

ejemplo una bella comparación de Orfeo con una campana (metonimia que advierte agudamente Eustaquio Barjau): «Uno cuya misión es celebrar / salió igual que el bronce del silencio / de la roca» (VII (1), vv. 1-3; 140). El décimo soneto de la primera parte está dedicado a unos sarcófagos romanos a los que el poeta saluda, que funcionan, como tantos otros en el ciclo⁶⁸, como símbolos órficos que congregan en sí la vida y la muerte, y son bocas del Orfeo fragmentado que perpetúan su canto. Estos sarcófagos en concreto son instrumentos mortuorios a los que se le ha asignado, posteriormente, la función de depositar agua, el murmullo de la cual representa el errático canto de Orfeo. Estos aljibes «por los que el agua alegre de los días romanos / pasa como una canción viajera» (X (1), vv. 3 y 4; 143), fundan su condición transmudana, según el yo lírico, en el silencio: «bocas de nuevo abiertas, yo os saludo, ellas sabían ya lo que es callar» (X (1), vv. 10 y 11; 143). Constatamos, pues, que el silencio es un elemento que aparece en los sonetos de este ciclo vinculado al infierno, a la muerte y, por consiguiente, al canto, como una nueva forma de acceder a la palabra. En unos versos dedicados por Rilke a Fanette Clavel, harto esclarecedores respecto a lo que ahora nos atañe, hallamos dicho sentido del callar, también asociado a la parte subterránea del árbol (que aquí sería la palabra poética): «Silencio. Quien más íntimamente calló / llega a tocar las raíces de la palabra» (*apud.* Barjau, p. 194).

Llegados a este punto cabe empezar a introducir las características encantamiento que hallamos en esta composición, prefigurado en ese «nuevo comienzo» que nace del silencio y es «seña y transformación». Primeramente, hemos de anotar que la quietud de los animales procede, como hemos dicho, de una capacidad de escuchar que les es descubierta por el canto de Orfeo; por tanto, no es una somnolencia subyugada y, lejos del castigo, es una dádiva, al contrario de lo que suele simbolizar el encantamiento: «El “encantamiento” es una reducción a un estadio inferior. Es una metamorfosis descendente, que en mitos, leyendas e historias aparece como castigo o como obra de un poder maléfico» (Ciriot 1958: 182). Desde la perspectiva de la emisión, este canto *revenant* que trae un nuevo comienzo es una «seña» (v. 4); es decir, lejos de ser imposición, es indicio suave, convocatoria silenciosa. Pensemos por un momento en los sarcófagos-aljibes arriba mencionados, en los que el rumor del agua era signo del canto

⁶⁸ Como las flores: «hermanas silenciosas en viento de los prados» (XIV (2), v. 14; 185); la fuente: «dispensadora boca» que dice «lo Puro inagotable» (XV (2), vv. 1 y 2; 187); el caballo moribundo: «Cantaba y escuchaba, estaba en él / tu ciclo de leyendas» (XX (1), vv. 13 y 14; 154) o la rotación de la bailarina, que envuelve «su copa de silencio» (XVIII (2), v. 6; 191), entre otros.

en la tierra (del canto perceptible), antes de citar estos versos del soneto XVI de la segunda parte: «Tan sólo el muerto bebe / de la fuente que escuchamos aquí / cuando el dios, silencioso, le hace señas, al muerto» (XIV (2), vv. 9-11; 188). La diferencia que se establece en estos versos nos sirve para definir la seña callada del cantor. Nosotros, los seres humanos, así como escuchamos «la canción viajera» de Orfeo en el sonido que el pasar del agua por los sarcófagos romanos produce, sólo escuchamos la fuente⁶⁹ de la que los muertos beben y a partir de la cual pueden «saber lo que es callar», lo que es olvidar: es posible que se aluda al agua de la fuente letea (vinculada a la simbología órfica), ubicada en el inframundo, la ingesta de la cual provocaba el olvido del pasado. Por el contrario, lo que escucha el muerto o el que está próximo a la muerte, es el silencio del dios, la seña de Orfeo. Dicha seña refiere, por tanto, a un modo de emisión callado, a la epifanía pacífica del dios que, en la Tierra (el estrato que ahora nos interesa), pervive desmembrado en miles de oídos y bocas que perpetúan su canto: «y en las fieras tu son y en las piedras quedó / y en las aves y árboles. Suena allí todavía» (XXVI (1), vv. 13 y 14; 164).

La transformación que encontramos referida en el soneto que nos concierne, a pesar de no representar un «antes» en la historia de Orfeo, sí evoca un origen, el origen del canto y, más concretamente, del encantamiento. ¿No es la «transformación» —que junto a la «seña» caracteriza dicho origen— ese primer efecto que el canto ejerce sobre los seres, el primer canto *revenant* cuyo poder proviene de la amplitud que aporta el infierno callado? ¿Y no es la transformación, a su vez, ese mismo efecto del primer canto que, cuando Orfeo sea descuartizado por las Ménades, mutará en eco infinito y seguirá encantándonos? «Para nosotros en cambio el ser está aún encantado; en cientos / de sitios es él aún origen [...]» (X (2), vv. 9 y 10; 179), enuncia el décimo soneto de la segunda parte, en el que el hechizo de Orfeo —además de manifestarse como lo opuesto a la máquina, a la mecanización— aparece vinculado al origen. La fusión de mitemas que caracterizan la recreación del mito en este poemario se hace aquí evidente. Rilke adivina en el árbol, esa figura tan importante en su última poesía, la entera perspectiva antes comentada, esa esfera completa del arte que abarca la parte que no vemos de la realidad (oscuridad subterránea), es decir, la cara oculta de la muerte y, asimismo, la anábasis órfica, el retorno de ese canto transformado por la temeridad que supone llevarlo a los límites de su contrariedad, al espacio del silencio. Pero, a su vez, el árbol

⁶⁹ «A nosotros se nos ofrece sólo el ruido» (XVI (2), v. 12; 188).

no deja de representar el mitema de la muerte de Orfeo, la desmembración de su cuerpo que supone una fragmentación de su canto y que inscribe al árbol en el boca-oído de la resonancia órfica que organiza todo el poemario; es decir, podemos advertir en la elevación del árbol una epifanía del dios del canto, un canto que es un silencio audible.

Aun siendo presagio de la que será eterna, hay, en definitiva, una primera transformación, hay un «entonces» (v. 1), un canto fundacional. En la misma oposición técnica-canto arriba mencionada, el decimonoveno soneto de la primera parte menta tal pasado prístino de la música órfica: «más libre y más extenso, / dura aún tu pre-canto, / dios de la lira» (XIX (1), vv. 6-8; p. 153). Este estado anterior del canto nos remite al silencio como causa y efecto del canto y, en este análisis, es puente que enlaza con el segundo cuarteto. Hemos visto como Orfeo es un ser que ha conocido el verdadero silencio en su viaje al inframundo⁷⁰, y también cómo, por consiguiente, su emisión epifánica es una «seña» callada. Ahora vamos a comentar cómo el silencio es, si no la sustancia indiviso de este *pre-canto*, la esencia del encantamiento, el efecto transformador que, como ya se ha adelantado más arriba, cambia la capacidad auditiva de los animales y los transmuta en «animales del silencio».

3.1.3 Primer efecto: la escucha del animal

*Animales del silencio se abrieron paso, salieron
del claro bosque libre, de lechos y guaridas;
y se vio que no era por astucia
ni por miedo por lo que estaban tan callados
sino para escuchar.*

Con respecto a las demás, esta estrofa integra la referencia directa al relato mítico: los animales salen en silencio de sus guaridas por la atracción que produce el canto. De tal manera, son estos los versos que permiten identificar el poema, en relación a los otros del ciclo, como el soneto del encantamiento. En vista de tal función referencial no vamos a extendernos demasiado en su comentario, nos limitaremos a introducir los indicios de la transformación, cuyo sentido se desarrolla en los dos últimos tercetos. Para empezar, ya advertimos en el primer sintagma («animales del silencio») una alteración del estado natural del animal, que da cuenta de la primera consecuencia del

⁷⁰ Por *silencio* hemos de entender aquí, no sólo una ausencia de habla o sonido, sino también un cese del pensamiento dialéctico. En la composición dedicada a los sarcófagos leemos «a todos aquellos a quienes se sacó de la duda» (X (1), v. 9; p. 143).

canto anunciada en el tercer soneto («Y calló todo»). Notemos que los animales, en los versos citados, además de abandonar los espacios que les son propios y les procuran protección, también salen «del claro bosque libre». Por tanto, hay una equiparación del «bosque» con los «lechos y guaridas», como espacios de los que el animal parte⁷¹. Si tomamos el sentido literal del bosque, la salida de éste por parte del animal podría resultar discordante con la silvestre imagen del encantamiento de Orfeo, pero entendemos que lo que se resalta aquí es que el animal, por el influjo del canto, deja atrás todo espacio que le resulta familiar; es decir, se aparta del bosque en tanto lugar de su costumbre y «se abre paso» a un espacio que, advierte, nuevo.

Este abandono de lo que suministra amparo, que explica el síntoma de la atracción del canto, lo encontramos de forma más evidente en la traducción de Carlos Barral, en la que los elementos que antes aparecían equiparados (bosque, lechos y guaridas), son ahora enfrentados, sin que ello conlleve diferencias sustanciales en el sentido: «Bestias del silencio se arrancaron a la clara / selva liberada de nidos y guaridas» (Rilke 1923: 39). Podríamos deducir de estos versos que la selva es receptora del efecto del canto, al ser ella la que queda liberada («disuelta», según la traducción literal) de los ámbitos hogareños. Esto no implicaría ninguna transgresión con respecto al relato mítico, pues Orfeo es el dios que puede encantar a la naturaleza toda, pero nos decantamos por la alternativa de que es el animal el transformado, pues, por primera vez, no percibe el espacio que le rodea desde su instinto de autoconservación. En ese sentido vamos a encontrar en el segundo cuarteto que a los animales, en los que la transformación se está produciendo, los sonidos que son signo de su vitalidad y fuerza («rugidos, gritos, bramidos») les resultan ahora insignificantes; siendo así que, como leemos en los dos últimos versos del segundo cuarteto, la causa de su silencio no refiere al sigilo de la caza, no están callados tampoco para pasar desapercibidos ante un peligro, «sino para escuchar».

3.1.4 Transformación: el movimiento de la piedra

*Rugidos, gritos, bramidos,
parecían pequeños en su corazón. Y donde hacía un momento
hubo una choza apenas que recogiera esto,*

⁷¹ La equiparación reside en la coma que separa el bosque de los otros elementos. Sin la coma el sentido sería otro: el bosque estaría libre de lechos y guaridas, como es el caso de la traducción de Carlos Barral.

*un refugio del más oscuro deseo
con entrada de jambas temblorosas,
tú les plantaste un templo en el oído.*

A partir de estos dos últimos tercetos finales, vamos a tratar de explicar cómo el canto de Orfeo implica, no sólo en el animal, sino también en la humanidad entera⁷², una relación concreta con la muerte que permite acceder a otra percepción de la realidad. En primer lugar, centrémonos en la figura del animal del soneto que, según creemos, funciona como emblema del conjunto de los seres. En el cosmos poético rilkeano el animal y el ser humano suelen aparecer diferenciados por su forma de estar en el mundo. La octava elegía supone el ejemplo más claro de esta distinción, en la que el animal aparece como ese ser que, al contrario que el humano, tiene acceso a «lo abierto»: «Con todos los ojos ve la criatura / lo Abierto. Sólo nuestros ojos están / como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella» (Elegía VIII, vv. 1-3; 105)⁷³. Nos limitaremos a comentar, con respecto al concepto de *lo abierto*, que Rilke refiere a una apertura interior, a esa «libertad indescriptiblemente abierta»⁷⁴ que se funda en una ausencia de muerte, esto es, en una naturaleza ajena a la consciencia limítrofe del tiempo. En este soneto, en cambio, el animal experimenta un cambio de percepción — representado por la sustitución de una «choza» por un «templo» en su oído— que le permite acceder al espacio que le rodea de otro modo («la selva liberada»). Es por ello que suponemos que el animal está aquí equiparado al ser humano, como receptor del canto que puede experimentar una transformación.

Distinguimos varios motivos de la iconografía del mito que se encuentra en *Las metamorfosis* de Ovidio —una de las escasas fuentes a partir de la cual el poeta austrohúngaro accedió al mito— integrados, por supuesto, en el universo poético de Rilke. Como hemos mencionado, todo lo que formaba parte del ser del animal resulta nimio para el propio animal, parece pequeño en ese corazón que, al escuchar el canto de Orfeo, ha adquirido una dimensión nueva (vv. 9-10). Debemos entender el

⁷² Así lo indica Barjau en su edición de los *Sonetos*: «En este soneto el animal no tiene el simbolismo que tiene en otros poemas de Rilke [...], de algún modo está equiparado al hombre» (1923: 130).

⁷³ Solamente se explicita el tipo de composición poética aludida cuando no se trata de uno de los *Sonetos*. Nuevamente, excepto indicación contraria, se cita la traducción de Eustaquio Barjau.

⁷⁴ «Con “lo abierto” no me refiero por tanto a cielo, aire y espacio; para el que contempla y juzga éstos también son “objetos” y en consecuencia “opacos” y cerrados. El animal, la flor, son presumiblemente todo aquello sin darse cuenta y por eso tienen ante ellos y sobre ellos esa libertad indescriptiblemente abierta que tal vez sólo tenga equivalentes (muy pasajeros) en los primeros instantes de amor —cuando un ser humano ve en otro, en el amado, su propia amplitud— o en la exaltación hacia Dios» (Heidegger 1946: 212).

distanciamiento que el animal toma respecto a su propia conducta, en especial la que está ligada a su instinto de supervivencia, como un efecto derivado de la nueva capacidad de percepción de la que Orfeo lo ha dotado, y que constituye la esencia del encantamiento en este soneto. Este olvido del instinto de supervivencia causado por el canto lo encontramos en el capítulo de *Las metamorfosis* dedicado a la muerte de Orfeo a manos de las Ménades: «Y cuanto a lo primero acometieron las Ménades furiosas a las aves y serpientes y animales, que estuvieron a los acentos suyos tan suaves, atónitas, y nunca la defensa tentaron con huida, ni quisieron»⁷⁵. La instrucción órfica de la naturaleza ligada al elemento auditivo, que no sólo es la esencia del poder del canto en este soneto, sino elemento estructural de todo el poemario inscrito en el ciclo boca-oído, mencionado más arriba, aparece igualmente en la obra ovidiana: «y por aquella boca (¡oh poderoso Jupiter!) que las rocas escucharon» (Ovidio lib. XI, v. 75; p. 427). Podemos incluso rastrear esta nueva capacidad de percepción ligada a la capacidad de sentir⁷⁶ que inferimos del vocablo «corazón» del décimo verso: «Por ti, Orfeo, hicieron sentimiento / las tristes aves y las bestias fieras» (Ovidio lib. XI, v. 83; 427).

Si estamos hablando del animal como emblema del ser humano, no es sólo el instinto de supervivencia lo que impediría la transformación de la percepción que ofrece la escucha del canto. Lo que singulariza al ser humano en su imposibilidad de acceder a la realidad sin estar «frente a ella» es la consciencia. Esta consciencia por la cual podemos escapar del aquí y del ahora, es la misma que, por la vía de la representación, nos excluye de esa «pura relación» anunciada en el canto órfico. El movimiento de las piedras, que construirá un templo en el oído donde antes había un refugio, da cuenta de la transformación que provoca el canto edificante de Orfeo en el oyente; es decir, no es que el canto destruya nuestro refugio, no es que el canto elimine nuestra consciencia, sino que la transforma y lo que, antes de escuchar el canto, era el seno de nuestra aversión («con entrada de jambas temblorosas»), es ahora nuestro don máspreciado, nuestro objeto de contemplación («templo»). Si de la escucha del canto deviene una actitud negligente, en el animal y el ser humano, en respecto a su instinto de supervivencia, no es porque se haya volatilizado la consciencia la muerte, sino porque se ha transmutado: la muerte ya no es más un hecho limítrofe, un acontecimiento lindar

⁷⁵ «Y cuanto a lo primero acometieron / las Ménades furiosas a las aves / y serpientes y animales, que estuvieron, / a los acentos suyos tan suaves, / atónitas, y nunca la defensa / tentaron con huida, ni quisieron» (Ovidio lib. XI, v. 35; p. 426).

⁷⁶ «Los ríos y las peñas al momento / responden con acentos de sí dinos, / manifestando el tierno sentimiento» (Ovidio lib. XI, vv. 103-105; 427).

del tiempo, sino nuestra seguridad esencial, el don a partir del cual podemos transformar nuestra percepción de la realidad para llevar a cabo la vocación artística: «¿Qué tenemos que hacer entonces nosotros, que somos los menos durables, los más dispuestos a desaparecer? ¿Qué podemos hacer en esta tarea de salvación? Precisamente esto: nuestra rapidez para desaparecer, nuestra aptitud para perecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte» (Blanchot 1955: 130).

3.2 Cortázar y la transgresión del juego

Esta parte del trabajo se centrará en la reinterpretación del mito contenida en «Manuscrito hallado en un bolsillo», es decir, realizaremos un análisis a partir de las constantes míticas halladas en el relato, ya presentes, reproducidas o transformadas; ya ausentes, eliminadas o en latencia. Discernir la última voluntad del escritor argentino en relación a la reutilización del mito está fuera de los objetivos de este trabajo; no se tratará aquí de confirmar la intención del autor de versionar el mito órfico, sino más bien hallar en qué medida este cuento remite, recupera, omite o subvierte ese trasfondo cultural que implica un mito tan vivo en la historia de la literatura como es el de Orfeo⁷⁷. No se abordarán por separado la estructura de los mitemas (en el mito y el relato), sino que se comentará paralelamente, a medida que avanzamos en el análisis del cuento, su correspondencia. Y así, aunque no sea el objetivo último realizar un íntegro análisis del cuento, será inevitable reparar no sólo en el argumento de éste sino también en elementos estructurales.

Ante un relato como «Manuscrito hallado en un bolsillo», en el que la circularidad de la narración embebe la historia encarrilando el espacio y el tiempo a la espiral, de forma que imposibilita la univocidad hermenéutica y se constituye como arena movediza para este ejercicio de demarcación de motivos por correspondencia, busquemos suelo firme. Según el criterio de quien escribe, un vínculo de sólida sujeción sobre el que iniciar y sustentar esta tentativa de comparación es el motivo narrativo de la transgresión de la ley (significativo en el mito y en el relato). Así como la mirada de Orfeo, que quebranta la ley de las divinidades infernales, supone un gesto clave⁷⁸ dentro de la secuencia de unidades de significado mítico que le preceden (catábasis) y que le siguen (segunda muerte de Eurídice y muerte de Orfeo) —lo que se ha traducido, como hemos visto en la primera parte, en una copiosa reutilización de dicho mitema a lo largo de la historia— ; también, en el manuscrito del protagonista-narrador homodiegético del cuento de Cortázar, la subversión de la regla del juego será, como veremos, fundamental; no sólo por su simbólica motivación (matar «las arañas», acabar con la ansiedad del juego), sino

⁷⁷ «El mito no necesita lecturas literales para construir una expresión certera de la interioridad contemporánea» (Balló y Pérez 2008: 272).

⁷⁸ «Que Orfeo perdió de nuevo a Eurídice al quebrantar el tabú impuesto por los dioses infernales es un trazo esencial del mito en su forma más acabada, [...] el famoso fracaso de su viaje al Hades ensombrece el destino trágico del héroe» (García Gual 2015: 79).

especialmente por las implicaciones que acaba entrañando y que, como después trataremos de desarrollar, derivan en la muerte del protagonista:

Ese hombre juega un juego mortal que evidentemente tiene que acabar en catástrofe, pero que tiene todas las características de un juego: un juego —como la rayuela, el fútbol, el box— y la posibilidad de ser interrumpido porque no es fatal. Aunque el que juega de verdad un juego lo juega hasta el final; ese hombre no puede dejar el juego que ha inventado porque lo lleve a la muerte (González 1978: 56-57).

Este relato es un supuesto manuscrito hallado en un bolsillo del narrador, quien escribe las memorias quiméricas de su juego, de su «realidad». Y, aunque aluda a otras jugadas (Paula-Ofelia), transcribe una partida en particular: la que le tocó jugar con Ana-Margrit, aquélla en la que hizo trampa y lo apostó todo a una carta. El protagonista es el creador de un juego de azar al que está adicto y cuyo tablero es el metro de París. Se advierte ya en la primera lectura que éste no es un juego baladí por inservible que parezca, pues se compone de rotundas reglas, incluye el riesgo⁷⁹ —que implica el desenlace—, y es brote de ambiciosas esperanzas: su artífice pretende hallar con él «la respuesta, el encuentro con una felicidad» (Cortázar 1974: 65). Este supuesto Orfeo moderno, que busca a una mujer (o su «reflejo») en ese inframundo metropolitano, transgredirá la última condición del juego que, de ser cumplida, le permitiría salir legítimamente junto a ella al mundo de arriba (según las reglas de su creación). Pero, a pesar del incumplimiento, este tahúr saldrá detrás de la mujer sin haber pasado por las casillas establecidas, y esa apuesta, ese gesto, ese arrojito negligente lo acabará devolviendo al mundo de abajo para jugar de nuevo, pero esta vez sólo habrá un número al que apostar (Marie-Claude): «No quisimos pensar en la improbabilidad, en que acaso nos encontraríamos en un tren pero que no bastaba, que esta vez no se podría faltar a lo preestablecido» (Cortázar 1974: 72).

Habiendo mencionado más arriba la coincidencia del elemento narrativo central (transgresión del código), ahora emprendemos el análisis relacional a partir de los elementos de identidad más evidentes de las figuras y espacios del cuento y del mito, para retomar con ellos los motivos que potencian más claramente la narración, no sin antes definir el juego. Dividimos, por claridad, en cinco condiciones (ubicadas en el

⁷⁹ «La tercera conclusión de Gadamer: *el juego siempre implica un riesgo*. La fascinación que ejerce sobre el jugador estriba precisamente en el hechizo que ejerce el tentar la suerte. Todo jugador desarrolla un instinto para reconocer cuándo vale la pena arriesgar» (Hernández Escobar 2010: 15-16).

«mundo de abajo») la primera regla del juego del protagonista⁸⁰, es decir, los requisitos previos al comienzo de éste: el agrado o atracción del protagonista por una mujer (1), el emplazamiento enfrentado de ambos (2), la ubicación de ella junto a una ventanilla (3), el encuentro de ambas miradas reflejadas en la ventanilla (4), y el rechazo, complacencia o turbación de la mujer causada por la sonrisa del protagonista en el reflejo (5). Así pues, la sonrisa percibida en la ventanilla da comienzo al segundo tiempo del juego en el que, según parece, el azar es el que juega unas cartas ya echadas: la posibilidad de seguir a la mujer —que se abre con la sonrisa en el reflejo— es accesible solamente si el trayecto que ella tome coincide con el previamente determinado por el protagonista. Pero no acaba aquí, sabemos que el protagonista sólo elige estaciones con transbordo, por lo que se abre un tercer tiempo del juego y otra posibilidad con él: se multiplican casillas (la salida a la calle y los posibles enlaces con otras líneas) y, sólo si esta supuesta Eurídice se encarrila en la intersección hacia el destino determinado del protagonista, él podrá hablarle: «y entonces por fin sí, entonces el derecho de acercarme y decir la primera palabra, espesa de estancado tiempo, de inacabable merodeo en el fondo del pozo entre las arañas del calambre» (Cortázar 1974: 68).

Se pretende soportar, con esta digresión explicativa, la idea de que el juego es la singularidad esencial del protagonista del relato, de forma análoga al canto en la figura de Orfeo: «No me acuerdo de lo que pude contarle de mí, tal vez todo salvo el juego pero entonces tan poco» (Cortázar 1974: 70). Pero para poder equiparar realmente el juego del protagonista al canto poético de Orfeo, del que es signo universal por antonomasia, debemos sopesar la importancia de la dimensión lúdica en la obra de Cortázar —lo que podemos intuir con sólo tener presentes algunos de los títulos más destacados de su obra (*Rayuela*, *Final del Juego*; «los juegos» dentro de *Relatos*, etc.)—: «Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido. [...] a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida» (Alazraki 1994: 100). Para Cortázar el juego comporta la otra cara del ser (como el reflejo en la ventanilla), el juego abre una fuga dentro de esa realidad concebida bajo el vector de la causalidad y conformada por el hábito⁸¹. Dicha

⁸⁰ «El primer tiempo de la ceremonia no iba más allá de eso, una sonrisa registrada por quien la había merecido» (1974: 67).

⁸¹ «Digo juegos con la gravedad con que lo dicen los niños. [...] Productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican naturalmente (como lo hace el niño cuando juega)

magnitud lúdica en la obra de Cortázar es de esencial trascendencia, está lejos de la trivialidad (frecuentemente asociada al juego infantil), aunque cerca de la ineficacia, de esa poderosa inutilidad de la invención. El juego brinda, según Cortázar, la posibilidad más elevada, más propia y transgresora de la mente humana que es la creación de mundos, de universos que, como cuentos, están autogobernados por infundados dictámenes, pues se escabullen del corsé del sentido común y la utilidad. El suicida escritor del manuscrito, el ludópata protagonista del cuento y el escritor argentino parecen afirmar al unísono: «mi regla del juego era maniáticamente simple, era bella, estúpida y tiránica» (Cortázar 1974: 67).

Si se ha tratado, hasta el momento, de mostrar la envergadura del juego en el relato de Cortázar, considerando que éste constituye totalmente al protagonista y lo incapacita para llevar una vida aparte de él y su escenario (metro), es porque —como ya se ha indicado— se pretende resaltar el juego como el condicionante rasgo definitorio so pretexto de equiparlo con el canto (música y poesía) de Orfeo, su imprescindible signo⁸². Pero además, al encarnar éste la parte esencial del cuento que define al protagonista, funciona de sustento, nos sirve de cama elástica para saltar a los otros motivos literarios que conviene comparar. Podemos demarcar, ya sólo en el primer párrafo del relato, cuatro elementos marcados por el juego (canto) que son esenciales en el mito órfico⁸³: el infierno (metro); Eurídice(s) (Ana-Margrit y Marie-Claude); la mirada como tabú (mirada y sonrisa en el reflejo) y las deidades infernales, que ahora equiparamos con la simbólica imagen de las «arañas», y que después se desarrollará más ampliamente. Vayamos al primero, descendamos pues a ese Hades moderno que es para Cortázar⁸⁴ el metro de París y, una vez allí, perfilamos los rasgos más notorios de los otros elementos. Reparar en la noción de «infierno» y analizarla es, según creo, indispensable para acercarnos al sentido encubierto del cuento, es decir, despegarnos de la simbólica y candente idea del infierno grecolatino y judeocristiano para poder

a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre» (Cortázar 1969: 272).

⁸² «Sólo es Orfeo en el canto [...] sólo tiene vida y verdad después del poema y por él» (Blanchot 1955: 162).

⁸³ «El buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario» (Cortázar 1970: 138).

⁸⁴ Como se muestra también en otros cuentos de *Octaedro*, como «Cuello de gatito negro»; o en «El perseguidor», en ese metro-reloj donde Charlie Parker busca «otro tiempo».

sopesar, libres de antiguas imágenes, qué es lo que tiene de infernal, según Cortázar, ese subterráneo transporte metropolitano.

La actualidad del escenario órfico viene determinada por la idea de que el infierno ya no es una fortaleza lejana, a la que se accede por medio de un itinerario iniciático largo y de difícil seguimiento, sino que lo demoníaco se ha emplazado en el centro de nuestro mundo, aunque sólo unos pocos héroes, atormentados y tenaces, sean capaces de encarar la mirada a esa nueva tiniebla que ha emergido (Balló y Pérez 2008: 288).

Si el infierno (laico) es eso de lo que nadie puede salir —salvo Orfeo o el poeta—, no puede sino estar, como interpretan Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente, en la realidad⁸⁵. En el relato que nos ocupa el infierno parece aludir, según mi punto de vista, a esa repetitiva realidad cotidiana que enajena a las personas saturando de necesidad la vida y, con el saber funcional, arrincona al niño juguetón —ya moribundo— de nuestros adentros⁸⁶. El metro —esas subterráneas tuberías de tiempo roto, porteadoras de múltiples, prácticos y rentables destinos andantes— es el paradigma aglutinado de la dirigida utilidad contemporánea y el signo de la incomunicación, en el que se contiene de la realidad lo quebrado, lo muerto, lo demoníaco: «aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo» (Cortázar 1974: 65). El metro es el espacio de la ruptura, y este Orfeo, como todos, parece buscar lo imposible. Quizás aquí reside la cuestión: ¿qué busca el creador del juego? ¿una viva entre muertos o acaso una muerta entre vivos? Podríamos pensar que la primera opción es más coherente con la interpretación comparativa que aquí hacemos del infierno, es decir, en el infierno hay muertos y el infierno es la realidad (metro).

Sin embargo, puede que no sea aún necesaria una definición tan excluyente, pues las claves del cuento arrojan la luz necesaria. En el metro-infierno el combate es «a ciegas», se puede «tantear otro terreno», el protagonista sale detrás de Ana-Margrit como «sombra pasiva», allí donde las estaciones son estados (tiradas) y llevan a un «destino» polisémico: «en esa estación no había los interminables pasillos de otras veces y las

⁸⁵ «El infierno es el añadido teológico a la caverna. La caverna es un mito laico: la caverna es, nada más, nada menos, la cuarta pared de la cultura del espectáculo. El infierno es la realidad. De la caverna hay salidas, del infierno no» (2015: 10).

⁸⁶ «Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas [...] y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro, una savia atormentada lo recorre con *finalidades precisas*» (Cortázar 1974: 67) [Todas las palabras en cursiva referentes a «Manuscrito» son mías].

escaleras llevaban rápidamente a destino, a eso que en los medios de transporte también se llamaba destino» (Cortázar 1974: 69). Eso que hace del metro un infierno con posible e improbable salida feliz —el juego— es una combinación de la determinación (la elección de una mujer) y el azar (esa remota probabilidad de coincidir con algo previamente establecido)⁸⁷. Y, a la vez, si algo constituye este espacio subterráneo como «el signo de la más implacable ruptura» es la convergencia de la convivencia de azar y fatalidad del metro (como espacio del juego) con la necesidad y el sentido práctico (del metro como transporte): «Ahora, el Tártaro es el universo que nos rodea, esa loca e inconcebible mezcla de azar y necesidad en la que flota un planeta, naufrago en el vasto y frío océano de materia» (Magenis 2008: 146). Pero ese infierno al que tiende el protagonista y en el que desarrolla su juego, igual que en el infierno donde Orfeo desarrolla ese canto amortiguador, está intrínsecamente relacionado con la alteridad en el sentido afectivo: «el señor de las bestias aplaca el griterío de las sirenas, mujeres-pájaro, con una inaudita armonía de nuevos órdenes donde lo matemático y lo emocional se tejen sin costuras» (Broncano y Hernández de la Fuente 2015: 9).

Si una persigue aventurarse a contestar la pregunta formulada en líneas superpuestas (por evidente que resulte) —¿quién está vivo? ¿quién muerto? ¿qué implica?— y aquí se pretende, será preciso un paréntesis, un salto interpretativo. Ya se ha aludido a la circularidad del relato, y aunque no era intención de este ensayo desarrollarla ampliamente, ahora resulta imprescindible retomarla como puente. A pesar de que no se analizará, valga comentar por qué he afirmado más arriba que la circularidad impregna el relato, de forma que nada parece quedar linealmente resuelto. Para empezar, el vaivén de los tiempos verbales del relato hace del «tiempo entre estaciones» algo así como un presente infinito; en cambio, cuando el protagonista está en el mundo de arriba, parece que no está en su tiempo, está en otro tiempo que no le es propio: «Marie-Claude me dejaba venir y estar en *su* presente» (Cortázar 1974: 88). De forma que ese «tiempo entre estaciones» conforma un movimiento —y así un espacio— circular (dar vueltas por el «árbol mondrianesco»). Y esta circularidad se aplica del mismo modo al tiempo y al espacio a distintos niveles⁸⁸, pues sabemos que el protagonista, que ha perdido

⁸⁷ «Pienso que está claro Ana (Margrit) tomaría un camino cotidiano o circunstancial, mientras antes de subir a ese tren yo había decidido que si alguien entraba en el juego y bajaba en Denfert-Rochereau, mi combinación sería la línea Nation-Étoile» (1974: 69).

⁸⁸ «El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual» (Cortázar 1970: 138).

muchas veces en su libre albedrío de probabilidad, a cada fracaso sube a la calle para después volver a bajar una y otra vez⁸⁹.

Pretendo con ello resaltar una observación personal del final del cuento en la que se tratará de dilucidar en qué orilla están los personajes principales, así que aprovechamos para avanzar el comentario sobre la narración desde donde lo habíamos dejado. El protagonista, después de sonreír a Margrit (Ana) en el reflejo de la ventanilla del metro y bajar detrás de ella en Denfert-Rochereau⁹⁰, decide, en la intersección de caminos (transbordo y salida a la calle), subvertir el código, interrumpir el juego. Así que sigue a Ana-Margrit a la calle en lugar de aceptar otro fracaso, le habla y se citan, aunque ahora es Marie-Claude, la mujer «real». Está un tiempo indefinido en el mundo de arriba, Marie-Claude y él se ven tres o cuatro veces, hasta que siente de nuevo la ansiedad del juego, el castigo por la transgresión de la ley, que el narrador denomina «arañas»: «Si algo no podía sospechar eran las arañas [...] otra vez despiertas, contra la transgresión del juego que sólo ella había podido defender» (Cortázar 1974: 71). El protagonista le cuenta todo, es decir, el juego, y le propone jugar, buscar juntos la salida legítima en el mundo subterráneo. Ella parece acceder y se dan quince días de término para encontrarse y coincidir doblemente (en la parada y la intersección). Tenemos pues, al final, a ese narrador que escribe, que escribe su historia con Ana, Margrit y Marie-Claude, y que escribe mientras juega sus últimas cartas, a punto de agotar sus combinaciones sin encontrar su «respuesta», su «felicidad».

Las últimas líneas conforman, según creo, la circularidad total de la narración que impide la interpretación unívoca. El narrador está en un banco de una estación de metro, está escribiendo e imagina el encuentro con Marie-Claude: «incluso puede no parecer demasiado increíble que en el segundo tren, que en el cuarto vagón, que Marie-Claude en un asiento contra la ventanilla» (1974: 91). La conjetura empieza, como suele, en subjuntivo (presente) —«que haya visto y se enderece»— y continua en gerundio —«empujando a pasajeros» «quedándome de pie»— para instalarse, de repente, en el indicativo presente: «sabe que no puedo seguirla y no se mueve». Y, ya sin fisonomía de hipótesis imaginativa, se incluyen, intercalados con el presente de

⁸⁹ «Verla tomar otro pasillo y no poder seguirla, obligado a volver al mundo de arriba y entrar en un café y seguir viviendo hasta que poco a poco, horas o días o semanas, la sed de nuevo reclamando la posibilidad de que todo coincidiera alguna vez» (1974: 67-68).

⁹⁰ El supuesto trayecto circunstancial o cotidiano de Ana-Margrit coincide con el predeterminado anteriormente por el protagonista.

indicativo, varias conjugaciones en futuro próximo —«eso que ahora va a suceder», «va a hacer el primer gesto»— y en futuro simple (indicativo) —«no transgrediré»—. Es decir, un sujeto imaginando una situación hipotética se transforma en un sujeto experimentando en esa misma conjetura, con consciencia presente y consciencia de futuro. Este vaivén de los tiempos verbales en las últimas líneas cierra una circunferencia. Y si más arriba la hemos denominado «espiral», es porque se cree que abre la posibilidad de la reanudación de la narración. Entre las distintas interpretaciones, aquí se resaltarán dos, guiadas y conformadas por la misma sutil frase final: «aferrado al barrote soy eso que ella mira, algo tan pálido como lo que estoy mirando, la cara sin sangre de Marie-Claude» (1974).

Esta parte de la oración final delata la muerte de los dos personajes principales. Cuando Cortázar escribe: «soy [...] algo tan pálido» aun cabe lugar a dudas, pero con «la cara sin sangre» se disipan: el autor pretende revelar aquí, aunque ya se haya aludido en las primeras páginas⁹¹, el riesgo mortal del juego a partir de los dos jugadores muertos, aunque de ello puedan derivarse varias interpretaciones. Puede que la más lógica sea ésta que nos sitúa al protagonista escribiendo en un banco de Chemin Vert mientras las posibilidades de la buscada coincidencia se consumen, por lo que imagina el ansiado encuentro, se refugia en la invención escrita: «todavía espero en este banco de la estación Chemin Vert, con esta libreta en la que una mano escribe para inventarse un tiempo que no sea solamente esa interminable ráfaga que me lanza hacia el sábado en que acaso todo habrá concluido» (1974: 73). Toda la supuesta entelequia del narrador podría explicarse como un mecanismo de defensa, una breve escapatoria a ese final definitivo del juego que se intuye cercano; pero al tiempo esa fuga, esa única vía de la esperanza, no reprime o no puede ocultar el desaliento y la intuición fatal que siente el protagonista. Éste proyecta sus más profundos deseos: no sólo el encuentro y la nueva jugada, sino también la manera en que se desarrolla, las miradas directas y descubiertas que se intercambian el protagonista y Marie-Claude, que no se esconden «situándose en el hueco entre lo verdaderamente mirable, en esa distancia neutra y estúpida» (1997: 66). Pero en esta quimérica imaginación, así como en un sueño, el miedo se revela; no puede sino surgir la honda angustia de quien sabe que acabará pronto con su vida. Esa consciencia de muerte que la imaginación debía retirar surge en ella y el protagonista se

⁹¹ «El pozo donde la esperanza se enredaba con el temor en un calambre de arañas a muerte» (1974: 66).

concibe a sí mismo y a Marie-Claude sin sangre, de la única forma en la que el protagonista espera ya encontrar a su Eurídice, su respuesta.

La otra interpretación del final del cuento nos presentaría a un protagonista-narrador ya muerto desde el inicio de la narración, atrapado en una repetitiva y cíclica realidad, buscando la coincidencia para poder terminar (vivir, o morir definitivamente)⁹². Sería ésta una lectura del mito que invertiría los roles, pues sería Eurídice —que es una y todas— la que abre la posibilidad de salir al mundo de arriba. Sin pretender que sustenten una lectura unívoca, hay varias evidencias en el texto que permiten plantear esta hipótesis interpretativa del personaje principal muerto. Si bien es cierto que los sintagmas o descripciones que se consideran como evidencias se podrían entender de una forma literal u ornamental (según el caso), aquí se estimarán como claves, precauciones conscientes que pretenden ampliar las posibles lecturas del texto y conformar la circularidad arriba comentada. Sabemos que el protagonista del cuento se mueve por ese roto mundo de abajo buscando la respuesta en los espejos de ese «árbol mondrianesco»⁹³ que dibuja el mapa del metro. Cuando el narrador expone el premio del juego, que es al fin y al cabo la comunicación, proyecta su hipotética voz y expresión como embebidas de un infinito deambular, como si a esa supuesta primera palabra le precediera una perenne estancia en otro mundo silencioso: «la llamé desde un silencio y una inmovilidad que hubieran debido llegarle como un reclamo» (1974: 69).

Descansando sobre la convicción de que el cuento no contiene información arbitraria o meramente decorativa, ni tan solo secundaria, continuamos con algunas claves que se creen ilustrativas para la equiparación final entre cuento y mito. Cuando el narrador se describe a sí mismo bajando del metro al andén detrás de Ana (Margrit), éste realiza una distinción entre lo corpóreo y lo incorpóreo: «Salí como sin saberlo, *sombra* pasiva de ese *cuerpo* que bajaba al andén» (1974: 69). Creo que ésta es una de esas oraciones que impiden la univocidad hermenéutica. Es una oración ambigua, pero no es vaga ni inconcreta: si aquí se resalta no es porque sea una clara evidencia que soporta la interpretación que considera al narrador muerto, sino porque (como otras) parece dejar abierta esa posibilidad. El «cuerpo que bajaba del andén» puede referirse al mismo narrador que es a la vez cuerpo y «sombra pasiva» —en una sensación de

⁹²«Desearla como un término, como de veras la última estación del último tren de la vida» (1974: 71).

⁹³El árbol es signo por antonomasia de la conexión entre el mundo de arriba (copa y tronco) y el de abajo (raíces).

desdoblamiento del yo o como recurso para enfatizar el automatismo de la acción—, o puede aludir a Ana (Margrit). En este segundo caso la sombra, lo inmaterial y muerto, lo *invisible*, referiría al protagonista: «En el café, más tarde, ya solamente Ana mientras el reflejo de Margrit cedía a una realidad de cinzano y de palabras, me dijo que no comprendía nada, que se llamaba Marie-Claude, [...] que *no me había visto seguirla*» (1974: 70). El mismo caso constituiría la justificación que da el protagonista a Marie-Claude sobre la sonrisa en el reflejo de la ventanilla, pues le explica que le sonrió «para darle una flor que no tenía», lo que podría interpretarse como una vaga excusa para disipar otras intenciones⁹⁴, como un intento de integrarse en la normalidad del mundo de arriba (regalar flores a mujeres); o podemos entender esa flor como símbolo de una ausencia o una imposibilidad del protagonista, como si el reflejo fuera realmente el sustituto de esa flor ya imposible, la vía de la comunicación y de la salida al mundo de arriba.

Así pues tenemos a ese ludópata que juega sabiendo que puede ser visto como un maniático o como un loco por Marie-Claude, y sabe que de algún modo «lo era pero de otro modo, desde *otras orillas* de la vida» (1974: 70). Hasta el momento las oraciones claves comentadas aluden a la inmaterialidad del protagonista, pero eso no es suficiente pues la cara de Marie-Claude tampoco tiene sangre. Y si dentro de la interpretación que nos ocupa se ha sugerido esa antítesis entre el cuerpo de ella y la sombra que es él, en algún punto del cuento ella debería morir o pasar a otro estado. Esta supuesta muerte de Marie-Claude parece sugerirse a partir de la vinculación de un punto importante de la narración con un cambio de espacio. Ellos suelen citarse en un café a la misma hora siempre, pero en el momento en el que él le explica el juego, aparecen en la pared de un cementerio en la que ella parece fundirse y transmutarse: «Entonces se lo dije, me acuerdo del paredón del cementerio y de que Marie-Claude se apoyó en él y me dejó hablar con la cara perdida en el *musgo* caliente de su abrigo» (1974: 71). No es que se piense aquí que ella pasa del mundo de los vivos al de los muertos al estar en contacto con una pared de un cementerio, sino que puede que la razón de la presencia de esa sea la sugerencia de su muerte e, incluso, de que es el protagonista quien la mata. En otros puntos de la narración se alude a la ausencia de contacto físico entre ellos, a él le

⁹⁴«Marie-Claude en la calle y en el café había pensado que era una buena sonrisa, que el desconocido de ahí abajo no le había sonreído a Margrit para tantear *otro terreno*» (1974: 70).

sorprende cómo Marie-Claude acepta sin extrañeza su desinterés sexual⁹⁵ (lo que a la vez puede insinuar esa falta de vitalidad, de vida, esa rosa que no tiene⁹⁶), pero en este punto en el que el protagonista revela su juego y adicción, parece que hay un contacto bastante directo y a ella no le debe complacer demasiado, pues llora y tiembla: «Lloraba, la sentía temblar contra mi aunque siguiera *abrigándome, sosteniéndome* con todo su cuerpo apoyado en la pared de los muertos; no me preguntó nada [...], tan sólo ese llanto ahí como un animalito lastimado» (1974: 71).

Ahora, sin más dilación, procedamos a desarrollar la breve equiparación final entre el mito de Orfeo y el cuento de Cortázar. Para empezar, puede advertirse una inversión en el movimiento vertical del protagonista del cuento en respecto al cantor de Tracia. Orfeo, como ya sabemos, penetra en el inframundo en busca de Eurídice y, después del fracaso, asciende a la Tierra. En cambio al protagonista del cuento lo encontramos ya en el mundo de abajo, a pesar de que se deja entender que su salida y vuelta al metro es cíclica, que sale arriba y vuelve abajo a cada fracaso del juego. Aquí se comentará el movimiento del tiempo de la narración fundamental, es decir, el movimiento desarrollado en la partida que se juega con Ana-Margrit, en la que se infringe la regla del juego, la que interesa en la confrontación de mito y cuento. Hallamos al creador del juego en las profundidades del metro buscando hallar esa incierta posibilidad según las pautas su invención, de su obra vital, que le permitiría ascender legítimamente con una mujer al mundo de arriba. El caso es que, al contrario que Orfeo, el protagonista sube con Marie-Claude a pesar de transgredir la ley, aunque después tenga que bajar de allí de donde viene, a jugar de nuevo, quizás para siempre.

Pero, aunque el movimiento sea simétricamente invertido⁹⁷, lo que aquí se pretende resaltar para dar por concluido este ensayo es que el resultado es análogo, es decir, a partir de la transgresión de la ley este Orfeo también matará a su Eurídice y se transformará por siempre, se instalará en la perpetua muerte: «sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo

⁹⁵ «Acatando incluso que yo no buscara compartir la misma banqueta en el café, que [...] no le pasará el brazo por el hombro en el primer gesto de intimidad, que sabiéndola casi sola [...] no le pidiera subir» (1974: 70).

⁹⁶ «La vuelta, sea en forma de resurrección o de aparición, no será sino algo muy parecido a un sueño. Después de su vuelta, el resucitado no puede ser tocado. Ya no es lo que era. El infierno-Hades es la irreversibilidad. Quien vuelve ya lo hace transformado» (Broncano y Hernández de la Fuente 2015: 10).

⁹⁷ En el mito original el movimiento de Orfeo sería: arriba-abajo-arriba; en el del protagonista del cuento: abajo-arriba-abajo.

mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte ahora en el “*infinitamente muerto*”» (Blanchot 1955: 162-163). Retomemos el soporte fornido de esta tentativa de análisis comparativo, es decir, la negación del tabú, la interrupción del juego. Antes que nada cabe apuntar que en el originario mito de Orfeo la mirada y la transgresión son una misma cosa, pues la ley que imponen las divinidades del Tártaro prohíbe precisamente eso: la mirada. Algo similar ocurre en el infierno metropolitano del relato de Cortázar: la mirada derecha a los ojos del otro, el contacto visual con la alteridad parece estar contraindicado, aunque en este caso la deidad restrictiva sería la cultura individualista que emerge abiertamente en el submundo de la ciudad, «esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible, cada uno instalado en su burbuja, alineado entre paréntesis, cuidando la vigencia del mínimo aire libre entre rodillas y codos ajenos» (Cortázar 1974: 66). La mirada esquiva caracteriza el metro y lo constituye espacio de la ruptura de la comunicación, es por eso que el protagonista busca en ese inframundo fracturado una mirada diferente, rastrea en los reflejos, que no son sino espejos⁹⁸, el signo de la unión sin vetos:

Como al maestro a veces la hoja,
apresuradamente próxima, le quita
el rasgo *real*: así a menudo los espejos toman
en su seno la sonrisa santamente única de las muchachas
[...]
Espejos: nadie aún ha descrito, sabiéndolo,
qué sois en vuestro ser.
Vosotros, como intersticios del tiempo,
llenos sólo de agujeros de cedazo (Rilke 1923: 170-171).

La ley que prohíbe la mirada sería común en los respectivos infiernos del cuento y del mito, pero cuando hablamos de la transgresión de la norma en el cuento nos referimos a la ley del juego. El protagonista subvierte el código cuando decide seguir a Marie-Claude por las escaleras en contra de lo previamente establecido por el juego, es decir, el protagonista traiciona su propia creación por viajar al interregno, a esa realidad diurna de cinzanos y tabaco, de «vida sencilla y a horario y hermana estudiante y alergias» (1974: p. 71). Blanchot juzga en su lectura del mito que la violación de su propia ley o empresa es un componente intrínseco e imprescindible del mito, y que representa la

⁹⁸ «Ese vidrio donde la oscuridad del túnel pone su azogue atenuado, su felpa morada y moviente que da a las caras una vida en otros planos [...] las hace mirar de verdad esa otra cara del cristal porque durante el tiempo instantáneo de la doble mirada no hay censura» (1974: 66).

paradoja de la escritura, que es necesario que «el *escritor* traicione, reniegue de todo, del arte, la regla y la literatura, que ya no le parecen nada en vista de la verdad que cree entrever [...], de lo desconocido que quiere aprehender, de *Eurídice a la que quiere ver y no cantar*» (Castignani 2015: 134). Teniendo en cuenta la importancia de la dimensión lúdica en la forma del escritor argentino de concebir el proceso de escritura, nos aventuramos aquí a entender el juego del protagonista y el cuento en sí, como lo hace Blanchot en el mito, como una alegoría de la escritura, del juego y las cláusulas que supone componer un cuento. El poeta tracio es ese ser que lleva su canto a la muerte —así como el ludópata protagonista lleva su juego a lo que Cortázar concibe como el infierno moderno— movido por Eurídice, la alteridad en esa otra mirada que brinda el reflejo; en una remota posibilidad, la respuesta: «Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche» (Blanchot 1955: 161).

Eurídice o Ana-Margrit serían esa posibilidad del arte, pero una diferencia abismal marca la transgresión del código, esa interrupción de la empresa en el cuento y en la narración original del mito. Bajo la interpretación blanchotiana que se está aplicando, la mirada de Orfeo que provoca la segunda muerte de Eurídice representaría la mirada entregada del arte que, al no pensar en las consecuencias ni en el apego personal, universaliza el canto hasta el punto que lo hace desaparecer. En cambio, cuando el artífice del juego suburbano interrumpe la norma del juego, cuando traiciona las cláusulas de su propia creación, pretende tender un puente hacia la alteridad ordinaria, precisamente hacia ese «hastío del interregno» de la normalidad y del corriente sentido común. En ese sentido el quebrantamiento del código en el cuento de Cortázar supondría, en relación con esta Eurídice, un efecto contrario: así como Orfeo la mira y la hace desaparecer, el protagonista le habla y sube con ella al «interregno». Pero no podemos descuidar el hecho de que el artífice del juego sabe, cuando infringe su propia norma (el habla), que se condena a sí mismo y a ella, pues la ansiedad del juego o la exigencia del arte reniegan del gesto social, de la autoría y del requisito de la familiaridad, y vuelven en forma de «arañas» para impeler al protagonista y creador una mirada desde la otra orilla, un nuevo juego en el infierno⁹⁹. Orfeo es el arte

⁹⁹ «Y es que sólo desde el anonimato es posible afirmar la muerte y entenderla como parte esencial de la vida» (Hay 2008: p. 143).

infinitamente muerto, el canto que compromete su propia significación en un gesto de arrojo que lo hace desaparecer¹⁰⁰, pues la subversión del código es signo del fracaso y la condena, como la que cumple esa cabeza cantora cortada por las Ménades, eternamente muerta y fruto del despedazamiento. El gesto de Orfeo es la traición a la obra y al propio anhelo, la creación de ese jugador que por hacer trampas, por entregarse sin medida al riesgo, quizás aún vaga por los metros de París buscando «la respuesta»¹⁰¹:

No volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser infiel a la fuerza sin medida y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y *no como la intimidad de una vida familiar; sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad*, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte (Blanchot 1955: 162).

¹⁰⁰ «La lengua del escritor es menos un fondo que un límite extremo; es el lugar geométrico de todo lo que no podría decir sin perder, como Orfeo al volverse, la estable significación de su marcha y el gesto esencial de su sociabilidad» (Roland 1972: 18).

¹⁰¹ «La impaciencia de Orfeo también es un movimiento justo: en ella comienza lo que va a llegar a ser su propia pasión, su más alta paciencia, su residencia infinita en la muerte» (Blanchot 1955: 163)

4. CONCLUSIONES: DEL ORIGEN A LA TRANSGRESIÓN DEL CANTO

En este trabajo hemos realizado un análisis del mito de Orfeo a través un estudio comparativo entre el relato original y dos reescrituras del mismo del siglo XX. En la primera parte del trabajo se ha visto cómo la fertilidad que este mito ha hallado en todos los campos artísticos (especialmente en la literatura), proviene, en gran medida, de ese carácter polisémico de la historia de Orfeo que está atravesado por los tres ejes básicos del arte, el amor y la muerte: «The meaning of the myth shifts as different points form the base: love-death, love-art, art-death» (Segal 1989: 2). Como se ha advertido en la primera parte, en el relato mítico, tal como ha pasado a la historia a partir de las fuentes latinas, no hay ni un mitema que pueda desvincularse de la muerte: Orfeo parte de la muerte como ausencia (muerte de Eurídice) para ir al espacio de la muerte (descenso al Hades), y cuando vuelve a la vida es un portador de la muerte (anábasis) que, por tal razón, muere asesinado (desmembramiento). De esta diversidad de texturas en las que la muerte se muestra en el mito deriva el empleo del mismo, en las recreaciones que aquí se han analizado, para abordar la compleja relación entre el arte y la muerte.

A partir de los dos estudios de caso que constituyen la parte central del trabajo, hemos advertido cómo la comunicación órfica (la temática subyacente de ambos textos) ha sido abordada desde diferentes puntos de vista: desde el efecto del canto en el soneto de Rilke y desde la emisión del mismo en el cuento de Cortázar. A su vez, en relación al relato mítico tradicional, mientras que en el soneto hemos encontrado una fusión de mitemas aunadas por el concepto de transformación, en el cuento de Cortázar, por el contrario, hay una amplificación del mitema de la transgresión de la ley. A pesar de tales diferencias, estos dos textos proclaman un vínculo que el arte debe establecer con la muerte y que implica un cambio de percepción de la realidad. Resulta significativo el hecho de que los pasajes por los que los respectivos autores colocan el tránsito de Orfeo en ambas recreaciones —el árbol por el que asciende en el soneto de Rilke y el metro que es el espacio infernal de la ruptura comunicacional donde el Orfeo cortazariano desarrolla su juego (su canto)—, remiten a una experiencia extática concreta de los propios autores, que ejerció notable influencia en su trayectoria artística. La teofanía órfica empieza a esbozarse a Rilke a partir de una experiencia extática en Duino venida de la contemplación de un árbol en la que sintió una apertura de su capacidad perceptiva, y que le descubriría un nuevo itinerario poético. Estas experiencias, cercanas a la unión mística, vertebran toda la poética de Cortázar. En el metro de París, el escritor

bonaerense tiene una experiencia de desdoblamiento del tiempo¹⁰², que articulará una de las escenas más célebres de *El perseguidor*, y dicha desfamiliarización de la percepción temporal se convertirá en paradigma de su horizonte vital y artístico. Es así que los dos autores sitúan a Orfeo en su propia experiencia de mudanza de la percepción que les abre un nuevo camino artístico.

Hemos visto cómo este cambio de percepción está figurado en los textos que han sido objeto de análisis, a partir de un cambio de espacio. La transformación que, en el soneto de Rilke, proviene de la escucha del canto de Orfeo, es decir, de una disposición anímica concreta que permite conectar con la realidad en unas condiciones de receptibilidad fuera lo común, se figura en un cambio de una «choza» por un «templo». El efecto del canto de Orfeo es ese cambio de percepción figurado por un espacio de protección familiar, a un espacio inutilizable, totalmente exento del uso humano, lugar de contemplación y culto. De la misma forma, en el cuento de Cortázar, la transformación de la percepción viene dada, a partir de la transformación del metro como infierno (del metro como espacio de la ruptura de la comunicación) al metro como espacio del juego. En definitiva, hemos comprobado cómo los respectivos autores se aproximan a la relación entre el arte y la muerte desde el mitema que mejor expresa su concepción artística. En Rilke este mitema es el encantamiento desde el punto de vista del efecto, como ya hemos explicado, el canto de Orfeo levanta un templo en nuestra naturaleza caduca, es un llamado a morir más profundamente. En el cuento de Cortázar, en cambio, es la transgresión del juego, la transgresión del mismo arte, lo que condena al protagonista. Sin embargo, es a partir de esta condena de los dos protagonistas que conlleva el transgredir la ley de la propia creación, es a partir de la desesperación de la proximidad de la muerte, que el protagonista escribe «para inventarse un tiempo». En suma, Cortázar perpetua el sentido del mito, nos dice, igual que Rilke: es a partir de la desmembración que hay canto.

¹⁰² «Este fragmento en donde Johnny trata de contar su experiencia es mi experiencia personal en el metro de París» (Cortázar 2014: 63).

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- APOLODORO. *Biblioteca*. Traducción de Margarita Rodríguez Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.
- ARANGUREN, Jose Luis. *Crítica y meditación*. Madrid: Taurus, 1957.
- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez. «El infierno ascendente», en Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente (eds.), *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Madrid: FCE, 2015, pp. 277-302.
- BARJAU, Eustaquio. *Rilke*. Barcelona: Barcanova, 1981.
- . «Introducción», en Rilke, *Elegías de Duino; Los Sonetos a Orfeo* [1923]. Madrid: Cátedra, 2015, pp. 9-51.
- BARRAL, Carlos. *Elegías de Duino; Los Sonetos a Orfeo* [1923]. Traducción de Carlos Barral. Barcelona: Lumpen, 1983.
- BARTHES, Roland. «¿Qué es la escritura?», en *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos* [1972]. Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 17-26. Título original: *Le degré zéro de l'écriture*.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario* [1955]. Barcelona: Paidós, 1992. Título original: *L'espace littéraire*.
- BRONCANO, Fernando y David Hernández de la Fuente (eds.). «De Orfeo a David Lynch. Mito, pensamiento y literatura» en *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015 (pp. 7 – 10).
- BRUNEL, Pierre. *Théorie et parcours*. París: Presses universitaires de France, 1992.
- . «Mythe et destin. 1930-1960: “un nouveau miracle grec”?» en Herrero Cecilia, Juan y Montserrat Morales Peco (coord.). *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 45-61.

- CASTIGNANI, Hugo. «El arte es el poder por el cual la noche se abre: Blanchot y Orfeo el oscuro» en Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente (eds.), *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015, pp. 131-139.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* [1958]. Barcelona: Labor, 1992.
- CORTÁZAR, Julio. «El perseguidor», en *La isla a mediodía y otros relatos* [1959]. Barcelona: Salvat, 1982, pp. 150-197.
- . *Último Round*, vol. I [1969]. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- . *La casilla de los Morelli* [1970]. Barcelona: Tusquets, 1973.
- . «Manuscrito hallado en un bolsillo». *Cuentos completos/2 (1969-1982)* [1974]. Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 65-73.
- . *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Barcelona: Alfaguara, 2014.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1974.
- DUCH, L. *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona: Herder, 1998.
- EGON HOLTHUSEN, Hans. *Rainer Maria Rilke* [1958]. Madrid: Alianza, 1968.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991.
- EURÍPIDES. *Alceste; Andrómaca*. Traducción de Antonio Tovar. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1982.
- GARCÍA Gual, Carlos. «Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos», en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 31-43.
- . «Mitología y literatura en el mundo griego» en José María Losada Goya (coord.), *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante editori, 2010, pp. 29-46.

- . «La decisión de Orfeo (según Cesare Pavese)» en Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente (eds.). *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015, pp. 79-84.
- «El mito de Orfeo. Encrucijada de la música, el amor y le muerte», en Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente (eds.), *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Madrid: FCE, 2015a, pp. 9-78.
- y David Hernández de la Fuente (eds.). *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Madrid: FCE, 2015b.
- GONZÁLEZ, Ernesto. *Revelaciones de un Cronopio; Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. *Orfeo y Eurídice en la Antigüedad. Mito y literatura*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2008.
- GUTHRIE, W. K. C. *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el «movimiento órfico» [1952]*. Madrid: Siruela, 2003. Título original: *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*.
- HAY, Katia. «La tragedia de Orfeo», en Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente (eds.), *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2008, pp. 141-144.
- HEIDEGGER, Martin. «¿Y para qué poetas?» [1946], en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995. Título original: *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*.
- HERNÁNDEZ Escobar, M^a Cristina. «Entre Babilonia y París. El azar domesticado de Borges a Cortázar», *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 50, 2010, pp. 9-20.
- HERRERO Cecilia, Juan y Montserrat Morales Peco. «La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo», en Juan Herrero Cecilia Montserrat Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008 (pp. 13-29).
- JESI, Furio. *Literatura y mito*. Barcelona: Barral, 1972.

- KONSTAN, David. «El mito de Orfeo: poética y mitología» en Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente (eds.), *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2008, pp. 35-46.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. París: Plon, 1958.
- LOSADA GOYA, José M. (coord.). *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante editori, 2010.
- MAGENIS, Hugo. «Órficas», en Broncano, Fernando y David Hernández de la Fuente (eds.), *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2008, pp. 145-152.
- MARDONES, José María. *El retorno del mito*. Madrid: Síntesis, 2000.
- MOLINA MORENO, F. «Orfeo Músico», *Cuadernos de Filología Clásica*, 7, 1997, p. 287-308.
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. Edición de Juan Francisco Alcina. Traducción de Pedro Sánchez de Viana. Barcelona: Planeta, 1990.
- PASCUAL Piqué, Antoni. *Rilke o la transformación de la consciencia*. Barcelona: Obelisco, 2010. Título original: *Rilke o la transformació de la consciència*.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu* [1913], vol. III. París: Robert Laffont, 1987.
- RILKE, Rainer M. *Elegías de Duino; Los Sonetos a Orfeo* [1923]. Traducción de Carlos Barral. 1ª edición. Barcelona: Lumpen, 1983.
- . *Elegías de Duino; Los Sonetos a Orfeo* [1923]. Traducción de Eustaquio Barjau. 9ª edición. Madrid: Cátedra, 2015.
- RUBIO, Frank G. «Lo que la verdad esconde. La liturgia del no retorno», en Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente (eds.), *De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015, pp. 153-165.
- SEGAL, Charles. *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- VIRGILIO. *Geórgicas*. Traducción de Tomas De La Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1990, pp. 353-386.