
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Díaz Sancho, Iván; Usandizaga, Helena, dir. La estela de Orfeo : poética de la trascendencia en Juan Eduardo Cirlot. 2007.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44937>

under the terms of the  license

La estela de Orfeo: poética de la trascendencia en Juan Eduardo Cirlot

Iván Díaz Sancho

**Trabajo de investigación dirigido por:
Dra. Elena Usandizaga Leonart**

Anexos

- 1. *Cirlot: La mirada de Bronwyn* (DVD Documental)**
- 2. *Los Espejos de Juan Eduardo Cirlot*, editado junto a la revista *El Prometeo Moderno***

DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

BELLATERRA, 2007

Se convierte en individuo quien queda marcado por la desaparición del otro insustituible.

Peter Sloterdijk

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	4
INTRODUCCIÓN AFECTIVA	6
PRIMERA PARTE: ORFEO Y LA CONCIENCIA APOLÍNEA	13
A modo de introducción	15
1. Aproximación al orfismo	20
1.1. Práctica y divinidad	28
2. El mito de Orfeo	43
2.1. Orfeo el héroe	45
2.2. Descenso al Hades	51
2.3. La muerte de Orfeo	59
SEGUNDA PARTE: LA POÉTICA DE LO TRASCENDENTE	65
Intención a la hora de abordar la obra de Cirlot	67
1. Hacia la recuperación del poeta como <i>theólogos</i>	76
2. El fantasma de Hamlet, espíritu intranquilo	87
3. Cartago o el exilio de occidente	112
4. La afirmación vitalista	125
A MODO DE CONCLUSIÓN	129
APÉNDICE: La psicología arquetípica de James Hillman	133
BIBLIOGRAFÍA	140

Nota preliminar

Este trabajo se divide en dos partes que bien podrían en principio permanecer como entidades aisladas; sin embargo, ambas se interrelacionan, convirtiéndose la primera en una herramienta para el análisis de la segunda. En la primera sección trataremos de dar una visión lo más exhaustiva posible de la figura mítica de Orfeo. Nuestra intención es unificar todas las versiones conocidas del mito, ya pertenezcan al ámbito de la literatura, de la filosofía o de la historia, con la finalidad de acotar un campo que las englobe y las justifique y cuyas conclusiones puedan servir de base para el estudio de cualquier manifestación artística relativa a Orfeo. El hilo conductor que nos permitirá dicha amalgama es un acercamiento a la psicología profunda de James Hillman, cuya exploración del mundo del arte en relación a los mitos nos permitirá definir espacios comunes a partir de un material en apariencia caótico y disperso. Los resultados de esta investigación pretenden servir de marco teórico para el estudio de la poesía, y en nuestro caso concreto, para abordar los versos del poeta español Juan Eduardo Cirlot (1916-1973). En la segunda mitad del trabajo intentaremos demostrar que el orfismo, después de haber sido caracterizado y definido en la primera parte, constituye un elemento indispensable para nuestro estudio poético.

Nuestra tesis principal trata de mostrar que el orfismo o pensamiento órfico forma parte inherente de la obra de Cirlot, hasta el punto de comportarse como un sustrato oculto que permanece intacto a medida que su obra evoluciona. Esto sitúa al poeta español en el parnaso de los poetas que podrían tildarse de órficos, más por su pensamiento y su visión de la realidad que no por sus referencias textuales al mito. En este sentido se podría iniciar un debate en torno a los poetas dignos de recibir el apelativo de órficos sin caer en simplificaciones; sin los reduccionismos propios de las meras referencias alegóricas a Orfeo. De este modo, nuestro trabajo intenta contribuir a

la elucidación de lo que puede entenderse hoy en día por órfico, ya que queda fuera del alcance de toda crítica la definición de lo que supuso esta etiqueta en la Antigüedad. Como muy bien expresa Peter Sloterdijk: «comentar se manifiesta aquí como un procedimiento de verter el vino de la época moderna en odres antiguos». Así pues, en ningún momento pretende este trabajo revelar los misterios relativos a un tema en el que se ha investigado tanto, tan bien y sin embargo a ciegas, sino simplemente servirse de ese misterio para profundizar en la obra de un autor contemporáneo y en un método de pensamiento que traspasa las mismas fronteras de la escritura, que impregna la vida misma, el día a día, y motiva una actitud determinada hacia el sentir de la existencia. Finalmente me gustaría destacar que no se trata de una investigación cerrada, ya que el trabajo abre muchas posibilidades que no han sido exploradas. Asimismo, han quedado muchos autores pendientes por leer de cara a una mayor precisión y justificación de los conceptos expuestos y también para abordar esta tesis desde otras perspectivas. De momento, queda apartado el análisis estrictamente literario en favor de un enfoque más cercano a lo filosófico.

Introducción afectiva

En este trabajo, como un río que se personifica tras recoger el agua y sedimento de otros ríos, convergen dos orígenes distintos. Distintos en apariencia, pues como se intentará demostrar a lo largo del texto (o al menos insinuar), su relación era previa a mi mirada. Por un lado, y a pesar de las dificultades, llevaba ya algún tiempo siguiéndole el rastro al poeta, simbólogo y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, que apenas empieza ahora a ser valorado en su justa medida, en parte gracias a la difusión de sus hijas, Victoria y Lourdes, impulsoras de las excelentes reediciones de sus libros en Siruela.¹ Hemos de considerar también la aportación reciente de Jaime D. Parra, quien estudió a Cirlot durante años (unos siete, para no traicionar a la simbología) hasta que, según su propio testimonio, el espíritu de Cirlot se le apareció en un sueño cuando repasaba sus notas en la mesa de un café. La aparición, acercándose desde atrás —igual que llegan los más temibles fríos a la nuca—, como en un gesto de consolación, dejó caer su mano lánguida sobre el hombro en tensión del erudito Parra y le instó a que abandonara toda búsqueda, todo intento por alcanzar la comprensión absoluta de su obra; hazaña sin lugar a dudas inabarcable y de cuyo fin tampoco es objeto el presente estudio. Cirlot se bebe, pero a sorbos, como un río que eternamente escapa de las manos y que esconde en cada giro, en cada cambio de paisaje, nuevos cauces subterráneos. Y cuando nos quedamos contemplando el curso de las fuentes en su descenso hacia algún desfiladero, se nos escapa un detalle: la serpiente a nuestros pies recién mudada.

Con todo, mi encuentro con Cirlot fue previo a todo texto crítico. Mi interés fue en un principio el de lector, un lector que por entonces recorría sus primeros pasos al

¹ En 2001 apareció *Bronwyn*, que engloba todos los cuadernos de este ciclo autoeditados por Cirlot en tiradas reducidas. La edición corre a cargo de Victoria Cirlot. En 2005 se editó *En la llama*, su poesía completa fechada entre 1943 y 1959, editada por Enrique Granell. De esta edición se excluye el *Libro de Cartago*, de 1946, editado previamente por Igitur en 1998.

otro lado del espejo, en el denostado universo de la creación poética. Le debo a José Alberto Alonso, creador de estructuras, artista de lo invisible y tipógrafo de la nostalgia —pero sobre todo amigo y maestro—, el descubrimiento de aquel poeta barcelonés, por entonces un gran desconocido para la pequeña mayoría de los lectores (y simplemente arrinconado en la memoria de algunos). Un poeta, Cirlot, de quien aprendí a contemplar la palabra de forma bien distinta a como la había interpretado hasta entonces y con el que también hubo, si cabe, cierto reconocimiento e identificación a través de unos valores estéticos para mí indefinibles por entonces, pero intuitivos ya o secretamente anhelados. Así pues, mi éxtasis fue tal que no pude contener el impulso de compartir aquel descubrimiento con mis compañeros de viaje más cercanos. Aquellos días, Gerard Gil y yo discutíamos el valor de la imagen poética. Su postura se decantaba por reconocer en el cine una superioridad incontestable respecto a la poesía en cuanto medio para la creación de imágenes poéticas. El formato texto, en especial el objeto-poema, sin duda obsoleto en muchos de sus aspectos, no era capaz de alcanzar la intensidad de un fotograma o de una escena bien filmada (salvando las distancias entre los distintos instrumentos utilizados por cine y poesía). Hay que aclarar, por supuesto, que discutíamos desde el plano de lo abstracto, en un nivel del todo imaginario y utópico; nos movíamos en el razonamiento de lo ideal, teniendo como referentes de lenguaje fílmico y pureza estilística a monstruos como Ingmar Bergman o Andrei Tarkovski, tristemente —o por suerte— muy alejados de lo habitual, de la medianía. Frente a tal panorama, mis argumentos en favor de los poemas eran bien pobres. Entonces apareció Cirlot y su ciclo *Bronwyn*. Nuestra disputa oral pasó entonces a comunicación por texto; el verbo escrito, esa fue mi primera victoria. Con motivo de la lectura de *Bronwyn* creí oportuno reiniciar la cruzada en favor de la decadente poesía, y lo llevé a cabo a través del formato epistolar, de tradición antigua (aunque en nuestro caso la vía fuera el correo

electrónico). El atrincheramiento de Gerard se mantuvo intacto, pero mis nuevas armas consiguieron hender su escudo y alcanzarle el brazo. No le dio importancia a la herida, pero aquella flecha volaba con veneno, como una serpiente sublimada en pájaro o paloma mensajera. Muy pronto, como al beber una de aquellas pociones mágicas de amor de las que hablaban las antiguas leyendas, Gerard se sintió atraído por aquel poeta de intensidad casi filmica, con una sensibilidad y un ritmo esculpidos en imágenes. El resultado, el fruto de la herida, fue *Cirlot, La mirada de Bronwyn*, un documental que explora la relación de la poesía de Cirlot con el cine —del que aparentemente surge su inspiración—, así como un recorrido a través de la personalidad del poeta, reconstruida a través del testimonio de algunos de sus conocidos. Tras dos años de trabajo, sin apenas medios y con muy pocas ayudas técnicas, ni personales ni oficiales, Gerard Gil aportó una excelente visión (nunca mejor dicho) sobre Juan Eduardo Cirlot y hoy me parece indispensable para cualquiera que se acerque a su figura o a su poesía. Este documental, una vez más, le otorgaba la victoria al cine, puesto que supera en muchos aspectos cualquier intento de acercamiento meramente textual que pretenda abordar el ciclo poético de *Bronwyn*, teniendo en cuenta que el propio Cirlot afinó mucho en lo escrito, cosa que puede provocar con facilidad que los críticos no dejen de repetir lo mismo en glosas prosaicas, aun creyendo que descubren un Grial o nuevas sendas que lleven hasta él.

El segundo de los ríos que convergen me lleva a las corrientes de Orfeo, quien según algunos fue hijo de Eagro, justamente un río. Es difícil precisar cuándo el germen de un mito se hace visible en nuestra conciencia, pero es remarcable que a lo largo de varios años dedicados a la literatura, la figura de Orfeo, normalmente en su vertiente más tópica de poeta lírico —el que doma bestias con su lira—, aparece y desaparece

una y otra vez, como su amada Eurídice perdida en los infiernos. Cabe recordar, como apunta la mitóloga Elizabeth Vandiver, que sólo conocemos los mitos por la literatura. Es pues de la literatura de donde tomamos nuestros arquetipos. La creación poética, la palabra, el Verbo, son la fuente de nuestro mundo imaginario... ¿O se trata sólo de la revelación de ese mundo preexistente? Independientemente de esta cuestión, que no resolveremos aquí ni nadie lo hará nunca, es obvio que mi interés por este mito específico nace de las distintas semillas esparcidas que se han ido aposentando en la variedad de lecturas que me han acompañado a lo largo de estos años; y aún son pocos. Los textos acaban por formar parte de uno mismo, provocando muchas veces que la vida misma se lea como un texto y nos incite a estar atentos ante cualquier analogía, cualquier relación que ponga en tela de juicio las casualidades de la vida cotidiana. Es esa visión de la vida como texto la que con frecuencia impulsa a actuar. En mi caso, uno de tantos hamlets mediocres, un dubitativo en las acciones más banales, puedo asegurar que este esquema vital me ha impulsado a tomar decisiones concretas, al haberme impulsado a la construcción esfereológica (como diría Peter Sloterdijk) del mundo; una visión que constantemente me obliga a buscar, a nivel íntimo y a nivel interpersonal o social, un sentido cerrado —no confundir con terminado ni limitado— en sus diferentes aspectos y vivencias. Pondré un ejemplo. Mi interés por el mundo oriental, concretado estos últimos años en la cultura japonesa, posee un origen incierto. Ha habido a lo largo de mi vida diversos episodios que conducen a ese interés (desde algún amigo, alguna película, algún libro...), pero no existe un principio claro y definido. Aun así, durante este último año, empezó a tomar forma en mi cabeza la idea de viajar a Japón para realizar estudios y trabajar —un proyecto que en nada se acercaba a mi hasta entonces “verdadera” intención: estudiar en Hispanoamérica, cosa que no conseguí, con su consecuente trauma, que sublimé quizás con la presencia de mis compañeros de

doctorado Juan Pablo Villalobos y Andreia Moroni; mexicano y brasileña respectivamente. De repente, un día, repasando una especie de cómics que escribí y dibujé de los cuatro a los siete años, encontré uno con el título que sigue: “los superfantásticos y los superdiabolis en Japon”, así, sin acentos. Creo que fue entonces cuando cerré un círculo vital e imaginario, tomando la decisión de irme cuanto antes a Japón (cosa que sucederá el próximo octubre, si no ha sucedido ya cuando se lea esto). Sin duda, creer forma parte del simulacro en el que nos inmerge el texto.

Con todo, si tengo que citar un punto de partida preciso para la ideación de esta tesina y para la aparición en mi consciente del mito de Orfeo, debo referirme a la asignatura “Reinscripción de mitos de la antigüedad en la era postmoderna”. La profesora nos recibía en su casa, en un ambiente cercano a la terapia colectiva, cosa que algunos mirábamos con recelo, pero que al menos a mí me sirvió como tal, como acicate para expresar argumentos ocultos en mi inconsciente. En una primera clase, en la que nos especificó los contenidos del curso, se nos planteó que escogiéramos un mito y que redactáramos los motivos que nos impulsaban a dicha elección. Posteriormente, debíamos trabajar el mito a la luz de las lecturas recomendadas, en especial a través de las teorías de James Hillman, hasta hace poco cabeza visible de la comunidad junguiana.² En un principio, y haciendo alarde de esa imperfección dubitativa de la que hablaba antes, elaboré un texto —casi más bien una carta— planteando diversas posibilidades, ya que mi interés en este campo era muy amplio y me costaba decidir un único camino. Curiosamente, la última de las opciones expuestas pretendía desarrollar la leyenda de Cartago en la obra de Juan Eduardo Cirlot. Una vez que la profesora hubo revisado mi texto, me recomendó que afinara más en la selección del mito, que debía ser más específico y al mismo tiempo tener un valor más genérico, más ajustable a la idea

² Para conocer la visión fundamental de Hillman ver Apéndice

de arquetipo. Surgió así entonces, de repente, de la nada, la imagen de Orfeo... Memoria quizás de algún amigo, de alguna película, de algún libro...

En la primera parte de este trabajo trataré de dar una visión lo más exhaustiva posible del mito de Orfeo y de lo que conocemos por “orfismo”, reinterpretando estos conceptos a la luz de las ideas de James Hillman que revelan la psicología profunda existente tras el pensamiento mítico.³ Para la parte más filológica o científica me remito fundamentalmente al texto de W. K. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, hoy por hoy todavía un manual imprescindible, superado en muy pocos aspectos en todo lo relativo a Orfeo en el mundo griego.

La segunda parte del trabajo tratará de poner en relación la figura de Orfeo con la particular visión poética de Juan Eduardo Cirlot, intentando demostrar cómo el mito actúa a lo largo de su obra, mezclándose a otros mitos y conformando una nueva mitología de cuño propio. Con todo, lo que pretendo insinuar es que el mito órfico es el más relevante, el eje de su poética, a pesar de que no son excesivas las alusiones directas. Para esta sección he tomado en cuenta la aportación de Joseph Campbell en su *Mitología creativa*, el cuarto y más perfecto de los tomos que este autor dedica a la mitología bajo el nombre genérico de *Las Máscaras de Dios*. Otros autores fundamentales para mi estudio han sido Gaston Bachelard, Lezama Lima y sobre todo Peter Sloterdijk, a quien debo agradecer una visión filosófica no sólo del mito que nos atañe, sino de toda existencia individual y social. Y se lo agradezco no porque sea el único en tratar estos temas, sino porque está vivo y es mi contemporáneo, algo que extrañamente me une a él más que a otros pensadores ya fallecidos.

³ Este enfoque queda justificado por el hecho de que la obra de Juan Eduardo Cirlot, como demuestra especialmente su *Diccionario de Símbolos*, es cercana a los postulados de la psicología de Jung.

Como puede observarse, esta tesina intenta abarcar el máximo posible en cuanto a campos de trabajo se refiere, desde la mitología a la metafísica, pasando por la psicología y la literatura. Tal acercamiento pone de manifiesto que las intenciones del autor van más allá de lo meramente escrito. Primera evidencia: este estudio incluye una tercera dimensión que se hace visible en un DVD adjunto.⁴

⁴ *Cirlot: la mirada de Bronwyn*, documental realizado por Gerard Gil, en el que participé como ayudante de dirección, será editado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya a partir de octubre de 2007. El documental mereció el Primer Premio Internacional Romà Gubern de cine de ensayo 2005, otorgado por la UAB. Fue estrenado públicamente en la Filmoteca de Catalunya el 1 de diciembre de 2005.

Primera parte

Orfeo y la conciencia apolínea

Discusiones de clérigos sobre la historicidad de Jesús.
El arte tiene que revelarnos ideas, esencias espirituales
sin forma.

James Joyce

A modo de introducción

Podemos tomar dos puntos de partida para analizar la figura de Orfeo. Por un lado, su dimensión histórica y religiosa, en la que se prioriza la figura del poeta como *theólogos*, es decir, cantor de las cosas divinas, entendiendo por divino lo que atañe a los dioses y al universo; en otras palabras, cosmogonía y cosmología. Desde esta perspectiva se le considera uno de los fundadores de las religiones místicas y divulgador de un nuevo modo de vida en el seno de la denominada religión dionisiaca,⁵ en la que se le llega a identificar con algunos dioses. Las religiones místicas consistían en la práctica de rituales iniciáticos, llamados *teletái*, que ponían en contacto directo a los iniciados con los dioses del inframundo. Uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de prácticas eran los ritos llevados a cabo en Eleusis,⁶ en los que se manifestaban deidades como Deméter, diosa de la agricultura,⁷ y se ofrecían instrucciones para desenvolverse correctamente en el más allá; una especie de preparación para los futuros difuntos que tenían que viajar al otro mundo. Estas indicaciones, en el caso del orfismo, se anotaban en forma de poemas sobre unas láminas de oro o cobre que, enrolladas, el iniciado solía llevar en un colgante a modo de amuleto. A este tipo de ritual, por su relación con las potencias inferiores, se le debe el origen de la leyenda que sitúa a Orfeo bajando a los infiernos (la historia de Eurídice, como señalaremos en otro momento, sería de acuñación tardía, concretamente del período alejandrino). Por su parte, las leyendas de

⁵ No está claro que existiera la religión dionisiaca como tal, sino más bien como conjunto de rituales primitivos relacionados con las cosechas y el sacrificio, sin dogma alguno, bajo la tutela del dios Dioniso, popularmente conocido como dios del vino, pero íntimamente ligado a los misterios del más allá y de la resurrección.

⁶ Para un estudio completo sobre Eleusis véase Kerényi, *Eleusis*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.

⁷ La agricultura estaba íntimamente ligada a los procesos naturales del ciclo de la vida y de la muerte, de ahí la inclusión de Deméter en prácticas relativas al inframundo.

Core o Perséfone⁸, hija de Deméter, y la mitología de Eleusis, no eran ajenas a los textos del orfismo e incluso es probable que hubiera iniciados que siguieran al mismo tiempo, sin intolerancia alguna, ritos eleusinos y órficos, asegurándose así, por acumulación de indulgencias, el éxito en el más allá. Con todo, como señala Guthrie, «la religión eleusina siguió siendo fundamentalmente diferente de la de Orfeo. Primero y sobre todo, el orfismo [...] era un modo de vida que imponía un régimen ascético que cumplir en las acciones diarias. Eleusis no tenía tal exigencia. Su idea matriz está más próxima a la magia. Realícese el ritual correcto, véanse las correctas imágenes, díganse las palabras correctas, y se está asegurado de la protección de la gran diosa, y con ello de una vida bienaventurada en el más allá».⁹

Si tomamos la otra vía por la que acercarnos a Orfeo, nos topamos con la imagen heredada del arte y de la literatura, cuyo interés se centra más en la leyenda y en el carácter del personaje; en su condición de héroe y de mago. Orfeo nos llega como el prototipo del poeta músico, sensible y romántico, con cuyo canto y delicado tañer de lira es capaz de emocionar a la mismísima naturaleza y apaciguar a los animales más fieros. Así mismo, por amor, con la intención de ir a buscar a su esposa muerta, no duda en descender a la oscuridad de los infiernos y reclamar el retorno de su amada.

El análisis de ambas opciones (en realidad íntimamente ligadas) nos servirán para entender en su conjunto lo que consideramos como un cambio de estado en la psique del hombre griego. Intentaremos demostrar que Orfeo, en todas sus facetas, representa para nosotros el eje de inflexión entre una cultura donde prima el principio “femenino” y otra cuyo peso se decanta hacia lo “masculino”. Como veremos enseguida en la definición de James Hillman, no deberíamos entender los términos “femenino” y

⁸ Perséfone va a ser identificada en alguna ocasión con la propia Eurídice, algo que incluso Cirlot deja reflejado en poemarios como *Orfeo o Los Restos Negros*, ambos de 1970 y dedicados a Eurídice-Perséfone.

⁹ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003

“masculino” desde un punto de vista fisiológico. Las limitaciones del lenguaje (arraigado, inevitablemente, a nuestra herencia cultural de conciencia masculinizante) nos obligan a servirnos de estas palabras, al menos hasta que se establezca una nueva terminología comúnmente aceptada. Aun así, con todo lo que supone de reduccionista, el propio lenguaje tiene recursos para solventar este tipo de situaciones. Bienvenidas sean, pues, las comillas. Otro problema de esta terminología deriva de la dificultad de esquivar el dualismo (herencia también de lo que llamaremos conciencia apolínea), algo que el mismo Hillman intenta eludir a toda costa a lo largo de su obra y que también procuraremos solventar en estas páginas. Trataremos pues, en esta primera parte del trabajo y con todos los datos a nuestro alcance, de defender la tesis según la cual la aparición del orfismo implica la introducción en el mundo griego de una conciencia en cuyo germen está contenido todo el desarrollo de nuestra cultura occidental hasta hoy mismo, momento en el que parece estar produciéndose un nuevo cambio; esta vez hacia el aspecto “femenino”. Sirviéndonos de las teorías de James Hillman, habría que entender esa conciencia apolínea como la mente masculina que ha renunciado a una parte de su sustancia, desechándola con nombres como “Eva”, “femenina” o “interior”. Siguiendo esta línea reinterpretaremos el mito de Orfeo como una pérdida de esa dimensión femenina en la desaparición de Eurídice, a quien no se consigue liberar del inframundo, un lugar en donde prevalece el poder de la imagen y, en consecuencia, de la subjetividad. Orfeo, en algunas versiones, aparece como hijo de Apolo y cuando no, siempre lleva con él la lira dorada y mágica que Apolo le regala. Y Apolo es un dios racional, un rey-sol que convoca a la objetividad del mundo representable y diurno, en oposición a cualquier síntesis lunar y subjetiva, propia, por qué no decirlo, de lunáticos. Veamos las palabras de Hillman:

Es una estructura de conciencia que guarda relación extraña con lo femenino, interpretado en este contexto por nosotros como el “lado abismal del hombre

corpóreo, con sus pasiones animales y su naturaleza instintiva y, en general, como la *materia*". La fantasía apolínea, sin embargo, no es exclusivamente masculina, no pertenece sólo al modo de pensar y de actuar masculino. En tanto estructura arquetípica, es independiente del género de la persona a través de la que actúa; de ahí que la integración de lo femenino sea una cuestión que corresponde tanto a los hombres como a las mujeres.¹⁰

Nótese que Atenea, por ejemplo, siendo una diosa, la diosa de la sabiduría, posee esas mismas características de racionalidad que Apolo, por lo que queda demostrada la desvinculación de los términos "femenino" y "masculino" con cualquier referencia sexual. Tampoco se trata de escoger entre uno u otro aspecto. En el ser humano son inherentes ambos y dependerá siempre de factores internos y externos para que uno u otro se desarrolle en mayor o menor medida. Aunque quizás el hecho de afirmar que poseemos dos aspectos sea caer una vez más en el dualismo¹¹. Pero no nos engañemos, en cierto sentido no podemos dejar de ser duales. Hombre y mujer, por ejemplo, son dos categorías reales, o como mínimo útiles, con independencia de la sexualidad de cada uno. El problema, a mi parecer, reside en oponer lo dual en vez de aglutinarlo.¹²

Además, puesto que la estructura apolínea es arquetípica, la integración de la feminidad en ella también es un problema arquetípico que sobrepasa el nivel humano de las necesidades y desarrollos personales. Este modo de conciencia apolínea (y sus inherentes limitaciones) viene impuesto por su estructura arquetípica, por eso nuestras fantasías y las percepciones que ellas gobiernan no pueden cambiar hasta que esa estructura no se modifique.¹³

Lo que aquí viene a matizar Hillman es el hecho de que estamos condicionados por nuestras fantasías, como remarcaremos a lo largo de todo el estudio. Cuando

¹⁰ James Hillman, *El mito del análisis*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000. Desde ahora se citará como *MA*

¹¹ Haría una distinción entre dualismo y dualidad, aludiendo al dualismo como una categoría lógica, mientras que la dualidad se regiría más bien por su condición sensible, palpable.

¹² De ese sistema binario también la problematización de entender la Trinidad, algo que volveremos a apuntar en la segunda parte. Llega a ser comprensible la unión de dos, pero ya se nos hace más difícil la inclusión de tres en uno. «Tres por uno no es, ciertamente, uno, sino tres; desde este punto de vista, el dogma de la Trinidad sería matemáticamente absurdo; tres por infinito es infinito; así el dogma sí tiene sentido matemáticamente.» Peter Sloterdijk, *Esferas I*, Editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 537

¹³ Hillman, *MA*

lleguemos al análisis de la obra de Cirlot, en la que actúan dichos arquetipos, veremos cómo existe el intento por modificar esa estructura a través de la palabra poética y cómo la figura de la mujer como arquetipo destructivo, Mithra, Lilith, Anahit... se va transformando progresivamente en un personaje proclive a ser asimilado de nuevo por la intimidad del poeta. Podríamos considerar esa lucha, que va más allá de las “necesidades y desarrollos personales”, como un esfuerzo del lenguaje poético y de la imaginación hacia la trascendencia. Pero de esto hablaremos mucho más adelante. De momento, exploraremos las esferas relativas a Orfeo.

1. Aproximación al orfismo

Desde la perspectiva de los estudios históricos Orfeo es considerado un personaje oscuro y recóndito. Los pocos datos de los que disponemos ni siquiera permiten demostrar su existencia.¹⁴ A pesar de ese desconocimiento, descubrimos que su fama ya se había extendido por la Grecia del siglo VI a.C. La primera referencia escrita se la debemos al poeta Íbico, aunque tampoco es muy fiable como fuente debido a que sus palabras nos han llegado indirectamente, insertas en los escritos de un autor tardío, como sucede con tantos otros fragmentos de la literatura antigua. La frase en cuestión se refiere “al famoso Orfeo” (Ὀνομακλυτὸν Ὀρφήν), quien por entonces ya estaba adscrito al grupo de los más grandes poetas de la Antigüedad. En cierta medida, ya no perderá nunca su fama, y su condición de estereotipo se prolongará a lo largo de la historia, no sólo por su vinculación con el mundo del arte en el que se va a representar su figura una y otra vez, incansablemente, sino también gracias a la imagería popular. Como anécdota, bastaría apuntar que su imagen sobrevive en nuestros días incluso en series de animación japonesa como la que lleva por título “Orphen el Brujo” y que curiosamente respeta la declinación del vocablo griego Ὀρφήν.¹⁵

Esbozadas las dificultades de contar con un Orfeo puramente histórico, aún más cuesta arriba se nos presenta la hipotética autoría de los textos de carácter religioso denominados órficos, considerados como el origen de una nueva filosofía de vida en el

¹⁴ Recientemente encontré en internet un titular que aseguraba que en Bulgaria, parte de la antigua Tracia, habían encontrado “la tumba del rey Orfeo”. Al leer la noticia original en inglés, cuya mentalidad parece más dispuesta a lo empírico, lejos de la hipótesis hispana, no hallé ni una sola referencia a Orfeo, si bien es cierto que existe la hipótesis de que pudiera existir un rey tracio con ese nombre. La imaginación no tiene límites ni siquiera en el mundo de la información, cuestión que a nuestro parecer (el del autor de este trabajo y el mío), le otorga aún mayor relevancia a nuestro personaje.

¹⁵ Como podemos comprobar, la fama de Orfeo se ha extendido más allá de nuestra cultura occidental. Sin movernos de Japón detectamos la presencia del mito en una película de animación del también mítico Hayao Miyazaki, *El viaje de Chihiro*. La protagonista, tras abandonar el mundo mágico en el que ha vivido aventuras y tribulaciones innumerables, teniendo que cruzar un túnel para regresar a casa –a su realidad, junto a sus padres–, es instada a no mirar atrás bajo ningún concepto. No es difícil descubrir aquí el episodio de la pérdida de Eurídice en los infiernos, mito que exploraremos más adelante.

seno de los rituales de la Grecia arcaica. Es importante insistir en que no nos han llegado textos del propio Orfeo ni de supuestos contemporáneos suyos, sino tan sólo vagas referencias sobre él y sus escritos, como el poema *hieròs lógos*, “relato sagrado”. Los llamados textos órficos recogen el pensamiento de la nueva corriente, el orfismo, teóricamente fundada por el poeta, pero nada nos puede asegurar que nazcan de su mano. Ya Aristóteles, según la autoridad de Filópono, dudaba de la existencia de Orfeo y atribuía los poemas al poeta Onomácritos. «En efecto, Aristóteles, al introducir un espíritu de crítica científica que lo adelanta a su tiempo, aventuró dudas no sólo sobre la autenticidad de los poemas sino además sobre la propia existencia de Orfeo. Empero, atestigua la existencia de la literatura órfica y su adjudicación común en el siglo IV».¹⁶ Para nuestro estudio es irrelevante la existencia real de Orfeo, puesto que si se trató de un personaje histórico sin duda fue posteriormente mitificado, y si no, ya nació como mito. Asimismo, nos interesaría por igual un verso de ese genial Orfeo y el de un poeta mediocre que se inspirase en su pensamiento. En el nivel psicológico en el que queremos aplicar nuestra interpretación, ambas fuentes son válidas para construir los fundamentos arquetípicos de una nueva actitud de la conciencia. Con todo, se pueden aportar hipótesis sobre la historicidad de Orfeo. Como señala Guthrie en la página 103 de su estudio: «A favor de su existencia histórica está su individualidad. [...] su figura rehúsa a dejarse confundir con la naturaleza de ninguno de los dioses conocidos: Apolo, Dioniso, ni siquiera los dioses del mundo inferior». Algo más adelante apuntará: «Rohde destaca con razón el hecho de que los héroes son, con la mayor frecuencia, personajes históricos, y esta constancia de características comunes con otros héroes podría emplearse como argumento a favor de la real humanidad de Orfeo»¹⁷. Hay que matizar, sin embargo, que Orfeo no encaja del todo en el esquema que se le puede

¹⁶ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 63

¹⁷ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 105

atribuir a cualquier héroe clásico.¹⁸ El héroe suele ser temerario, habitualmente de carácter orgulloso y a menudo alejado de cualquier actividad espiritual, mientras no se trate de luchar contra poderes mágicos o consultar el oráculo por propio interés. La figura que aquí tratamos encajaría más con la de un profeta (recordemos la palabra *theólogos* en la introducción) o incluso la de un mesías. Éste no deja de ser un héroe en cuanto se le exige un sacrificio, su propia vida, con alguna finalidad de corte trascendente o la salvación del prójimo. El héroe clásico, en cambio, bastante tenía con salvarse a sí mismo una vez inmerso en el tablero de los dioses, repleto de trampas. Si se convertía en salvador era de forma indirecta, pues sus fines reales eran otros, y una doncella rescatada pronto podía ser abandonada en cualquier parte, en cualquier isla o guarida, a disposición y antojo de algún dios de turno lujurioso. El héroe estaba más preocupado por superar las pruebas, por obtener una victoria o por recuperar un trono: es la figura más cercana a los reyes —e incluso su mitificación—, a quienes no les importaba cortar alguna que otra cabeza si en ello veían usufructo o un bien para su propio pueblo. Los mesías, por su parte, los más temidos, si cabe, por los reyes, promulgan la compasión y la caridad¹⁹, algo que no les resultaba simpático a los dioses antiguos, quienes quizás intuían ya el peligro inminente de perder sus casas, sus construcciones de lujo en el politeísmo y su alquilada existencia en la materia. Así pues, la aparición de Orfeo, de un mesías —o lo que es lo mismo, del espíritu en el cuerpo de un humano—, implica el sacrificio del héroe, su muerte, en aras de una resurrección profetizada. Otra diferencia básica respecto al héroe viene dada por el pensamiento

¹⁸ A mi parecer, uno de los esquemas y diagramas más completos de la aventura del héroe puede leerse en el capítulo “Las llaves”, que se incluye en la obra de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 223-229

¹⁹ El tema de la caridad, *caritas*, entendida según los esquemas del amor cristiano, nos parece indispensable para la segunda parte de este trabajo y procuraremos aludir a ello nuevamente. La aparición de ese concepto, relacionado con la *karuna* o compasión del budismo de la India, nos ha intrigado hasta tal punto a lo largo de nuestra investigación que lo hemos llegado a considerar como eje invisible de todo lo que se pretende concluir en este trabajo, además de sospechar cierta identificación con lo que Heidegger denominó “cuidado”. Pero por tratarse simplemente de una hipótesis sin desarrollar hemos preferido no abordarlo en este estudio.

filosófico que la tradición le adjudica como propio: el orfismo. Un héroe puede formar parte de una religión, por supuesto, pero en ningún caso la plantea ni la elabora; su condición se limita a la fuerza física o a las argucias de la razón práctica. Debemos acercarnos pues al orfismo para penetrar con mayor lucidez en la esencia del oscuro Orfeo, y ese acercamiento sólo puede darse de forma empírica a través de otra corriente filosófica del mundo antiguo: el pitagorismo, “genuino orfismo” según Giovanni Pruglese Carrateli, en contraposición a cualquier otra religión de la época, contaminada con visiones escatológicas de otras tradiciones.²⁰ Fundado por Pitágoras en el s. VI a. C., quien asentó su Escuela en la Magna Grecia,²¹ concretamente en Crotona, actualmente en Calabria (Italia), se trató de una religión de élite, sólo para iniciados, en la que se enseñaba el estudio de la filosofía, la astronomía, la música y las matemáticas. Matemático significaba por aquel entonces “aprendiz”, siendo uno de los dos niveles de enseñanza promulgados por la escuela pitagórica junto al de los acusmáticos, literalmente auditores, o como diríamos hoy, oyentes y por lo tanto suponemos que todavía no iniciados. En la época de Platón las matemáticas aún eran sinónimo de filosofía. Pero los pitagóricos trascendían ese marco teórico: una de las características fundamentales era su implicación en cuestiones religiosas y políticas, a diferencia de las anteriores filosofías jónicas elaboradas por los presocráticos. Una vez más, Platón recogerá esa concepción en libros de carácter religioso como el *Fedón* o en libros políticos como la *República*, cuyo pensamiento se extenderá al neoplatonismo de la iglesia católica.²²

²⁰ Información extraída de la *Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche*, serie de documentales producidos por el *Istituto Italiano per gli studi filosofici*. En estas páginas alternaremos indistintamente las palabras religión y filosofía, al ser conscientes de la dificultad de separarlas en el caso que nos ocupa.

²¹ De la terminología pitagórica nos viene la palabra “escuela”, del mismo modo que la “academia” de Platón y el “liceo” de Aristóteles.

²² Curiosamente, otra de las similitudes con el cristianismo puede intuirse en la cena con vino. Según las normas, los pitagóricos sólo podían tomarlo de noche, durante la cena, mientras el mayor hablaba a los aprendices en lo que podría tratarse de un acto precursor de la celebración cristiana. Así, cabría pensar

La idea principal del pitagorismo se basa en considerar a los números como esencias del mundo material, en especial el número 1, que da fe del cosmos como unidad. De ahí la relación entre aritmética y geometría, pues todas las cosas están formadas a partir del número; en consecuencia, el número termina por adquirir valores simbólicos. El 1 hacía referencia a la singularidad, al orden y a la razón y se impone como generador de todos los números, al no existir el cero; el 2, primer número hembra, correspondía a la diversidad;²³ el 3, primer número macho, tiene relación con la armonía²⁴; el 4 se asimila a la justicia; el 5 al matrimonio; y el 6 a la creación, en un claro paralelismo con los días de la creación bíblica, cuyo séptimo día Dios descansó. El 10, por su parte, era considerado el número sagrado por excelencia, el llamado *tetraktis*, que representaba a todo el universo; la suma de todas sus dimensiones: el punto (1), la línea (2), el plano (3 = triángulo), y el espacio (4 = la base de la pirámide geométrica); $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. Otro símbolo fundamental, usado por los iniciados como salvoconducto para reconocerse entre ellos, era el pentagrama²⁵, cuya imagen ha sido

que el pitagorismo hereda del orfismo primitivo esa reducción del éxtasis del vino en los ritos dionisiacos a la serenidad de una celebración de corte intimista y sagrado.

²³ Es indispensable para nuestra tesis el referente simbólico del número 2 como hembra, el primer número par. Coincide su feminidad con las figuras que Juan Eduardo Cirlot y la mística de varias tradiciones como la sufi considerarán como parte perdida del alma, la Eurídice perdida, la otra mitad que permite completar lo “masculino” y que debe recuperarse para restaurar el equilibrio.

²⁴ No hay que perder de vista este concepto de armonía en la expresión del 3, que reaparece en la Trinidad cristiana, culminación de su pensamiento místico. La armonía es a su vez importantísima para el pitagorismo en el terreno de la música, cuyas relaciones internas también están basadas en el número, dando origen a la teoría musical de las esferas, muy en boga en el pensamiento medieval y el posterior de poetas como Fray Luis de León y músicos como Francisco Salinas. No lejos de esta teoría podríamos situar la actual teoría científica de las cuerdas (aunque no se trate de cuerdas como tales), de cuya vibración u oscilación dependería la aparición de electrones, fotones o quarks, como si la lira de Apolo, con su música, que no es más que vibración armónica, fuese otorgando estructura al universo. También resulta reveladora la coincidencia musical entre dos personajes místicos como Pitágoras y el poeta sufi Rumi. Se cuenta que Pitágoras descubrió la relación numérica o armónica entre las notas musicales escuchando el golpe simultáneo de los martillos de una fragua, cuyo distinto peso condicionaba el tono de una nota: la octava, por ejemplo, surge de la proporción 2:1, es decir, cuando un martillo pesa el doble que otro; así, la quinta seguiría la proporción 3:2; la cuarta 4:3, etc. (habría que matizar que en teoría lo que produce el sonido es el yunque, esto es, el lugar donde se golpea). De Rumi, por su parte, se explica que escuchando los martillazos de una fragua entró en éxtasis y se puso a bailar, creando así la danza propia de los monjes derviches, consistente en girar sobre un mismo punto hasta alcanzar el trance, que representa una fusión armónica y total con el universo.

²⁵ En este sentido es equiparable al emblema del compás masónico, que representaba, en palabras de Walter Burkert, el valor de dividir propiamente el tiempo de uno mismo, comentario que nos recuerda igualmente la frase de Séneca: «Un día bien vivido vale una vida entera».

corrompida a lo largo de la historia por infinidad de sectas esotéricas y satánicas hasta el punto de considerarse como un diagrama propio del diablo.

Ahora bien, tras este resumen injustamente mutilado, lo que contribuye en mayor medida a la posible identificación entre el orfismo y sus seguidores pitagóricos es el concepto de metempsicosis o inmortalidad del alma. Como veremos en breve, algunas teorías hablan de influencias orientales en ese planteamiento, pero abogamos por seguir una vez más a Giovanni Purgese cuando considera la metempsicosis como un aspecto que surge de manera independiente a lo predicado en tradiciones como la india. Si existe unidad en el conjunto del universo, la lógica filosófica infiere que el alma tiene que estar inserta por fuerza en una perennidad cosmológica. Esta visión teórica que nos ofrece el pitagorismo en su conjunto, nos ayudará sin duda a profundizar en la figura mítica de Orfeo, fuera éste un filósofo real cuya continuación intelectual se la debemos a los pitagóricos o simplemente un dios imaginado (aunque ser dios no sea simple, de entrada). Para la formación de arquetipos psicológicos esta indistinción se convierte en relevante si hacemos caso de las palabras de James Hillman: «las filosofías no pueden ser apartadas de las fantasías».²⁶ En este sentido cabe señalar el origen mítico del pensamiento abstracto, cuyos planteamientos, en una etapa primitiva, serían de muy difícil comprensión si el lenguaje metafórico no aportara la presencia de los dioses.²⁷ Platón tenía muy claro este factor al utilizar el mito como mecanismo para

²⁶ James Hillman, *El sueño y el inframundo*, Paidós Junguiana, Barcelona, 2004, p. 124 (de ahora en adelante se citará como *SI*). Hillman profundizará sobre este tema en *MA*, en donde muestra cómo la imaginación, a lo largo de la historia, precede siempre a la confirmación y demostración de cualquier teoría científica. Aún más, dichas teorías han sido incluso condicionadas por esas fantasías hasta el punto de establecerse como verdades demostrables. Hillman aporta numerosos ejemplos históricos de este fenómeno.

²⁷ «Es afirmación frecuentemente repetida la de que los griegos en un momento determinado se liberaron de la especulación mítica, característica de todos los demás pueblos de la antigüedad que los habían precedido en la historia, y emprendieron por vez primera la aventura de organizar un pensamiento sobre bases racionales. [...] Desde luego que la especulación mítica es más antigua que la filosófica [...] En los dos casos se abordan los grandes temas: el origen del mundo y la forma en que pasó de ser como era a ser como es, el origen de los dioses y de los propios hombres y cómo y cuándo nacieron unos y otros. En suma, se trata de dar una respuesta a cómo fueron y cómo son las cosas y, sobre todo, por qué las cosas son como son y no de otro modo. Esta coincidencia básica explica que, cuando se emprendió la aventura

desarrollar su pensamiento filosófico, en especial para dar cuenta de zonas del ser en que no pueden penetrar los métodos del razonamiento dialéctico. Como explica Guthrie: «Tomamos en cuenta los mitos no porque creamos en su verdad literal, sino porque los consideramos un medio de dar razón de cosas que sabemos que existen pero que hemos de admitir como demasiado misteriosas para una demostración científica exacta»,²⁸ condicionada ésta, además, y mientras no se demostrase lo contrario, por una fantasía formada *a priori* en la mente del científico. Con todo, hemos de tener en cuenta que en la época de Platón el pensamiento racional estaba ya muy consolidado y los mitos no se tomaban para nada como algo creíble. Él mismo nos lo comenta en su diálogo *Fedón* 114 d: «Ahora bien, sostener que estas cosas son exactamente como he dicho, mal cuadraría a un hombre de buen sentido; pero que o esto o algo similar es la verdad acerca de nuestras almas y sus moradas, ello (puesto que se ha demostrado que el alma es inmortal) me parece ciertamente adecuado, y creo que es un riesgo que merece la pena correrse por quien como nosotros lo hacemos».²⁹ El pensamiento abstracto no estaba plenamente desarrollado en la Grecia de Platón. Los primeros en implantar una base matemática fueron los pitagóricos, que no se caracterizaron por haber aplicado sus teoremas, puesto que babilonios y egipcios ya eran capaces de utilizarlos en sus construcciones, sino por haberlos elaborado racionalmente, justificándolos con

de interpretar racionalmente el mundo, el punto de partida fue necesariamente la especulación mítica anterior, en especial la de aquellos autores que, como Hesíodo, habían recorrido ya un cierto camino en esta vía de tránsito y habían llegado a elaborar complejos míticos muy organizados.» Ver Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

²⁸ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 304

²⁹ Nótese cómo la fantasía del propio Platón le lleva a convencerse de que el alma es inmortal, cuando en realidad es un concepto indemostrable (por cierto que, como veremos, la idea de la inmortalidad del alma parece haberla introducido el orfismo en el mundo griego). Sin duda se trata de una necesidad arquetípica. Afirmar que el alma es inmortal es un riesgo que debe correrse para alguien que quiere creer en ello, que lo imagina, que lo fantasea y sueña intensamente, que tiene «fe en la fe», como diría Unamuno (uno de los más grandes imaginativos entre los pensadores). Éste retoma la idea de Platón en su *Sentimiento trágico de la vida*: «hermosa es la suerte que podemos correr de que no se nos muera el alma nunca». En otro momento dirá: «no quiero engañar a nadie ni dar por filosofía lo que acaso sea sino poesía o fantasmagoría, mitología en todo caso». Y más adelante: «que la poesía es la realidad, y la filosofía la ilusión». O como escribe Hillman en una de sus obras: «Si las verdades son las ficciones de lo racional, las ficciones son las verdades de lo imaginario.» (*Re-imaginar la psicología*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, p. 309. Desde ahora citado como *RP*).

expresiones numéricas paso a paso y desarrollando nuevos conceptos. Pero sus razonamientos pronto se vieron limitados al descubrir la existencia de números irracionales en un intento por medir la diagonal del cuadrado, cuyo resultado se obtenía de la raíz cuadrada de 2, sin resultado entero. A pesar de su uso en la proporción áurea, utilizada por el arte en siglos posteriores y fuente de especulaciones para la ordenación del cosmos, los pitagóricos no revelaron el hallazgo; lo mantuvieron en secreto, puesto que contradecía sus principios sobre la unidad. Como vemos, todo cálculo iba siempre ligado a la representación geométrica, por lo que las limitaciones eran obvias. De hecho, es tan importante ese valor geométrico que se ha malinterpretado profundamente la teoría de las ideas de Platón al considerar que el mundo de las ideas permanece como algo externo al mundo físico, fuera de él, en otra parte... pensamiento heredado de la distorsión cristiana. Platón explica en su diálogo *Timeo* que el mundo está constituido de sólidos geométricos: cubo, tetraedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro. Así pues, la materia, los objetos, pueden ser reducidos a esas formas, es decir, se pueden abstraer de ellos dichas figuras: esa abstracción correspondería a las ideas, inherentes en el mundo físico. Este planteamiento le llega a Platón tras percatarse de que cualquiera puede dibujar un triángulo en la arena, pero siempre será distinto, imperfecto, a pesar de que todos poseen el mismo concepto de triángulo. Ahí reside la idea.³⁰

³⁰ Ver Piergiorgio Odifreddi, *Corsi di logica matematica*, curso interactivo de Nettuno, universidad a distancia. Resulta cuando menos asombroso comprobar cómo las fantasías de filósofos antiguos coinciden posteriormente con las comprobaciones científicas. En su teoría de los sólidos Platón habla de que el icosaedro (20 caras) corresponde al elemento agua. Ese poliedro puede desglosarse en otros dos: un tetraedro y dos octaedros ($20 = 4 + 8 + 8$). El tetraedro corresponde a su vez al elemento fuego y el octaedro al aire, por lo que deducimos que el agua está formada por un cuerpo de fuego y dos de aire. *Voilà* la fórmula moderna del agua: H₂O, dos átomos de hidrógeno (el elemento más ligero y el más abundante del universo) y uno de oxígeno (elemento imprescindible para la combustión; para que exista el fuego).

1.1. Práctica y divinidad

El orfismo en cuanto corriente de pensamiento aparece en el seno de la religión dionisiaca, cuyo origen se sitúa en la antigua Tracia. En realidad no puede afirmarse que se trate de algo marcadamente distinto, separado de estos ritos primitivos, sino más bien una especie de reforma en el marco práctico y teórico del culto a Dioniso; una reforma que parece venir del extranjero. Aparentemente resultaría paradójico considerar a Orfeo como figura apolínea, sacerdote o satélite del dios solar, pero de hecho, como veremos más adelante, Dioniso seguirá siendo el dios más importante en la cosmogonía órfica, un dios cuyos rituales fueron modificados y civilizados considerablemente por la adición de algunos rasgos apolíneos y de otros que eran originales y sólo pueden llamarse órficos. Este fenómeno de sincretismo, tan común entre los griegos, muestra las dificultades que conlleva cualquier análisis sobre una hipotética religión griega, sobre todo desde nuestro concepto actual y monolítico de religión.³¹ Guthrie explica que en la Grecia antigua, la división más obvia que debería hacerse es entre la religión olímpica y la ctonia, es decir, entre los cultos de la tierra y los de las regiones subterráneas, con frecuencia identificados por la oscuridad impresionante y el anhelo místico de unión entre el hombre y la divinidad. Hay que suponer también que una misma persona podía ser devota de ambos cultos, puesto que las diferencias entre uno y otro no eran de carácter consciente en el individuo (cabe pensar, además, que cada cual asimila una religión de forma muy personal; personalizándola).

La figura de Dioniso surgiría en la órbita de esa religión ctonia que rinde culto a las divinidades del subsuelo, ligadas también a la fertilidad, como en el caso de Deméter.³²

³¹ Ver la obra de Guthrie, en especial el capítulo II «¿Qué se entiende por orfismo?», así como su otra obra *Los griegos y sus dioses*.

³² «Estas deidades del suelo son tan antiguas como la agricultura, y el dios ctonio de Creta (Zeus Ctonio) ha de haber sido adorado aun antes de que los dioses homéricos, con su índole antropomórfica y

Podríamos pensar entonces en Orfeo como un dios decaído, equivalente del mismo Dioniso o de algún tipo de espíritu prehelénico relacionado con la vegetación; un dios cuya muerte sería su rasgo más característico, como corresponde a toda divinidad vegetal que expresa el ciclo de la vida a través de su influjo en las cosechas. Guthrie señala como posible referente de un posterior Orfeo la figura del dios Jacinto. Su hipotética tumba se mostraba bajo el altar de Apolo en Ámiclas. El rey del sol, precisamente, habría sido el responsable de su muerte, idea que encaja con la oposición clásica entre Dioniso y Apolo. Así pues, tendríamos ya una triple identificación entre Jacinto, Dioniso y Orfeo, pero éste último también incluye la figura de Apolo, sirviendo de nexo para que los opuestos se confundan y se asimilen. Esta asimilación puede estar representada en la propia muerte de Orfeo, descuartizado a manos de las sacerdotisas de Dioniso, en parte una venganza tras la usurpación del altar religioso, en parte símbolo de esa fusión de personalidades. El mismo Dioniso, según cuenta la mitología órfica, murió despedazado por los Titanes cuando era niño y sus miembros fueron esparcidos en un acto que posiblemente tenga reminiscencias de un ritual relativo a la fertilidad (como sucede también en la cultura egipcia con Osiris),³³ ya que posteriormente su cuerpo fue recompuesto y resucitado, tras ser conducido, coincidentemente, al templo de Apolo.

Los Titanes, quienes, por supuesto, también habían recibido nuevamente la vida en el nuevo orden creado por Zeus, estaban celosos del niño y conspiraron contra él. Según algunas autoridades, fue por instigación de Hera, la esposa legítima de Zeus, presta a atacar al hijo de otra madre. Con un espejo y otros juguetes distrajeron al niño, y mientras jugaba le mataron y descuartizaron. Sus miembros, por orden de Zeus, fueron recogidos por Apolo y conducidos a Delfos. El corazón fue salvado por Atena, que lo llevó a Zeus para que éste por medio de ese órgano hiciera renacer a

contrastantes personalidades, se establecieron en el Olimpo.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 166). Para una matización del concepto «ctonio» véase *infra*, p. 38 de este trabajo.

³³ Para las influencias orientales puede consultarse en Internet el artículo de Alberto Bernabé, «Elementos orientales en el orfismo», *Sapanu*. Publicaciones en Internet II, 1998 (www.labherm.filol.csic.es)

Dioniso. Vivo de nuevo, Dioniso queda para los órficos como el supremo objeto de culto.³⁴

Como es ya conocido, en este tipo de culto de origen primitivo era común el sacrificio de animales —e incluso de humanos—, en honor de los dioses, y en el caso del rito dionisiaco, del que tenemos un crudo testimonio en las Bacantes de Eurípides, ha quedado constancia de la ingestión de carne una vez concluido el ofrecimiento de la víctima expiatoria.³⁵ Estas prácticas, como ya apuntaba Platón, eran generalmente al mismo tiempo un banquete —y no olvidemos la acepción amorosa del banquete en Platón, algo que convierte ese acto de asimilación en un acto de amor, como más tarde recogerá el cristianismo oficial, y algunas sectas gnósticas como los valentinianos, acusados de mezclar el ágape y la orgía.³⁶ Los órficos, en cambio, «se abstendían de carne, bajo la impresión de que era impío comerla o mancillar los altares de los dioses con sangre; y así apareció entre nuestros antepasados el género de vida llamado órfico, que se atiene a lo que carece de vida y se abstiene de todo lo viviente».³⁷ Según autores tardíos, Orfeo habría erradicado también de la vida primitiva la antropofagia³⁸, así como

³⁴ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 133. No parece ser casual en la narración mitológica órfica la participación de Apolo y de Atena (dioses de la conciencia y el intelecto) en la resurrección de Dioniso (dios sombrío y de naturaleza orgiástica, es decir, del subconsciente). Sin duda, esto prueba un cambio de conciencia entre los órficos: desde lo que ya hemos llamado «femenino» a lo «masculino», que como bien se deduce por la aparición de Atena o Atenea, no es un aspecto exclusivo del género masculino.

³⁵ «Se trataba [...] de ceremonias de místicos, cuya finalidad es nada menos que asimilarse al objeto del culto [...] Tenemos, pues un ritual ctonio que asegura la comunión con el dios, al parecer en la más primitiva de las formas. Esa comunión se alcanzaba comiendo carne cruda.» (Guthrie, *Op. Cit.* p. 165)

³⁶ Ver José Montserrat Torrents, *Los gnósticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1983

³⁷ Palabras de Platón citadas por Guthrie, *Op. Cit.*, p. 68

³⁸ «Nilsson se pregunta si la *omophagia* llegó a ser alguna vez, incluso en casos excepcionales, una comida canibal. Reflexionando sobre estas cuestiones, debemos recordar que no hay que tomar *literalmente* lo que tiene que ver con un mito o un ritual. ¿Puede creerse realmente que los griegos despedazaran y se comieran a los niños? Trasladando esta fantasía a nuestros tiempos, equivaldría a decir que la hostia de la comunión constituye un sustituto residual de un canibalismo históricamente real.» (Hillman, *MA*, p. 317). Para reforzar el plano psicológico de este estudio (en cuyas notas vamos poco a poco trazando y matizando los parámetros), son importantes las palabras de Hillman: «Sí, hoy nos preocupamos por la relación entre la televisión y la violencia en las calles, pero esta confusión entre imagen y acto, y en particular la violencia del acto cuando imaginar está prohibido, arranca de los cimientos de nuestra cultura. El primer asesinato fue divino y fue asesinato de la imagen; su consecuencia fue el primer acto humano después de abandonar el Paraíso; un asesinato (por haber sido creados a imagen de lo divino, sólo podemos hacer aquello que los dioses imaginan en su comportamiento). [...] Tomar las imágenes literalmente, con el mismo tipo de realismo que el ego usa en el mundo diurno: éste es el error heroico, una equivocación de proporciones hercúleas y empeorada por las bendiciones

todo tipo de excesos rituales, promoviendo en cambio una actitud vital de corte ascético y conciencia comedida.

En una época en que el culto de Dioniso se difundía como un incendio por toda Grecia, tendría naturalmente particular atracción para los adherentes a cultos ctonios ya existentes. Las similitudes eran obvias, pero, al mismo tiempo, los excesos de una orgía dionisiaca bien podían resultar repelentes para algunos espíritus sensitivos entre las antiguas sectas. Viendo la imposibilidad de hacer que sus seguidores abandonaran al nuevo dios, habrían procurado encauzar esa devoción por mejores canales aceptando y haciendo al calmo y civilizado Orfeo profeta de Dioniso mismo.³⁹

Este tipo de reforma llevaría a pensar que el orfismo es «un producto originariamente de unas cuantas mentes individuales»⁴⁰, en un período en el que la racionalidad empieza a instaurarse en la cultura griega. Estos reformadores intervinieron porque tenían una nueva religión que predicar, una norma de conducta basada en una teoría del origen de la humanidad, y necesitaban una estructura mítica en que proponerla, así como unos textos con los que difundirla: los textos órficos u *Orphiká*, una suerte de Biblia, pero carente de unidad; una colección de libros muy variable en cuanto a contenido espiritual. La aparición de este tipo de escrituras supone un alejamiento del pensamiento mítico de camino a una conciencia cuya tendencia va a ser el incremento de su carácter dogmático. Asistimos así al progresivo distanciamiento de un nivel psicológico primitivo con manifestaciones míticas y prácticas rituales, para entrar en un plano mucho más teórico y reflexivo que conducirá a la doctrina de una conducta moral que aleje al ser humano de los instintos —como si nosotros, animales, escuchásemos la lira.⁴¹ Pero los griegos, por lo general, no eran dados a formular

judeocristianas mediante advertencias contra los demonios, los sueños, los iconos y todas las formas que el alma imagina» (Hillman, *SI*, pp. 164-165)

³⁹ Guthrie, *Op. Cit.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 174

⁴¹ Nos atrevemos a pensar que incluso el origen de la escritura guarda relación con esa transformación de la psique hacia lo apolíneo, introduciendo además el concepto de temporalidad o historicidad, pero este es otro tema que cabría desarrollar con más cuidado en un estudio de características diferentes.

especulaciones, y mucho menos aserciones dogmáticas, acerca de los orígenes el mundo o de los dioses; Hesíodo y Orfeo se hallan entre los pocos cuyos mitos versan sobre tales orígenes.

La entera suma de los escritos que han surgido entre los griegos sobre el tema de los remotos orígenes del mundo se atribuye a muchos autores, pero dos nombres sobresalen, Orfeo y Hesíodo. Ahora bien, los escritos de éstos se dividen en dos partes, según el modo en que se los interpreta, literal o alegóricamente. Las partes que se toman literalmente han atraído las bajas mentes del vulgo, pero aquellas cuyo valor radica en su alegoría han suscitado siempre el admirado comentario de la filosofía y la erudición.⁴²

El hábito mental alegórico es común entre los órficos. Y «la alegoría es una reacción defensiva de la mente racional ante el gran poder de la propensión irracional del alma a personificar».⁴³ El orfismo parte de mitos ya existentes; los adopta y los adapta con una finalidad doctrinal, alegorizándolos, es decir, que los racionaliza —surgen de una reflexión sobre el papel. Así pues, la realidad y autonomía de los dioses, al ser utilizadas como ejemplos morales pierden su carácter mágico, sus referencias potenciales con la naturaleza y el alma humana. Se trata de una manera de encubrir y rehuir lo patológico. «Tratamos a las personas míticas como alegorías siempre que deseamos olvidar o negar su peculiares naturalezas patológicas. Luego las poetizamos. Se vuelven deliciosas, curiosas, encantadoras, y pierden su efectividad».⁴⁴ La imagen de Orfeo que ha sobrevivido en la cultura popular es principalmente la del “famoso poeta”, y la palabra poeta ha perdido muchas connotaciones en nuestros días, entre ellas la de *médium* o profeta, íntimamente relacionadas con la locura. El principio de esta consideración se debe a la necesidad ética de los órficos de moderar las acciones dionisiacas, de

⁴² Texto de Rufino citado por Guthrie, *Op. Cit.*, p. 119

⁴³ Hillman, *RP*, p. 67. Hillman sostiene la tesis de que personificar o hacer alma es la actividad propia de la psique, la psique imaginal, y que de este modo, mediante un lenguaje metafórico (en este caso la metáfora mítica), la psique expresa la multiplicidad de sus configuraciones o estructuras arquetípicas. Se explicaría así la multiplicidad de dioses en la mitología. (Para profundizar en el tema ver la obra citada).

⁴⁴ Hillman, *RP*, pp. 66-67

naturaleza patológica —o animal— cuya relación con el inframundo debe ser planteada de nuevo, de manera más pulcra y ordenada. Pero no deberíamos rechazar lo patológico tan a la ligera.

La distorsión sociopsiquiátrica explica al dios y a sus adoradores por medio de la histeria; en nuestra consideración, es la histeria la que se explica mediante el culto de un dios, en tanto que arquetipo que ha sido reprimido y disociado y que, debido a ello, informa a la conciencia de un modo en cierta medida distorsionado. [...] No todo lo dionisiaco es loco, ni todo lo que es llamado loco es alienado. La locura entusiástica ritual tiene que separarse claramente de la enfermedad y de la alienación. Esta locura es, según Platón, no sólo benéfica sino incluso admirable. Linforth, retomando a Platón, habla “de la benigna figura de la locura misma, que todavía hoy, como en el pasado, dispensa al hombre sus bendiciones”.⁴⁵

La mitología, sin su lado patológico repleto de animales monstruosos, asesinatos crueles, violaciones, conspiraciones, pactos perversos y penitencias insufribles ya no habla del alma. En este sentido, el orfismo se aleja del mito primigenio para convertirse en un manual de conducta, en una religión sin gestos sentidos, sino actos interpretados, con sus instrucciones para el más allá, que en el caso de los griegos significaba desenvolverse con éxito en el Hades, en el infierno, en el lugar donde bajaban todas las almas sin distinción, ya que el precedente del Paraíso, los campos Elíseos, formaban parte de ese inframundo imaginario. En relación con esa especulación alegórica propia de los órficos, existía, por ejemplo, la creencia de que los no iniciados, una vez en el Hades, se perdían y acababan siendo castigados a vaciar eternamente cántaros de agua en una gran jarra sin fondo. Esto implica cierta analogía sutil entre la iniciación y la bondad; en seguir el camino correcto, como expresa el siguiente fragmento del *Gorgias* de Platón, en el que Sócrates le habla a Cálicles sirviéndose de cierta “filología alegórica”. La lección surge de un juego de palabras:

⁴⁵ Hillman, *MA*, pp. 314-315. «En los sufrimientos de la psicopatología es donde encontramos el sentimiento del alma, donde lo percibimos». (*Ibid.*, p. 18)

Porque yo mismo he oído a cierto hombre sabio decir que en la vida estamos muertos, y que nuestro cuerpo es una tumba, y la parte de nuestra alma en que residen los deseos es de tal naturaleza que fácilmente es seducida y trastornada. Esta idea fue recogida por algún ingenioso hacedor de mitos, de Sicilia o Italia tal vez, que hizo un juego de palabras con ella, y porque era a una vez persuadible (pithanón) y persuasiva la llamó una jarra (píthos). A los insensatos llamó no iniciados, y esa parte del alma del insensato donde residen los deseos, su parte indomeñable y no retentiva, era, dijo, como una jarra que pierde, siendo el punto de comparación la imposibilidad de ser llena o satisfecha. Ese alegorizador, Cálicles, demuestra exactamente lo opuesto que tú, es decir, que de los que están en el Hades (al cual interpretó como “lo no-visto”) los más infelices son esos no iniciados y, dijo, su destino es llevar agua a la jarra que pierde, en un cedazo porque, por así decirlo, perdía, ya que no lograba retener nada debido a su falta de fe y a su carácter olvidadizo. Ahora bien; admito que todo esto suena más bien absurdo, pero destaca lo que quería hacerte claro, para, si puedo, hacer que cambies de opinión y en vez de la vida insaciada y sin templanza elijas la vida de moderación y de satisfacción con lo que se tiene.⁴⁶

El mensaje es claro: los no iniciados no podían evitar el castigo. En cambio, aquellos que hubieran sido iniciados y que pudieran acceder a las tablillas, cuyos poemas contenían las pertinentes instrucciones para el más allá, superarían el obstáculo sin ninguna dificultad. He aquí uno de esos poemas atribuidos a Orfeo.

Hallarás a la izquierda de la mansión de Hades una fuente,
Y al lado de ella levantado un blanco ciprés.
A esta fuente no te aproximes.
Pero encontrarás otra, del Lago de la Memoria,
Fresca agua que va fluyendo, y hay guardias ante ella.
Di: «Yo soy criatura de la tierra y del cielo estrellado:
Pero mi raza es del Cielo (solamente). Esto vosotros lo sabéis.
Pero me consumo de sed y perezco. Dadme prestamente
La fría agua que va fluyendo del Lago de la Memoria».
Y por sí mismos te darán de beber de la fuente sagrada.
Y después entre los demás héroes tendrás señorío.⁴⁷

⁴⁶ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 220

⁴⁷ Tablilla de Petelia, Italia del Sur, siglo IV-III a. C., ahora en el Museo Británico. (*Vid. Guthrie, Op. Cit.*, p. 232). Aparte de las tablillas, parece que existieron también una serie de falsos iniciadores órficos (*orpheotelestái*), «una especie de falsos profetas, tales como casi toda religión conoce, quienes se ganaban la vida formulando vívidas descripciones de las recompensas y castigos del más allá y presentando su ritual (que ejecutaban por un emolumento) como el único medio de lograr las primeras y evitar los segundos.» (*Guthrie, Op. Cit.*, p. 69)

Dejando ahora de lado el pensamiento alegórico como expresión de cierto racionalismo primitivo, podemos deducir de los poemas de las tablillas otros rasgos que ayudan a vislumbrar la racionalidad, característica de la conciencia apolínea que por entonces se estaba gestando. Cabe destacar primero que dichos poemas están escritos en hexámetros, un tipo de verso cuya invención se le atribuye a Orfeo. Esto implica que o bien los órficos adoptaron esta medida rítmica de un Orfeo ya existente (con lo que la leyenda sería cierta), o bien, ya habiendo tomado antes al poeta (mítico o histórico) como su profeta, se le promovió además como creador del verso que ellos habían escogido, para legitimar, de algún modo, su pensamiento. Independientemente de la situación original, habría que preguntarse por qué se escogió el hexámetro como modelo. Una posible respuesta nos lleva de nuevo al terreno de una conciencia apolínea. El hexámetro ha quedado como el verso grecolatino por excelencia. Su ritmo es el prototipo de la belleza equilibrada y racional, y éstos son justamente los rasgos de Apolo.⁴⁸ No hay que olvidar que Orfeo es un profeta de dicho dios. En las representaciones artísticas, especialmente en las vasijas de cerámica, se le puede ver con la lira que, según el mito, fue regalo del mismo Apolo y que poseía propiedades mágicas.⁴⁹ La música es otro de los aspectos básicos de Apolo y contrasta en su construcción armónica y melódica con la música primitiva de los rituales dionisiacos, en

⁴⁸ «El carácter de Apolo en época histórica le da más que a ninguno el derecho de ser llamado el dios típico de los griegos. Podemos decir que también su historia justifica ese título, pues donde y cuando quiera le hayan descubierto los griegos, ya estaba con ellos, con toda probabilidad, cuando, en algún momento del segundo milenio a. C., vinieron del norte para dominar a los pueblos de la península. Comparado con su culto, el de Dioniso, en su forma panhelénica, aparece como una intrusión tardía [...] En Tracia fue donde primero adquirió importancia más que local y de Tracia se lanzó a la conquista de Grecia en tiempos históricos, de modo que a los ojos de los griegos históricos Tracia era su país de origen.» (Guthrie, *Op. Cit.*, pp. 98-99) Nótese el hecho de que es también Tracia la supuesta patria de Orfeo y el lugar en el que parece haberse iniciado las reformas en el culto dionisiaco. Más adelante veremos cómo una de las versiones del mito de Orfeo, además, considera a éste hijo del dios.

⁴⁹ «Había aún un comercio con encantamientos y recetas mágicas de Orfeo en tiempos del patriarca Atanasio (comienzos del siglo IV), quien se indigna ante dos viejas que “por veinte óbolos o un vaso de vino le largan a uno un encantamiento de Orfeo”. Éstas son las cosas, trueno Atanasio, por las cuales se desdeña la Cruz de salvación. Es un paralelo curioso con la denuncia que hace Platón de los sacerdotes ambulantes de sus días.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 71)

los que podría haber ejercido como medio para facilitar el trance, junto al vino.⁵⁰ En este sentido, la tradición ha llegado a pensar también en Orfeo como innovador en el terreno musical, puesto que se cree que añadió dos cuerdas más a la lira antigua con el fin de perfeccionarla. Se habría establecido de este modo, seguramente, un nuevo sistema harmónico propio de la imaginación apolínea. Es más que probable que al añadir dos cuerdas se haya pasado de un sistema atonal, más propio de los pueblos primitivos o antiguos (y cuya conciencia arquetípica parece haber vuelto a partir de la aparición del dodecafonismo en adelante), a otro sistema melódico y tonal, que podría ser el inicio de la música tonal occidental. Sería interesante profundizar en esta materia; saber incluso cuántas cuerdas tenía la lira antes y después de la reforma. ¿Pasó de cinco a siete? Si fuera así se podría sacar mucho jugo. Pero de momento sólo podemos imaginarlo, puesto que no cabe aquí una digresión excesiva en relación a este tema. La tradición dice que modificó la lira de siete a nueve cuerdas, por ser nueve las Musas.⁵¹

Otro aspecto directamente relacionado con el contenido de las tablillas es el marcado individualismo en el seno del orfismo. Como apuntábamos, estos poemas versan sobre el modo de actuar en el inframundo. El futuro difunto debe recordar los hexámetros (de ahí la alusión, quizás, al Lago de la Memoria en el texto de Petelia), para su bienaventuranza en el Hades. La finalidad es la salvación individual. De hecho, las tablillas, en forma de lámina, se doblaban y se introducían en una cajita que luego se ligaba a una cadena (a veces de oro), conformando lo que sería una especie de colgante. Así que estas inscripciones se intuyen de uso personal e intransferible para los iniciados. Parecen haberse dejado de lado, en cierta medida, las manifestaciones rituales de

⁵⁰ «Si la polaridad “Apolo versus Dioniso” es tan sólo una fantasía romántica a los ojos de la ciencia académica, para la psicología la validez de estos términos reside justamente en esta fantasía.» (Hillman, *MA*, p. 308)

⁵¹ José Alberto Alonso me hizo remarcar el hecho de que algunas de las óperas que versan sobre Orfeo suponen curiosamente un cambio en el seno de la música orquestada, en especial la de Monteverdi, *Orfeo, fábula en música*, que supone una de las primeras categorizaciones de la ópera como tal. No escapa tampoco a nuestro estudio la consideración del mito de Orfeo como una fábula, algo más cercano al concepto de alegoría del que veníamos hablando: una historia con moraleja.

carácter colectivo para dar paso a una religión más intimista, fruto, además, de una filosofía y de una literatura en las que entra en juego la interpretación personal más allá de lo aprendido en colectividad.

Este individualismo queda reafirmado en el concepto de apolíneo, que supone «un egocentrismo objetivo e independiente; un proceder heroico de desarrollo, de demanda y de búsqueda; y, sobre todo, una conciencia con su luz, la estructura del “yo-sí-mismo” como su portador y el análisis como su instrumento».⁵² A la luz de esta cita de Hillman es pertinente recordar aquí que Orfeo era un héroe de la mitología (pese a sus peculiaridades y diferencias con los demás héroes), y como tal es portador de ese “proceder heroico” o ego heroico que lucha contra las imágenes del Hades, mundo oscuro y desconocido, para recuperar (o no perder) la luz del mundo visible y su naturaleza armoniosa. Esa es precisamente la preocupación del iniciado. Se siente parte de los héroes —hombres con procedencia divina, olímpica— y teme el mundo de las sombras ctonias, así que una vez ha muerto, puesto que esto resulta algo irremediable, al menos ha de procurarse un hueco entre los bienaventurados, los héroes, cuyos privilegios derivan de su origen divino. Para ello tendrá sus instrucciones a medida; su tablilla, colgada bien cerca del pecho igual que muchos llevan hoy en día la cruz cristiana. La tablilla le informará de lo que ha de decir; frases como *mi raza es del Cielo (solamente)*, así que si sigue todos los pasos al pie de la letra, se le promete *que entre los demás héroes tendrás señorío*. Se trata de asumir pues que se posee origen divino, por lo que uno es digno de volver a formar parte de la raza eterna. El orfismo considera que los hombres fueron creados a partir de las cenizas de los Titanes, a quienes Zeus había fulminado como castigo tras haber matado aquellos al niño Dioniso. A través de esa genealogía titánica, divinidades previas a los olímpicos, se le atribuye al ser humano

⁵² Hillman, *MA*, p. 336

cierto “pecado original” (como vemos, en esto se le avanza el orfismo al cristianismo). Al estar constituidos por las cenizas de los Titanes, asesinos del niño-dios, los seres humanos cargan con la culpa y sufren el eterno retorno de la trasmigración (como en el budismo), a no ser, claro, que sigan las enseñanzas del orfismo y alcancen así un lugar entre los elegidos.⁵³ De ahí la preocupación órfica por desarrollar aptitudes válidas en el otro mundo, de lo que se concluye que toda doctrina preocupada por el bienestar en el más allá parece fundarse en el temor a la muerte, el temor al inframundo.⁵⁴

Al utilizar la palabra “inframundo”, debemos tener presente la distinción entre *Chthōn* y *gē* (“inframundo” y “subsuelo”), que no remiten propiamente a la misma región ni evocan sentimientos idénticos. El primero de estos términos, junto a sus derivados, parecía referirse en sus orígenes a las profundidades frías y muertas que nada tienen que ver con la fertilidad.

Este tipo de suelo profundo no es el mismo que la tierra oscura; y la Gran Dama (*potnia chthōn*), que envía sueños de alas negras y a la que también llaman Erinyes, no puede fundirse sin más con la figura única de la Gran Tierra Madre. [...] Sea como fuere, cuando hoy leemos psicología analítica para descubrir acerca del lo «ctónico», encontramos que ha tomado el significado de «terrenalidad primitiva». Además, en tanto que primitiva y terrestre, debe significar matriarcal y femenina. Así el cuerpo instintivo, ya sea de carne y hueso o en imagen, de hombre o de mujer, del pasado o del presente, pertenece a la Gran Madre y debemos convertirnos en héroes asesinos para recuperarlo. El complejo de la Gran Madre cuelga la baratija del género femenino en la agricultura y la fertilidad, así como en la tierra, el cuerpo, el instinto y las profundidades, ignorando que «ctónico» es un epíteto que también pertenece a Hermes, Dionisos e incluso a Zeus mismo; e ignora, en el sentido de «ser ignorante acerca de», un *chthōn* que no puede ser identificado con el cuerpo instintivo ni con el suelo de tierra.⁵⁵

⁵³ «Las tres doctrinas [en el orfismo] que naturalmente tienen el máximo influjo en la esfera de la conducta y están inextricablemente entrelazadas son el origen compuesto del hombre, la apoteosis final y la trasmigración. Esta última es quizá la que mejor ilustra la íntima relación entre creencia y práctica, y sus efectos pueden no ser evidentes a primera vista. El razonamiento es éste. Si el alma de un hombre puede renacer en un animal y retornar de animal a hombre, se sigue que el alma es una, y todas las formas de vida están emparentadas. De ahí el más importante de los mandamientos órficos: el de abstenerse de carne, pues toda manducación de carne es virtualmente antropofagia.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 255)

⁵⁴ No en vano la necesidad de un Diablo y de un terrible Infierno en la cultura cristiana.

⁵⁵ Hillman, *SI*, pp. 58-60. En relación a los “epítetos” como “ctónico” son interesantes las ideas de Hillman según las cuales la diversidad de epítetos que hallamos adscritos a un único dios muestra la pluralidad de las personas psíquicas. No existe un yo, sino muchas personalidades distintas que se manifiestan en momentos determinados de nuestras vidas. En textos de la teogonía órfica pertenecientes a

Constituye un hecho sorprendente que en la religión órfica, hasta donde alcanzamos a ver, ningún lugar importante se acuerde a la diosa Madre o Virgen, a ninguna figura correspondiente en naturaleza a la Ártemis efesia o a Cibeles. La adopción de la historia de Deméter y Core puede deberse en parte a la conciencia de esa falta en el ciclo mítico sobre el cual se fundaba el cuerpo principal de la doctrina. Es significativo, además, que en la teogonía órfica (en la que se ha dado en llamar Teogonía Rapsódica, pues existía una segunda versión),⁵⁶ Core no solamente es raptada por Hades como en el mito tradicional, sino que también es violada por su propio padre Zeus, de donde se hace madre de Dioniso. Aún más... Debido a una tendencia hacia el sincretismo, y por extensión al monoteísmo, que parece inherente a la conciencia apolínea, Dioniso llegó a identificarse con Hades y con Zeus mismo. Como leemos en un fragmento de Proclo, incluido en la Teogonía Rapsódica, los dioses órficos se van asimilando de generación en generación. Y curiosamente lo hacen por medio de la antropofagia, algo contra lo que los propios órficos luchaban, pero que se muestra inseparable de la teogonía griega de la que beben.⁵⁷

Devorando el poder de Ericepeo, el Protógono retuvo él el cuerpo de todas las cosas en lo hueco de su vientre; y mezcló en sus propios miembros el poder y la fuerza del dios. Por lo tanto, junto con él todas las cosas en Zeus fueron nuevamente creadas, la resplandeciente altura del ancho Éter y el cielo, la sede del no cultivado mar y la noble tierra, el gran Océano y las más bajas profundidades subterráneas, y los ríos y el mar ilimitado y todo el resto, todos los inmortales y bienaventurados dioses y

Porfirio y otros autores, hallamos un listado de 32 versos con los epítetos de Zeus. Reproducimos aquí algunos que nos incumben: Zeus fue primero, Zeus el brillante relámpago último. Zeus es cabeza, Zeus medio, y de Zeus todas las cosas tienen su ser. Zeus se hizo macho, Zeus fue doncella inmortal. Zeus es fundamento de la tierra y del estrellado cielo. Zeus es el rey y Zeus mismo padre de todo.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 199)

⁵⁶ «Damascio dice que describirá “la teología de las llamadas rapsodias órficas”, y, una vez hecho, concluye: “Ésta es, pues, la teología órfica usual”. “Suidas”, en una lista de los escritos de Orfeo, incluye “discursos sagrados en veinticuatro rapsodias” (esto es, parte o cantos). Los estudiosos modernos lo llaman generalmente la “Teogonía Rapsódica”. Otra versión, que difiere de ésta en varios puntos, está presentada como la “teogonía órfica según Jerónimo y Helánico”.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 124)

⁵⁷ Como iremos viendo, y como hemos sugerido ya al hablar de la religión dionisiaca y de Dioniso, el orfismo no se escinde totalmente de sus orígenes primitivos, por lo que tampoco acaba de romper definitivamente con la conciencia dionisiaca.

diosas, todo lo que entonces era y todo cuanto iría a suceder, todo estaba allí, mezclado como corrientes en el vientre de Zeus.⁵⁸

Aquí se da el epíteto Protógono (primer nacido) a Zeus, pero era este nombre más propio de Fanes, también llamado Ericepeo, el primer dios nacido según el orfismo, cuya historia cuenta que de Crono —no el dios, sino el Tiempo: los órficos son los primeros griegos en derivar el Universo de un concepto abstracto no personificado, herencia para gnósticos— nacieron Éter con Caos y Érebo, o como lo dicen las Rapsodias, Éter y un gran abismo hante (Caos), y tinieblas (Érebo) por sobre el todo. Después, Crono forma en Éter un huevo. El huevo se parte en dos y surge Fanes, el primer dios nacido (Protógono). «La derivación de ese nombre [Fanes] del verbo φαίνω (“brillar”, “aparecer”) es universal en las autoridades antiguas. Se le llamó Fanes porque fue el primero que apareció brillando —surgió en un estallido de luz— o, alternativamente, porque hace visible el resto de la creación, dándole luz».⁵⁹ Aunque Dioniso, como no nos cansaremos de recordar, fuera el dios principal del orfismo (de su mito nacen los hombres), podemos ver en Fanes una clara coincidencia con los rasgos de Apolo, dios del sol y el sol mismo, que contribuirá más adelante a la idea de un dios único. «Diodoro, que vivió durante el reinado de Augusto y, por lo tanto, unos tres siglos antes de Proclo, cita un verso de Orfeo según el cual el dios egipcio Osiris es denominado también “Fanes y Dioniso”».⁶⁰

Así pues, Core es sólo una excusa para justificar el nacimiento de Dioniso, si hacemos caso de esta tradición órfica. Su figura (vejada y fruto del incesto) se reduce a la función reproductiva femenina.⁶¹ Y no sólo eso, sino que también sirve a los intereses

⁵⁸ Vid. Guthrie, *Op. Cit.*, p. 199

⁵⁹ *Ibid.*, p. 149

⁶⁰ *Ibid.*, p. 148

⁶¹ «La fantasía apolínea de la reproducción y de la inferioridad femenina se repite asiduamente a lo largo de la tradición científica occidental. La denominamos “apolínea” porque este adjetivo —a diferencia de lo que ocurre con el de “adánico”, que subraya al *Urmensch* natural, al hombre místico y al hombre

“políticos” que se gestan en la mente racional de los seguidores de Orfeo. «La versión órfica del rapto parece haber tenido más amplio influjo que los demás textos órficos, sin duda a causa de su tentativa de ganarse a Eleusis, lo cual alcanzó éxito al menos parcial, en la medida en que su mitología tuvo algún efecto sobre la eleusina».⁶² Para remate final, baste citar las palabras de Clemente de Alejandría, uno de los fragmentos incluidos por Kern en la Teogonía Rapsódica: «pues no hay peor ni más terrible cosa que una mujer».⁶³

El orfismo se alejaba de este modo más y más de la conciencia femenina, a pesar de que seguía rindiendo culto al dios de los viñedos. Dioniso es esencialmente un dios de las mujeres. Su culto era casi un coto vedado femenino. Aunque Dioniso es una figura masculina y fálica, no existe misoginia en la estructura de conciencia que le representa, ya que no se encuentra escindido de su propia feminidad. Dioniso, en uno de sus epítetos es ‘hombre y mujer’ *en una misma persona*. Dioniso fue bisexual desde el principio, y no solamente en sus ‘afeminadas’ representaciones tardías.

Según Rohde, el sentido central de Dioniso radica en su relación con el inframundo del alma: Dioniso es el Señor de las Almas. «La peculiaridad característica del movimiento dionisiaco, —afirma Nilsson— es su misticismo.» Consecuentemente, los fenómenos horribles tienen que ser comprendidos desde la conciencia psíquica o desde la conciencia mística. Tienen un papel especial en el proceso del alma. Lo horrible en el culto puede compararse con el papel que juegan lo grotesco, lo obscuro y lo horrible en el arte de la memoria. Estos aspectos psicopatológicos son medios especialmente eficaces para conectar con los arquetipos. Evocan el nivel emocional e instintivo de la psique. Pero no deben tomarse al pie de la letra, sino como «historias de miedo» situadas dentro de la totalidad del proceso psíquico. A esto se refería Heráclito (fr. 15, Diels-Freemann) cuando afirmaba que la obscenidad y la locura del culto a Dioniso se explican, e incluso se justifican moralmente, por la identificación de Dioniso con Hades, con el principio invisible de la existencia psíquica que se encuentra «subyacente» al mundo visible. Así, el «horror» está en

andrógino— evoca la objetividad depurada y la claridad científica de la conciencia masculina.» (Hillman, *MA*, p. 256). No olvidemos que Apolo se relaciona también con la medicina, cuya fundación mitológica se le atribuye a su hijo Asclepio.

⁶² Guthrie, *op.cit.*, p. 193

⁶³ *Ibid.*, p. 203

función del alma, cuyos dominantes subconscientes (los señores del inframundo) son Hades, Dioniso y Perséfone.⁶⁴

¿Y por qué se aleja entonces Orfeo de Dioniso? Precisamente en esa misma cantidad de epítetos (en los que en principio reside la pluralidad de la conciencia, el politeísmo) está la clave.⁶⁵ La confluencia de características entre los distintos dioses obliga a un sincretismo que deriva a la larga en monoteísmo (aunque en el caso órfico quedarán como residuo ciertos rasgos panteístas). Los seguidores de Orfeo temen el más allá y necesitan instrucciones porque, en una sociedad cada vez más racionalista y con una religión que se convierte en dogma, están perdiendo todo contacto con el inframundo (origen de la pluralidad de manifestaciones psíquicas, origen de los sueños y del mundo imaginal),⁶⁶ algo que finalmente desemboca también en la pérdida de la “inferioridad femenina”, de la conciencia dionisiaca. Con todo, «la verdadera inferioridad para la psicología arquetípica consiste en la concentración sobre un solo centro, tanto da que éste sea el yo, el sí-mismo o un Dios, ya que, por definición, un solo centro no puede representar el piélago de las formas arquetípicas».⁶⁷

A lo largo de nuestra tradición la figura de todos esos dioses órficos y de su doctrina han quedado diluidos en el tiempo. Pero ha sobrevivido una figura. Un único centro que se erige en dios de su propio mito: el “famoso Orfeo”, de quien no sólo hemos olvidado

⁶⁴ Hillman, *MA*, p. 318. En la cita, Hillman se refiere a los siguientes versos de Heráclito, citados en *SI*, p. 71: *Si no fuera en honor a Dionisos / que hacen la procesión y cantan / el himno al órgano masculino, su actividad sería / totalmente impúdica. / Hades y Dionisos son el mismo, no importa / cuánto se enloquezcan y deliren celebrando / ritos báquicos en honor del segundo.*

⁶⁵ «Dioniso queda para los órficos como el supremo objeto de culto. Recordemos también que el mismo Fanes era llamado igualmente Dioniso, de modo que en realidad el dios existió desde el comienzo de todo; un dios tres veces nacido: Dioniso-Fanes, Dioniso-Zagreos (como se lo llama a veces, aunque no frecuentemente, en los textos conservados, como víctima de los Titanes) y Dioniso el resucitado.» (*Idem*, p. 133) La fusión se produce entre el mismo Apolo y Dioniso: «Señor Baco a quien es caro el lauro, Peán Apolo, dulce músico.»; «en Delfos te honoran con doble título, llamándote Apolo y Dioniso.» (textos de Eurípides y de un retórico tardío respectivamente, citados por Guthrie, *Op. Cit.*, p. 97)

⁶⁶ Para un estudio en profundidad en torno a las relaciones entre el sueño, la psique y el inframundo véase la obra de James Hillman *El sueño y el inframundo*.

⁶⁷ Hillman, *MA*, p. 330. La idea de “un solo centro” cabe destacarla de cara a nuestro abordaje de la imaginaria cirlotiana, ya que su intento siempre fue encontrar un “centro” vital y existencial a través de los arquetipos poéticos.

su doctrina y su teogonía —¿quién relaciona hoy en día, entre los que no son estudiosos del tema, a Orfeo con Dioniso?—, sino que también le hemos ensalzado como prototipo del poeta-cantor; el único epíteto posible para ser usado por el común de los mortales.⁶⁸

⁶⁸ La palabra “poeta” ha perdido connotaciones, fruto del nominalismo característico de nuestra cultura de raigambre cientifista y de la literalidad; rasgos éstos también propios de una conciencia apolínea. Para un análisis psicológico del nominalismo, el literalismo, la alegoría, la metáfora y la personificación, ver Hillman, *Re-imaginar la psicología*.

2. El mito de Orfeo

Guthrie afirma que «la concepción religiosa surge del intelecto humano en un estado de ánimo, el de la más seria contemplación y sumisión; mientras que las ideas míticas surgen de otro estado, el de juguetona y peregrina fantasía»⁶⁹. Hemos visto ya la faceta intelectual que revolotea en torno del orfismo; sumerjámonos ahora en el aspecto mitológico y artístico, ligado directamente al proceso psicológico que tratamos de reflejar. De entrada, habría que rebatir la valoración de Guthrie sobre las ideas míticas. Ese estado de «juguetona y peregrina fantasía» parece adecuarse más bien a una conciencia apolínea, racional, que intelectualiza los modelos míticos y los transforma, ya sea llevándolos hacia un terreno alegórico con finalidades dogmáticas (como se ha expuesto anteriormente), o bien utilizándolos como materia prima para la creación artística (en donde el plano psicológico sigue manteniéndose, a pesar de todo). El error de Guthrie en esa afirmación, aunque en general las tesis de este autor son muy coherentes y acertadas, sería derivar el pensamiento mítico de un estado de ánimo del intelecto humano. El intelecto es un mecanismo activado por el ego consciente e individual, mientras que el mito se activaría en un nivel pre-consciente y colectivo, en lo que Corbin ha dado en llamar mundo imaginal, creando una serie de estructuras arquetípicas, almacenadas en el inconsciente colectivo, que rigen nuestros modos de vida.⁷⁰ Como señala Hillman, la metáfora mítica es la forma más adecuada de hablar de los arquetipos porque éstos, al igual que los dioses, no se están quietos; al igual que los dioses, sólo pueden ser definidos por medio y a través de sus interrelaciones.

⁶⁹ Guthrie, *Op. Cit.*, p.119

⁷⁰ «El término *imaginal* adquiere una importancia capital en la obra del islamólogo Henry Corbin, que se valió de este término con el propósito de evitar cualquier confusión con lo meramente *imaginario* y poder devolver a la imaginación su legítimo valor noético, esto es, restituirle “su función de verdadero órgano de conocimiento, capaz de ‘crear’ ser”. En otras palabras, Corbin le reconocía a la imaginación una función *productiva*, y no sólo la estrictamente *reproductiva* a la que había sido confinada por la filosofía dominante en Occidente desde Platón hasta nuestros días.» (Hillman, *RP*, p. 59)

La conciencia se mueve como Hermes, el guía de las almas, a través de una multiplicidad de perspectivas y de modos de ser. Si la psique es, como Jung describió, una estructura de múltiples *scintillae*, ¿no reflejará entonces la psique muchos dioses? Una psicología debe reflejar esa multiplicidad de centros y afirmar un politeísmo psicológico. Esta declaración de politeísmo psicológico es el necesario preámbulo para una evocación de Dioniso. Evocarlo sólo a él y dejarlo únicamente a él en la conciencia para que la penetre sería cometer el error de Nietzsche, que tomó un dios y puso todo a sus pies, perpetuando de este modo, a pesar de sus intenciones, la tradición que intentaba abandonar.⁷¹

Hemos comprobado que el monoteísmo penetró en el pensamiento órfico. Esto provocó la pérdida de la multiplicidad y se rompieron las relaciones entre los diferentes dioses, dándose un paso hacia la teología que, como la ciencia, persigue un significado único, mientras que los mitos ofrecen multiplicidad de significados inherentes a nuestras vidas. En ese relacionarse de los dioses se sostenía, precisamente, la representación de los diferentes estados o personas del alma humana.⁷² Al fusionarse las divinidades, se perdieron matices, desaparecieron las peculiaridades, que como eran reflejos de los procesos psíquicos, también el ser humano abandonó por el camino a algunas de sus personas psíquicas. El resultado es un ego heroico incapaz de asimilar el inframundo. Su único medio para vencerlo es abandonarlo o reprimirlo.⁷³ Al no aceptar las manifestaciones del Hades, las imágenes que provienen de sus cavernas, las visiones de los sueños y, en última instancia, al no aceptar la misma muerte, surgen los

⁷¹ Hillman, *MA*, p. 306

⁷² Personificar, según las tesis de Hillman, sería algo así como un modo de “hacer alma”, «es una forma de estar en el mundo y de *experimentar el mundo como un campo psicológico*, donde las personas vienen dadas con los hechos, de manera que los hechos son experiencias que nos tocan, nos conmueven, nos reclaman.» (Hillman, *RP*, p. 75). «La *personificación* es un psicologismo. Implica la existencia de un ser humano que crea dioses a su imagen y semejanza, de manera similar a como un autor crea personajes a partir de su propia personalidad. Estos dioses representan sus propias necesidades; son sus proyecciones. La personificación no puede imaginar que estas presencias psíquicas (dioses, demonios y otras personas del ámbito mítico) tengan una realidad sustancial autónoma. No puede imaginar que un autor, pongamos por caso, se vea obligado a llevar los mensajes de “sus” personajes, que sea la voluntad de *ellos* la que se cumple, que él sea *su* escribano, y que ellos lo estén creando a él incluso mientras él los crea. Las ficciones de un autor suelen ser más significativas que su propia realidad y contienen más sustancia psíquica, la cual sobrevive a su “creador”.» (*Ibid.*, pp. 74-75)

⁷³ Este puede ser el origen, como ya hemos dicho, de la necesidad de las tablillas órficas para el bienestar de los iniciados en el otro mundo.

problemas patológicos. «Las cosas que hoy ofrendamos a los dioses son nuestros síntomas; en este sentido, los síntomas son sagrados, pues están dedicados a los dioses. Al concebirlos como sacrificios, los síntomas adquieren nuevos significados y reciben alma».⁷⁴ Como vemos, tenemos un punto de partida en el que los síntomas no están tomados como medios para restablecer el ego —método de trabajo del psicoanálisis clásico— sino para profundizar en la psique, más allá de toda individualidad egocéntrica. Como sigue Hillman, «en los sufrimientos de la psicopatología es donde encontramos el sentimiento del alma, donde la percibimos».⁷⁵ En algún que otro momento de nuestra existencia será necesario entonces que nos agarremos al hilo de nuestras patologías y que recorramos el camino hasta el origen arquetípico, hasta el mismísimo inframundo (procurando evitar el rechazo por parte de nuestro ego heroico) como ya intentó una vez el propio Orfeo.⁷⁶

2.1. Orfeo el héroe

El mito del héroe, como ya apuntaba Joseph L. Henderson, es uno de los mitos más conocidos y universales y posee una profunda significación psicológica para el desarrollo de un individuo, e incluso de una comunidad. «La función esencial del mito del héroe es desarrollar la conciencia del ego individual [...] de una forma que le pertrechará para las arduas tareas con las que se enfrentará en la vida».⁷⁷ Según Paul Del, «a la simbolización metafísica de “la divinidad, creadora del mundo y juez del hombre”, se agrega una simbolización infinitamente más variable que concierne a las

⁷⁴ Hillman, *MA*, pp. 302-303

⁷⁵ Hillman, *SI*, p. 19

⁷⁶ Este recorrer el hilo a la inversa ese asemejaría al método del sufismo iraní llamado *ta'wil* y explicado por Henry Corbin en los siguientes términos: «En *ta'wil*, uno debe llevar las formas sensibles de vuelta a sus formas imaginativas y entonces elevarse hasta significados todavía más elevados; proceder en la dirección opuesta (llevar las formas imaginativas hasta las sensibles en las cuales se originan) equivale a destruir las virtualidades de la imaginación.» (citado en Hillman, *SI*, p. 16)

⁷⁷ Carl G. Jung (Ed.), *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1984, p.110

aventuras del combate heroico del hombre. Con la ayuda de las “armas simbólicamente prestadas por la divinidad”, el hombre debe combatir la tendencia a la exaltación afectiva de los deseos: *la imaginación errada y exaltada, el monstruo seductor*. Así como los monstruos simbolizan una función psíquica (la exaltación imaginativa), de la misma manera las armas simbólicamente prestadas por la divinidad configuran funciones psíquicas: la fuerza de espiritualización y de sublimación». ⁷⁸ En contra de esta perspectiva encontramos a James Hillman, quien insiste en que los «mitos se resisten a ser interpretados en la vida práctica: no son alegorías de la psicología aplicada ni soluciones a los problemas personales. Ésa es la vieja falacia moralista sobre los mitos, convertida ahora en falacia terapéutica, que nos dice qué paso dar en cada momento, dónde se equivocó el héroe y cuál fue su castigo [...] Recordemos que lo mítico es una perspectiva y no un programa; intentar usar el mito de manera práctica es quedarnos inmobilizados en la estructura del ego heroico, aprendiendo a realizar sus proezas de la manera estipulada». ⁷⁹ Podemos matizar ahora las palabras de Henderson, antes de entrar en el análisis de la figura de Orfeo. Puede ser cierto que la función del mito del héroe sea el desarrollo de una conciencia individual o colectiva ⁸⁰, pero se trataría más bien del reflejo de ese cambio en la conciencia del individuo, independientemente de su aplicación en la vida práctica.

Las fuentes originales que refieren la historia de Orfeo son diversas y permanecen dispersas. La primera mención que sitúa a Orfeo entre los héroes, en concreto junto a Jasón y los Argonautas, la encontramos en Píndaro (s. V a.C.). Aparte, tenemos que basarnos en poemas épicos de fecha tardía; los *Argonautiká* de Apolonio de Rodas (ca. 240 a. C.) y Valerio Flaco (ca. 80 d. C) y el poema órfico anónimo fechado siglo IV a.

⁷⁸ Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Idea Universitaria, 1998, pp. 22-23

⁷⁹ Hillman, *RP*, pp. 319- 320

⁸⁰ Son muchos los pueblos que justifican su origen en un héroe, la mayoría de veces para legitimar un poder político derivándolo de un pasado lejano y sublime. Así pues, son estos fundadores de culturas y modelos para el pueblo (un arquetipo colectivo).

C. Sin duda estas *Argonautiká* órficas son las más interesantes para nosotros, puesto que Orfeo se rige en protagonista absoluto y está escrito en primera persona.

Según cuenta la tradición, Orfeo era hijo de una de las Musas, Calíope, musa de la poesía lírica.⁸¹ Su padre se dice a veces que es Apolo, pero más a menudo Eagro, un dios-río tracio. Así pues, coincide el lugar de nacimiento mítico de Orfeo con el lugar en que se practicaban los ritos dionisiacos y donde apareció la nueva religión reformadora. «Orfeo es de origen tracio; es, pues, como las Musas, vecino del Olimpo, donde con frecuencia es representado cantando. En los monumentos figurados lleva el traje tracio. Los mitógrafos lo presentan como un rey de esta región: de los bistonos, de los odrisos, de los macedonios, etc.»⁸²

El simbolismo de estas figuras es claro remitiéndonos a la vida de Orfeo. Considerado como el gran poeta lírico inventor del hexámetro, no podía ser menos que el hijo de Calíope y de Apolo, quien además le ofreció su lira mágica (que el poeta modificó) para acompañar la voz y crear una música tan bella que incluso amansaba a los animales, quienes se reunían en torno a él para escucharle, permaneciendo juntos fieras y corderos. En las Catacumbas cristianas encontramos representaciones de Orfeo tañendo la lira y rodeado de animales. La adopción de Orfeo por los cristianos no fue sino una continuación de la previa adopción por los judíos. Era fácil ver en la característica imagen de Orfeo no sólo un símbolo del buen pastor de los cristianos —y recordamos a los *boukóloi* órficos, sacerdotes de Dioniso cuyo nombre significa “boyero”—, sino también trazar paralelos con figuras del Antiguo Testamento. Éste tenía también, en la persona de David, su músico mágico que tañía entre las ovejas y las fieras del desierto, y la semejanza no pasó inadvertida. Las pinturas de Orfeo en que se

⁸¹ «A veces, en vez de a Calíope se menciona a Polimnia, o bien, aunque más raramente, a Menipe, hija de Támiris.» (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 391)

⁸² Pierre Grimal, *Op. Cit.*, p. 391

representaban animales salvajes y domésticos tendidos amistosamente unos al lado de otros, todos encantados por igual por las notas de la lira, sugerían también la profecía del león y el cordero tendidos juntos.⁸³ Por otra parte, en el caso de ser hijo de un río, nos encontraríamos con el simbolismo de la rueda de la vida, nacimiento y muerte, puesto que la cabeza de Orfeo, en una de las versiones de su muerte que veremos más tarde, es arrojada al río.

Armado con su lira (pues no utiliza la fuerza ni las armas, como hacen los demás para vencer horribles monstruos o superar pruebas), Orfeo se embarca en la expedición de los Argonautas, ganándose un lugar entre los héroes gracias al poder mágico de su canto.

Al comienzo se lo llama para auxiliar a resolver una querrela haciendo a los participantes olvidar su ira al escuchar su canto. Esta historia de Apolonio es omitida por los *Argonautiká* órficos, donde se compensa la omisión narrando cómo al principio el navío Argo resistió todos los esfuerzos de los héroes para botarlo al agua, hasta que Jasón hizo señas a Orfeo de lomar su lira, y cómo entonces la nave se deslizó al mar por sí mismo.⁸⁴

A lo largo del viaje que de este modo empieza, Orfeo utilizará su canto mágico para salvar a la nave y a sus tripulantes de otros peligros, casi todos ellos relacionados con la naturaleza desmedida, por lo que cabe pensar en una conciencia apolínea que pretende domeñar los instintos. Más claro resulta el episodio del dragón que guardaba el vellocino.⁸⁵ En la versión órfica (pues en la otra el protagonismo corresponde a Medea), es Orfeo quien provoca el sueño de la bestia. Pero fijémonos que no la mata, sino que la duerme con el uso de la magia. Orfeo no se ha alejado del todo de la conciencia de lo

⁸³ En la segunda parte volveremos a insistir en estas correspondencias a través de los escritos de Joseph Campbell, que en esto coincide con Guthrie.

⁸⁴ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 80

⁸⁵ El dragón, simbólicamente, es «"lo animal" por excelencia [...] En multitud de leyendas, el dragón, aparte de su sentido simbólico más profundo y recubriéndolo, aparece con ese significado de enemigo primordial, el combate con el cual constituye la prueba por excelencia. Apolo, Cadmo, Perseo y Sigfrido vencen al dragón [...] Los dragones y toros son los animales contra los cuales combaten los héroes solares.» (Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1998, pp. 178-180)

“inferior”. «Ya en la *Iliada* de Homero, Hipnos (“sueño”) y Tánatos (“muerte”) son hermanos gemelos [...] La mitología órfica también reúne el sueño con la muerte y el dormir, por lo cual a éste se le llama el hermano de la muerte y del olvido [...] El sueño nos conduce a lo inferior [...] Para la conciencia heroica del mundo muy antiguo, la Noche era la fuente de todo mal, mientras que para la conciencia mística de los órficos, la Noche era una profundidad del amor (Eros) y de la luz (Fanes)».⁸⁶ Hay que matizar que es probable que la conexión estrecha de Orfeo con el mundo subterráneo no existiera hasta haberse convertido en patrono de los místicos del siglo s. VI a. C. La leyenda del descenso a los infiernos, por ejemplo, parece ser un añadido de época tardía. «Hasta ahora hemos procedido según el supuesto tácito de que por haber venido Orfeo originariamente, y en tiempos prehistóricos, de Tracia lo mismo ha de valer para el fenómeno conocido como religión órfica. Pero no es necesariamente así. La religión órfica [...] no parece haber existido antes del siglo VI a. C., y aparece por primera vez en Italia meridional o en Atenas».⁸⁷ Respecto a la Noche, cabe señalar que en la mitología órfica es considerada como el principio creador del Huevo del que sale Fanes, es decir, su engendradora, su madre —y madre única, madre y padre a la vez, instancia andrógina. Así pues, en el orfismo siempre quedan restos de esa parte femenina “inferior”, subconsciente, pero «lo inferior es una parte de una polaridad en la cual lo masculino tenía reservada la posición superior»⁸⁸ «y él [Fanes] le hizo (*al Sol*) guardián y le otorgó señorío sobre todo».⁸⁹ La conciencia apolínea, una vez más, se impone.

⁸⁶ Hillman, *SI*, pp. 54-58. «Del huevo puesto por Noche, dicen las aves [en la obra de Aristófanes del mismo nombre], salió Eros. ¿Es éste el mismo que el Fanes de las Rapsodias, llamado Eros también? ¿Conocía Aristófanes que se lo llamaba Fanes, y lo denominó Eros simplemente por ese extraño pudor que parece haber hecho a todos los escritores de la era clásica referirse a las cosas órficas en su forma menos específicamente órfica? [...] Eso podría venir directamente de Hesíodo. Tiene alas de oro, como en las Rapsodias, y así se lo invoca en su himno órfico.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 147).

⁸⁷ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 101

⁸⁸ Hillman, *MA*, p. 330

⁸⁹ Proclo, citado en Guthrie, *Op. Cit.*, p. 197

Con todo, la tarea básica de Orfeo en la expedición por mar era otra. Si seguimos teorías de corte psicoanalítico junguiano, el mar puede ser un símbolo del inconsciente por el que navegan los héroes (el ego heroico), enfrentados a gran variedad de peligros que tienen que superar para mantener la cordura, el ego sano e intacto, sin influencias del mundo de las sombras, cuyas imágenes podían afectar a la mente racional. En la nave Argos viajan todas las manifestaciones de ese ego. Cada héroe posee unas características peculiares y tarde o temprano todos tienen que intervenir frente a alguna amenaza. En ese viaje, como decía (y siempre los viajes estimulan el mundo imaginal), Orfeo tiene la función de cómitre, es decir, aquel que se encarga de mantener el buen ritmo de los remeros mediante la voz o el canto.⁹⁰ Por muy irrelevante que pueda parecer, resulta ser una de las funciones más importantes en el grupo. Orfeo coordina toda esa masa de músculos porque él es el racional, el más apolíneo de todos (puesto que es delicado, amante de las artes y el mismísimo hijo del dios). Algo que nos hace pensar en la función de guía espiritual que ya le atribuye la tradición histórica y la aparición del orfismo.

No era solo un músico que con su música producía efectos mágicos, sino que en todos los asuntos religiosos se constituyó en el espíritu rector de la expedición. Esto es, naturalmente, más patente en la versión órfica de la historia. En ella lo encontramos celebrando el sacrificio inaugural antes de la partida, persuadiendo a los Argonautas a iniciarse en Samotracia en los misterios por los cuales era famosa la isla, sacrificando después del homicidio accidental de que fue víctima el rey Cícico, realizando ritos purificadores en Málea en el viaje de retorno, para liberar a los héroes de la maldición que les había lanzado el rey Eetes, y, finalmente, como último acto antes de volver a su patria tracia, permaneciendo atrás, solo, para ofrecer sacrificio en Ténaro (que se consideraba una de las entradas al Hades) a los señores del mundo inferior. [...]

Digno de nota es también el asunto del canto en Apolonio para calmar los ánimos de los querellantes, y el del que entona en los *Argonautiká* órficos

⁹⁰ Facilitar la coordinación y la labor con el canto parece ser algo inherente al ser humano. Pienso en las abuelas cuando tejen o en otras culturas como Japón, en donde tradicionalmente, mientras las mujeres recogían el arroz, cantaban al ritmo de los músicos, plantados allí exclusivamente para dicha finalidad. La arrocera se encargaba de plantar los brotes y recoger el ritmo de los hombres.

en casa del centauro Quirón. En ambos casos su canto es sobre el origen de todas las cosas, sobre el nacimiento del mundo y de los dioses.⁹¹

Así se narran las aventuras de un héroe, pero a todo héroe le llega un día en que se tiene que enfrentar a sus temores inconscientes y a su propia decadencia y muerte.⁹² Orfeo no será menos. Fundador de una religión apolínea, necesita enfrentarse a su origen, el espíritu dionisiaco, ya sea para volver a él y asimilarlo en su doctrina, o finalmente perderlo para siempre.

2.2. Descenso al Hades

«En la alquimia, la conciencia está *unida* a la materia desde el principio; se involucran mutuamente, de tal forma que la bisexualidad de la *coniunctio* está implícita en todo el proceso. En la ciencia, la conciencia *conoce* la materia, con lo que establece una “cisura”, una frontera, entre sí misma y la materia».⁹³

Son muchos los héroes que han tenido que viajar a los infiernos,⁹⁴ pero todos lo han realizado como parte de una prueba, como un combate contra la muerte; contra su mortalidad de seres humanos. El héroe expresa también el ansia del ser humano por ser dios, esto es, inmortal, por eso debe pasar la prueba del inframundo. Y lo llevan a cabo desde su conciencia racional, en la que prima lo palpable y lo visible; descienden al

⁹¹ Guthrie, *Op. Cit.*, pp. 80-81

⁹² «Las ideas de completitud y crecimiento personal creativo encubren la antigua *hybris* del héroe, y el camino de integración es su antiguo viaje heroico en el que se enfrenta con todos los monstruos de la naturaleza, que son también formas divinas de la imaginación.» (Hillman, *SI*, p. 142)

⁹³ Tener conciencia es un acto individual, egoico, por lo que Hillman propone volver al significado latino de *conscientia*: «conocimiento en común». «Sólo somos conscientes en tanto seamos capaces de establecer algún tipo de participación vinculante, y que el hombre, cuando está solo o reflexiona o se hace consciente o se individualiza, quizás lo que en realidad esté haciéndose entonces es más inconsciente. Dioniso puede ser un extraño solitario, incluso sombrío y deprimido, que habita en lo profundo de los bosques o en las cimas de las montañas, pero su séquito indica un estilo en el que la conciencia es una misma y sola cosa que la vida vivida en común con otros.» (Hillman, *MA*, p. 339)

⁹⁴ «Incluso el término *heros* ha sido considerado “ctónico” por algunos eruditos, indicando un poder del mundo inferior y de ahí el “uso común de la palabra en el griego tardío para referirse a una persona fallecida”» (Hillman, *SI*, p. 157)

inframundo para enfrentarse con las imágenes volátiles de sus propios fantasmas, de sus recuerdos y de sus miedos inconscientes. Hércules, por ejemplo, como señala Hillman, sería un reflejo del fracaso del ego. Su fuerza, su entereza, no tiene nada que hacer contra la multiplicidad de imágenes que se le aparecen como irreales. El ego, no pudiendo contener las visiones y no pudiendo aceptar la existencia de lo no-visible⁹⁵, se vuelve loco, se fragmenta, y acaba dándose muerte él mismo, como Hércules arrancándose su propia piel en la locura.⁹⁶

¿Sucedo lo mismo con Orfeo? No. Parece ser que la leyenda órfica destaca por no ser habitual, del mismo modo que Orfeo no es un héroe común. Como ha quedado claro, Orfeo es el hipotético fundador de las religiones místicas y en su viaje con los Argonautas rige todos los ritos y cultos, y aporta asimismo su orientación religiosa al mundo físico de los héroes. Esto significa que mantiene un contacto continuo con el más allá a pesar de que su conciencia apolínea —viaja con los héroes— se imponga progresivamente. De hecho, no perdamos de vista que el pensamiento religioso también forma parte de esa escisión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. ¿Para qué baja entonces al Hades? La explicación más plausible sería pensar que desciende al reino de los muertos con el fin de asimilar de nuevo lo dionisiaco o, como mínimo, un intento por familiarizarse con la muerte, algo que quizás ya empieza a temer. El poeta-teólogo siente la necesidad de bajar. «El ansia innata de buscar la “conexión invisible” y la

⁹⁵ «Hades ha sido, por supuesto, el dios de las profundidades, el dios de lo invisible [...] Se dice que Hades no tiene templos ni altares en el mundo superior, y que vive su confrontación con éste como violencia, como violación (el rapto violento de Perséfone) [...] Es tan invisible que incluso en toda colección de arte antiguo de Grecia no se muestra ningún retrato ideal suyo, como los de otros dioses con los que estamos familiarizados. Hades no tiene atributos, excepto el águila que muestra su filiación sombría con su hermano Zeus. No deja huella en la tierra, ya que ningún clan desciende de él, ninguna generación. El nombre de Hades rara vez fue empleado. Se le ha llamado el “no visto”» (Hillman, *SI*, pp. 48-49). Es curioso observar cómo el dios Hades cambia eufemísticamente en la conciencia hasta cobrar el sentido de riqueza y acumulación —*pluto* en latín—, de ahí el dios Plutón. Este fenómeno revaloriza en cierto modo la riqueza de las profundidades entendidas desde un punto de vista psicológico. Y ese mismo miedo inconsciente al rostro de Hades parece coincidir, como en un chiste del que no sabemos quién se burla, la reciente expulsión de Plutón de nuestro sistema solar, perdiendo su condición de planeta; condición que le ha negado la racionalidad de la comunidad científica.

⁹⁶ Ver Hillman, *SI*, pp. 156-166

constitución oculta debajo de las apariencias nos conduce al mundo interior de todo lo que nos es dado. Esta ansia autóctona de la psique, su deseo natural de comprender psicológicamente, podría dar la impresión de asemejarse a lo que Freud llama *instinto de muerte* y a lo que Platón mencionaba (*Cratilo*, 403 c) como el deseo de Hades». ⁹⁷ Si así fuera, estaríamos frente a una nueva interpretación de la famosa leyenda que explica cómo Orfeo bajó a buscar a Eurídice, su difunta esposa. ⁹⁸

Cuenta la historia que un día la ninfa Eurídice, ⁹⁹ esposa de Orfeo, iba paseándose con sus compañeras, las náyades, por un prado de Tracia cuando fue mordida por una serpiente. Esta serpiente es sin duda un símbolo del inframundo, «el lado ctónico de Dios, la parte que se escurre hasta hacerse invisible a través de los hoyos de la tierra y encarna el alma del difunto». ¹⁰⁰ Orfeo la lloró y, desesperado, decidió ir a buscarla. Virgilio, por su parte, añadió a la escena de la serpiente la persecución de Aristeo a Eurídice con el fin de abusar de ella. Ésta, intentando escapar, sufrió la mordedura venenosa del animal. ¹⁰¹ Virgilio, en pleno Imperio romano, se sitúa ya de lleno en una conciencia apolínea. «Recuérdense las persecuciones de Apolo y las muchachas en fuga. ¿No continúa su fuga en las reacciones del ánimo ante la conciencia apolínea? En contraste con las fallidas tentativas de conjunción de Apolo, Dioniso atrae lo femenino, lo suscita, actuando como la savia de las plantas, como el vino, como la leche que fluye

⁹⁷ Hillman, *SI*, p. 48. «Podemos pasar la teoría de Freud al lenguaje de Platón en su *Cratilo* (403-404): “¿Qué mantiene al alma en el inframundo?”, pregunta Sócrates. (“¿Qué mantiene a la psique dormida?”, pregunta Freud.) Respuesta: el deseo; el alma desea permanecer ahí, pues es ahí donde encuentra la satisfacción. ¿Qué satisface al deseo? Respuesta: la inteligencia benefactora de Hades (404a), “su conocimiento de todas las cosas nobles” de las cuales deriva su propio nombre (*eidēnai*). Hades tiene una relación oculta con *eidōs* y *eidōlon*, la inteligencia arquetípica puesta en imágenes.» (*Ibid.*, p. 172).

⁹⁸ Se puede establecer un paralelo entre esta historia y la bajada de Dioniso al Hades para llevarse a su madre Semele. La diferencia es que éste lo consiguió y subió a su madre al cielo. Dioniso pudo sacar del mundo inferior a su madre porque es un dios que ha asimilado la parte “femenina”, no así Orfeo.

⁹⁹ «Que Orfeo era originariamente un dios ctónico, consorte de Eurídice, reina del mundo subterráneo, es una de las tesis capitales de la erudita obra de E. Maass, *Orpheus* (Munich, 1985). Gruppe considera también probable la identificación de Eurídice con la diosa del mundo inferior.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 347)

¹⁰⁰ Hillman, *SI*, p. 207

¹⁰¹ ¿No querrá decir esto que consiguió Aristeo su objetivo?

en su nacimiento».¹⁰² Así pues, Eurídice desciende a la Casa del Hades, al mundo de Dioniso, «Señor de las Almas». Orfeo lo hará después para pedir a los dioses inferiores que la dejen regresar al mundo de los vivos. Con el poder de la lira (Arte) encandila a todas las imágenes, las domina (es capaz de encerrarlas en hexámetros) y convence a los dioses para que Eurídice le siga al mundo de la luz, al mundo sensible de las cosas visibles. El resto ya se sabe... Orfeo la pierde al no seguir la prohibición de no mirar atrás —única condición impuesta por los dioses. A partir de aquí, las interpretaciones son infinitas. Pero, ¿por qué baja? ¿Realmente va en busca de su mujer? ¿Únicamente? ¿De qué es metáfora esta figura femenina? En palabras de Guthrie,

la historia de la esposa de Orfeo está ligada con el tema del descenso al mundo de los muertos, y así nos lo presenta en uno de sus más interesantes e importantes aspectos. Él poseía los secretos del Hades. Podía decir a sus seguidores cuál sería el destino de sus almas y cómo debían conducirse para lograr el mejor posible. Se había mostrado capaz de ablandar el corazón de las potencias inferiores, y podía esperarse que intercediera de nuevo en bien de sus seguidores si vivían una vida pura acorde con sus preceptos. Esto era lo importante. La razón que una vez le había llevado al mundo inferior era asunto secundario.¹⁰³

Desde el enfoque historicista de Guthrie, realmente no es importante la causa del descenso de Orfeo, sino su relación con el inframundo, pero a nivel psicológico es importantísima para descubrir los arquetipos latentes en las profundidades de alma. Además, resulta que el fenómeno psíquico, como nos repite incansablemente Hillman, es el que condiciona los hechos. ¿No será la serpiente una excusa para que Orfeo se enfrente a su propio inconsciente? Sin duda la serpiente es un mensajero de los dioses ctonios,¹⁰⁴ porque Orfeo tiene una tarea que cumplir; una tarea que sobrepasa los motivos personales de una pérdida amorosa. El alma individual es sólo una

¹⁰² Hillman, *MA*, p. 329

¹⁰³ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 81

¹⁰⁴ Recuérdese que la serpiente viene a veces representada por las alas (símbolo de sublimación) que remiten también a Hermes. Y no olvidemos tampoco las serpientes en el caduceo de Aesclepio, hijo de Apolo y dios de la medicina —de nuevo la idea de la patología como algo necesario para acceder al alma.

manifestación de algo mayor, de una psique colectiva o de algo que se intuye trascendente. Es preciso que Orfeo realice el viaje a través de los infiernos para que la conciencia apolínea vaya al encuentro de la dionisiaca y la asimile o bien que la domine, como parece suceder en este caso. Los dioses han echado los dados de la historia psicológica de nuestra cultura. Así pues, Eurídice es sólo una creación psíquica producida por ese deseo del que hablábamos antes; la curiosidad por la muerte. Y Orfeo desea bajar, por eso no es de extrañar que, como narran las *Argonautiká* órficas, el poeta-sacerdote rinda tributo a los dioses frente a la cueva de Ténaro, precisamente la misma por la que descenderá posteriormente: «Orfeo, tras ambular desconsolado y recurrir en vano a su lira en busca de consuelo, descendió finalmente por la puerta de Ténaro al reino de Plutón».¹⁰⁵ Sin duda el sacrificio escondía un acto cuya finalidad es lograr un descenso propicio (además de una tranquila expedición argonáutica). Y ese sacrificio sucede con anterioridad a la aparición de la leyenda de Eurídice. La puerta de Ténaro ya resultaba familiar para el poeta.

Es ese deseo el que crea en la mente de los órficos el personaje de Eurídice, un ente imaginario (un ser procedente de la imaginación creadora), reflejo de la pérdida de lo femenino en la nueva corriente religiosa de corte apolíneo. Eurídice le es devuelta a Orfeo, que ha conseguido dominar las sombras, pero en el ascenso al mundo de la luz diurna Eurídice desaparece. Como imagen sólo puede ser visible en el inframundo, en el Hades.¹⁰⁶ No cabe la conciencia “femenina”, la “materia”, en el mundo solar, a menos que se asimile o transmute en alma. ¿Y por qué se gira Orfeo?¹⁰⁷ ¿Por qué alguien tan

¹⁰⁵ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 83

¹⁰⁶ «A medida que la psique se acerca al inframundo (que es una perspectiva y *no* necesariamente la muerte verdadera), va desarrollando un sentimiento de igualdad cada vez más fuerte, una identidad entre opuestos, donde el tratamiento es la enfermedad, la curación es una herida más profunda y el recién nacido es la muerte. Uno no puede distinguir el aquí del allá. Sólo existe la imagen.»

¹⁰⁷ «La historia del fracaso por mirar atrás bien puede ser una adición no adoptada universalmente en modo alguno hasta la época alejandrina, si no inventada por los alejandrinos mismos. En todo caso, era un episodio muy apto para ser explotado según el espíritu romántico y patético que los alejandrinos fueron los primeros en poner de moda en la literatura.» (Guthrie, *Op. Cit.*, p. 84). Se tiende a asimilar este mirar

racional desobedece un tabú tan específico? Quizás es un gesto intencionado del poeta o un rechazo racional de la superstición. O igual es que se siente amenazado. Lo primero que hacemos en un bosque oscuro o en una casa abandonada es mirar atrás por si nos siguen. Y atrás está el mundo de Dioniso, intruso de la luz. O cuando menos, quizás el motivo sea la falta de fe en las imágenes del mundo inferior (los instintos, las visiones, las supersticiones). Para una mente racional esas imágenes no tienen valor.¹⁰⁸ Orfeo trata de descubrir, al girarse, si ha sido engañado por ese mundo de las apariencias, y la respuesta es que sí... O quizás haya sido todo un sueño.

La cuestión es que no se produce la unión entre los amantes. «La recuperación de esta “inferioridad” ha sido la razón por la que nos hemos adentrado en esas regiones corpóreas despreciadas y desdeñadas, que tan atrayentes resultan».¹⁰⁹ Pero no hay *coniunctio*. Apolo es el dios de la *coniunctio* disarmónica, es decir, aquel que no necesita de lo femenino para engendrar (“puede haber un padre sin una madre”, afirma el dios)¹¹⁰, algo que no es del todo extraño en la mitología griega, pues Zeus, por ejemplo, engendra a Atenea de su cráneo y termina de gestar a Dioniso en su muslo. Esa falta de necesidad de lo femenino acaba reflejándose en las historias amorosas del dios Apolo, que termina perdiendo a todas las muchachas que persigue. El mito de Dioniso, en cambio,

no consiste en añadir o integrar lo femenino en lo masculino; la imagen de Dioniso muestra una conciencia andrógina en donde lo masculino y lo femenino están ya

atrás al volverse de la mujer de Lot, que acaba convertida en sal, pero no creo que tengan el mismo significado psicológico, a pesar de que la mujer de Lot abandona una ciudad de pecado, y por lo tanto infernal. Pero en Orfeo no es él el realmente castigado, sino su conciencia femenina. Y no se convierte en sal ni el Hades es destruido, porque el Hades es mucho más que una ciudad de pecadores. Es el mundo de la imaginación y de la profundidad de la psique, como vamos mostrando.

¹⁰⁸ «Lo invisible es percibido por medio de lo invisible, es decir, la psique. Las imágenes psíquicas no son necesariamente gráficas y pueden no ser en absoluto como las imágenes de los sentidos, sino más bien son imágenes como metáforas. Una imagen en poesía y todo el proceso imaginativo de la música deben ser captados por ambos oídos, pero escuchados con un tercer oído que es interior.» (Hillman, *SI*, p. 123).

¹⁰⁹ Hillman, *MA*, p. 337

¹¹⁰ «Ha habido dos errores constantemente recurrentes: la fantasía del “primero-Adán-luego-Eva” y la fantasía apolínea con su distanciamiento de la materialidad, la cual niega a la feminidad cualquier tipo de papel en la propagación de la especie.» (Hillman, *MA*, p. 289)

unidos desde siempre. La *coniunctio* no es un resultado, sino un dato; no es una meta a perseguir, sino una posibilidad *a priori*: siempre está presente para ser utilizada. De hecho, la *persecución* de la *coniunctio*, como la persecución de Dafne por Apolo, está destinada al fracaso, porque hiperactiva lo masculino, llevando a la psique a una regresión vegetativa, forzando a Dafne a transformarse en laurel.¹¹¹

Tras esto podríamos volver a repetir la frase de Hillman: «Recuérdense las persecuciones de Apolo y las muchachas en fuga. ¿No continúa su fuga en las reacciones del ánimo ante la conciencia apolínea?» Eurídice también puede ser considerada como el *ánima*, ese concepto que definió Jung como la parte femenina residente en la conciencia masculina.¹¹² El ánimo ejerce las veces de un guía espiritual. Pero, a diferencia de lo que les sucede a los otros héroes, nadie ha guiado a Orfeo en su periplo. Él poseía el suficiente poder para vencer en solitario las tinieblas. ¿Es Eurídice, entonces, una guía? Más bien parece que es Eurídice la que sigue a Orfeo hacia la luz... Pero consideremos que la ninfa es parte del poeta, su parte femenina, su ánimo, su ángel mediador. Su fantasma ejercería entonces de guía hacia lo dionisiaco perdido, hacia el encuentro de sí-mismo, hacia la completitud del Ser o de la psique, hacia la conjunción de las dos conciencias escindidas; la de Apolo y la de Dioniso (que se convierten pronto en el mismo, pero con las solas características de Apolo o Helio, dios del sol). ¿Y si finalmente todo fuera un sueño? «En los sueños nos visitan los *daimones*, ninfas, héroes y dioses, bajo la apariencia de nuestros amigos».¹¹³ «El mito por medio del cual nos ha llevado a la descripción de los diversos caminos al Hades hablaba de que el alma del difunto era conducida “por su propio daimon, que le ha sido adjudicado en vida”, y

¹¹¹ *Ibid.*, p. 300

¹¹² «En la Edad media, mucho antes de que los fisiólogos demostraran que, a causa de nuestra estructura glandular hay, a la vez, elementos masculinos y femeninos en todos nosotros, se decía que cada hombre lleva una mujer dentro de sí. Este elemento femenino de todo macho es lo que he llamado el “ánima”» (Jung, *Op. Cit.*). El error de Jung es haberlo asimilado al plano psicológico, cosa que le hace caer en la dualidad de conceptos de la conciencia apolínea. Toda su teoría simbólica se fundamenta en la oposición de contrarios.

¹¹³ Hillman, *SI*, p. 143

alegaba que después del juicio el alma es entregada a “otro guía”». ¹¹⁴ Orfeo, como guía espiritual que era, no necesitaba de nadie más para acceder al Hades. Quizás ese “otro guía” pueda ser Eurídice, es decir, él mismo; un elemento necesario para alcanzar la conciencia bisexual dionisiaca sin por ello renunciar a su parte apolínea. ¿O acaso hay siempre que escoger? ¿Será la dualidad inevitable tarde o temprano? «El oposicionismo ofrece el modo más simple de distinción abstracta, y es por esta razón que resulta atractivo». ¹¹⁵

Esta figura podría identificarse también con la *daênâ* del zoroastrismo de la que habla Corbin, «etimológicamente, el alma visionaria o el órgano visionario del alma; ontológicamente, luz que hace ver y luz que es vista». ¹¹⁶ En el caso de Orfeo, debido a su conciencia apolínea, cuando se gira es incapaz de ver esa luz, la luz del alma. No existe el encuentro. Sólo el más absoluto silencio y la ausencia terrible del vacío: «aquél que ha traicionado el pacto concluido desde la preexistencia del mundo se ve en presencia de una figura atroz, su propia negatividad, caricatura de su humanidad celestial a la que él mismo ha mutilado, exterminado, un aborto humano [...] lo que significa un hombre sin *daênâ*». ¹¹⁷

Como el propio Hércules, Orfeo no ha conseguido asimilar las imágenes aunque, a diferencia de aquél, ha podido constreñirlas con su música y con unos versos cargados de armonía y ritmos sublimes, celestiales. Su arte se convertirá pronto en un lenguaje alegórico, cara al dogma, olvidando la expresión múltiple y multiplicadora de la psique

¹¹⁴ Guthrie, *op. cit.*, p. 236

¹¹⁵ Hillman, *SI*, p. 123

¹¹⁶ Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000, p. 46. «En la antigua religión irania, la Daena simbolizaba el principio femenino (ánima) del espíritu humano, que a su vez se identificaba con la suma de los actos —buenos y malos— que el hombre realiza a lo largo de su vida [...] La Cábala, en una esfera superior, necesitaba otorgar realidad al principio del eterno femenino y dio nombre de Shekhina a la “aparición femenina de Dios” [...] Shekhina es el ángel que acude en ayuda de los hombres justos, sobre todo si sufren por amor, y que su acción sobre el alma es análogo a la del alma sobre el cuerpo. Se ha dicho que la Daena no alcanza una posición tan elevada en la jerarquía y que sería más apropiado identificarla con el ánimo junguiana.» (Cirlot, *Op. Cit.*, p. 167)

¹¹⁷ Cirlot, *Op. Cit.*, p. 167

imaginario. E igual que a Hércules, la muerte, a la que ha osado desafiar, le vendrá como reflejo de la conciencia perdida.

2.3. La muerte de Orfeo

Existen muchas versiones distintas sobre la muerte de Orfeo, pero podemos reducirlas a cuatro ideas generales. Pausanias, un cronista del s. II, cuando refiere las «muchas cosas falsas» que creen los griegos, habla de una historia que toma la muerte de Orfeo como un suicidio tras haber perdido a su esposa. Esto es precisamente, según Platón, lo que en realidad tendría que haber llevado a cabo el poeta. «Dice que los dioses enviaron a Orfeo del Hades con las manos vacías, mostrándoles solo un fantasma de su esposa en vez de darle la mujer misma, por la razón de que él era solo un músico de ánimo flojo, que trataba de bajar al Hades vivo, sin tener el valor de unirse a su amada del modo propio, muriendo».¹¹⁸ Pausanias refiere también otro relato, mencionado en una hipotética tumba de Orfeo en la ciudad de Dión, en Macedonia. Según esta versión, el poeta fue víctima del rayo de un Zeus iracundo. «Orfeo causó trastorno, de modo muy semejante a Prometeo, porque “en sus misterios enseñó a los hombres cosas antes desconocidas para ellos.»¹¹⁹

Por su parte, Estrabón (s. I a. C.), es de la opinión que la versión históricamente correcta era la de que Orfeo era «un reformador religioso que perdió un poco el sentido de la medida y cuyo excesivo celo o ambición lo condujo a un fatal desenlace.»¹²⁰

Finalmente, la versión más extendida y la que interesa más para nuestro estudio, nos la lega la tradición que establece a las mujeres de Tracia como responsables de la

¹¹⁸ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 83

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 84.

muerte del poeta. En esta línea encontramos incluidas cuatro derivaciones más, pero todas ellas parecen mostrar que Orfeo, tras el fracaso en el inframundo, al no haber podido unir su conciencia apolínea con el mundo inferior, fue asesinado por la conciencia femenina, simbolizada en las Ménades, representantes y sacerdotisas del dios del vino, Dioniso.

La versión más antigua es la que utiliza el dramaturgo Esquilo. En ella Orfeo es un adorador fervoroso de Apolo, hasta el punto de que cada mañana la primera acción que lleva a cabo es la de saludar al sol.¹²¹ Con esto incurrió en la cólera de Dioniso, que envió a sus frenéticas conversas, las Ménades, quienes lo desmembraron del mismo modo que hacían con los animales.¹²² Como podemos comprobar, existe de nuevo un paralelismo entre la muerte de Orfeo y la de Dioniso (el descuartizamiento), aparte de la relación con el ritual del sacrificio. «Si Dioniso es el Señor de las Almas, él es también el alma de la naturaleza, su interioridad psíquica. Su “desmembramiento” es el esparcimiento de los fragmentos de conciencia por todo aquello que vive, por todas las zonas erógenas y plexos de nuestros cuerpos psíquicos».¹²³

Por su parte, Virgilio retomará este último relato, pero adjudicará la causa de la muerte a la venganza de las mujeres por el rechazo de Orfeo hacia Eurídice, su parte femenina, su ánima.¹²⁴

Una tercera leyenda nos viene de Conón, y muestra quizás más claramente el rechazo hacia lo femenino, puesto que parece ser que Orfeo se negaba a que las mujeres

¹²¹ Me resulta inevitable no aludir a cierto falangismo trasnochado.

¹²² Existen pinturas en vasos del s. V a. C. en las que se representa a las Ménades atacando a Orfeo, que prueba de protegerse con la lira. Es curioso ver que en muchas de estas representaciones las armas utilizadas por las mujeres son herramientas de carácter doméstico, en especial culinario. Parece ser esto fruto de una clara fantasía apolínea.

¹²³ Hillman, *MA*, p. 320

¹²⁴ Esta línea de pérdida espiritual es paralela a la misoginia que se extenderá a lo largo de los siglos llegando a aparecer poemas burlescos como los de Quevedo, no por salvajes menos malos. Sirvan de ejemplo las dos primeras estrofas: *Orfeo por su mujer, / dicen que bajó al Infierno; / y por su mujer no pudo / bajar a otra parte Orfeo. // Dicen que bajó cantando / y por sin duda lo tengo, / pues en tanto que iba viudo, / cantaría de contento. Y he aquí otra interpretación de la mirada de Orfeo: Volvió la cabeza el triste; / si fue adrede, fue bien hecho; / si acaso, pues la perdió, / acertó esta vez por yerro.*

participasen en los ritos que enseñaba y les estaba vedada tajantemente la entrada al sagrado precinto que rodeaba el santuario del profeta. «Análogamente, la práctica del tatuaje entre las mujeres tracias se atribuía al castigo infligido a ellas por sus maridos a causa de la muerte de Orfeo».¹²⁵

Por último hallamos el testimonio de Pausanias nuevamente, que coincide con el de Fánocles. Esta última versión es la que difunde la posible homosexualidad de Orfeo, que más tarde aprovechará Ovidio de forma irónica. Según estos autores, las mujeres tracias asesinan al cantor de la lira porque está intentando seducir a sus maridos con malas artes y sienten celos. Sin duda este episodio refleja muy bien el rechazo del profeta apolíneo hacia las mujeres. Como guía espiritual atrae la atención de los hombres y les inculca la mentalidad apolínea que, además, no está para nada reñida con la homosexualidad. No deberíamos tomar aquí la homosexualidad como una cuestión fisiológica (del mismo modo que hemos intentado evitarlo al hablar de “femenino” y “masculino”). Se trata de una imagen arquetípica que expresa el rechazo a la conciencia “femenina”. Apolo, como ya vimos, afirmaba que un padre podía engendrar sin una madre. En el dios Fanes, nacido del Huevo, se daba la misma situación. Y Zeus, perteneciente a la generación posterior, crea todas las cosas de nuevo al devorar a Fanes. Pensemos también en el segundo nacimiento de Dioniso: después de que su madre muriese estando embarazada de él, Zeus lo recogió y se lo injertó en la pierna hasta que el período de gestación se completó, produciéndose el segundo nacimiento de Baco, su renacimiento.

Y no hay que entender tampoco la homosexualidad fisiológica como una garantía de la “feminidad” de la conciencia, como parece ser entendida hoy en día. A lo que se debería tender es hacia una bisexualidad de conciencia (independientemente de la

¹²⁵ Guthrie, *Op. Cit.*, p. 104. Curiosamente dicho tatuaje constaba de dibujos en forma de red, como nos cuenta Robert Graves, y red, en griego, se decía *penelope*. El mito de Ulises y el de Orfeo van a entrecruzarse también en la segunda parte de nuestro trabajo.

orientación sexual), cuyas implicaciones van más allá. Como postula Hillman, «la bisexualidad combina no sólo lo masculino y lo femenino, lo activo y lo pasivo. Conjuga también la vida y la muerte. Dioniso es destruido una y otra vez, y una y otra vez renace. Y esto no es, además, una mera sucesión: un aspecto de la vida tiene que ser hendido para que el otro aspecto —el psíquico, el llamado “muerte”— pueda alcanzar la conciencia». ¹²⁶

Con todo, quizás el hecho de la muerte de Orfeo pueda significar, al fin y al cabo, la asunción de la conciencia dionisiaca en un segundo intento. Tras haber perdido a Eurídice, estas nuevas *daenas*, las Ménades, consiguen arrastrar a Orfeo al mundo de las imágenes de forma que se produce la *coniunctio*. Sería así el desmembramiento de Orfeo un síntoma de la buena salud de la conciencia, como era muestra el de Dioniso de la fertilidad de los campos. La muerte, como la *putrefactio* alquímica, es un elemento positivo para alcanzar la conjunción fértil, productiva, imaginativa, creadora. Podríamos entender entonces la homosexualidad de Orfeo de esta versión de otro modo. Quizás sea el reflejo de un acercamiento a la fusión de los dos tipos de conciencia escindidos. «La aproximación al hermafrodita es una experiencia de muerte; el movimiento que conduce a la muerte procede a través de la bisexualidad. La muerte y la conciencia bisexual pertenecen intrínsecamente a Dioniso». ¹²⁷

Antes de terminar, revisemos una última parte del mito. Después de haber sido despedazado, la cabeza y la lira de Orfeo fueron arrojadas al río (según la tradición al río Hebro), desde donde flotaron por la costa asiática hasta Lesbos. Durante ese recorrido, la cabeza iba cantando. Así pues, parece que no fue realmente vencida la conciencia apolínea, ni Orfeo descendió a los infiernos una vez más para quedarse. La cabeza es buen símbolo de la parte consciente y racional del ser humano; la lira, por su

¹²⁶ Hillman, *MA*, p. 320

¹²⁷ *Ibid.*, p. 321

parte, ya sabemos que procede de Apolo. Y el canto ordenado que doma la naturaleza parece seguir su curso. La fantasía apolínea, además, está presente en esa división y distinción entre las partes corporales. Es la mente apolínea, racional, científica, la que establece diferencias a nivel fisiológico. El cuerpo por un lado, junto a las pasiones, y la cabeza por otro, con su cantinela ordenadora. Parece que en este caso, el hecho de que la cabeza desemboque en el mar, símbolo quizás del inconsciente, no ha tenido su reflejo en un cambio de conciencia. De hecho, la cabeza iba flotando, nunca se sumergió, y fue a parar a una isla, Lesbos, donde alguien la recogió; en una isla, precisamente, donde se hacía muy buena poesía lírica.

Pero va más allá la cuestión. En el caso de que consideremos la muerte de Orfeo como parte de esa instauración progresiva de la conciencia apolínea en la mentalidad griega antigua, tenemos que dar un paso más en nuestra interpretación. Esa muerte no es simplemente el principio del fin de la conciencia dionisiaca. Si hacemos caso de Hillman, al desentenderse Orfeo de las *profundidades* (el mundo imaginal; el Hades — *eidonai*— o la Casa de las imágenes —*eidolon*), su muerte representa nada más y nada menos que la muerte del alma:

Heráclito sugiere que «verdadero» equivale a «profundo», y así inicia el camino para la psicología hermenéutica, una perspectiva del alma hacia todas las cosas [...] Con Heráclito aprendemos que el alma no sólo se refiere a una región en el sentido topográfico de Freud, ni tan sólo a una dimensión en el sentido que le da Heráclito; el alma se cultiva a medida que tiene lugar una operación de penetración, un *insight* de profundidades. Si el alma es un impulsor primario, entonces su primer movimiento será profundizar, con lo cual aumenta su dimensión, al igual que Freud agregaba cavernas y otros componentes a la psicología mediante sus exploraciones topográficas [...] Lo profundo no tiene fin, y todas las cosas se convierten en alma. Los elementos básicos de todo elemento se componen y descomponen, se generan y degeneran en alma, el término primero y último de nuestro mundo cambiante.¹²⁸

¹²⁸ Hillman, *SI*, p. 47

En este sentido, se hace indispensable para el ser humano la implicación en esferas que insinúen contener en potencia la imagen de su propia alma; un lugar en el que reconocerse a niveles profundos y no exclusivamente desde la imagen exterior. Pero cuando esas esferas no se encuentran a nivel externo, en los otros y en la sociedad, se debe recurrir a la imaginación, a las ideas conformadoras de forma —valga la redundancia. En el caso de los poetas clasificados como metafísicos, puros, trascendentes —que han perdido el poder de cantar para los pueblos, sustituidos muchos de ellos por los *mass media*—, la elaboración de un espacio propio, de un mundo interno sistematizado, se vuelve vital, a pesar de que la ansiedad provocada por esa búsqueda se convierte en motivo de angustia existencial. Nace así en los poetas cierta preocupación connatural por la muerte, la cual tratan de sublimar en el espacio de la escritura, en el instante del poema que vence al tiempo. Ese espacio imaginario, pues, pasa por la asimilación de la muerte como algo irrelevante ante la aparente perennidad de la palabra escrita, reflejo, a pequeña escala, del ciclo de la vida eterna —en la que hay vidas que se extinguen y no por ello impiden el fluir de la vida, igual que hay libros e ideas que se extinguen sin impedir que se siga escribiendo o pensando. Se convierte así la muerte, por esa aceptación de las profundidades en imágenes, en un elemento estimulante para la creación. Y es que «si no hay imaginación de la muerte, hay una muerte de la imaginación».¹²⁹

¹²⁹ *Ibid.*, p. 104

Segunda parte

La poética de lo trascendente

¿Es que acaso no sabe el señor Münster, con todo lo que ha meditado y escrito sobre estos problemas, que es descortés, y además de descortés es imprudente, y además de imprudente es inmoral, y además de inmoral es inútil tratar de alzar el velo de los misterios del alma, y que la metafísica de la vida se acepta sin examen, sin desconfianza, con espíritu puro y agradecido como se hace con la poesía?

Alberto Savinio

Intención a la hora de abordar la obra de Cirlot

Cirlot, que nace en Barcelona en 1916 y muere en 1973 a consecuencia de un cáncer, puede ser considerado uno de los poetas más importantes y ambiciosos de la posguerra española, a pesar de su marginación u olvido en parte por motivaciones políticas, puesto que estuvo vinculado al falangismo, y también debido a su mayor reconocimiento en el campo de la crítica artística, cuya labor va intensamente ligada a la creciente revalorización de pintores informalistas como Antoni Tàpies. Tras diversas entrevistas con personajes cercanos a Cirlot y críticos de su obra, no son pocos los que opinan que Tàpies, en su evolución como artista, es prácticamente una invención de Cirlot; de su pensamiento crítico y simbólico. De hecho, cuando rompe con él en 1963, tras una relación que se vuelve insostenible en el seno de Dau al Set —grupo del que se ha intentado borrar la huella de Cirlot, en especial gracias a Arnau Puig¹³⁰—, Tàpies ha encontrado ya su fórmula mágica y no practicará cambios perceptibles desde entonces. Lo que nació como un estilo se ha convertido sin duda en un mercado.¹³¹ Valoraciones aparte, es indudable la importancia de Cirlot como impulsor de las nuevas vanguardias pictóricas en España, algo que queda demostrado y consolidado tras la publicación del catálogo de la exposición que le dedicó el IVAM.¹³²

¹³⁰ Cirlot le pidió a Puig que leyera el manuscrito de *Ontología*, publicado en 1950 bajo el sello de Dau al Set. Arnau Puig, disconforme con la manera analógica y poética de filosofar de Cirlot, le entregó dos páginas mecanografiadas con un comentario negativo. Cirlot, según testimonio del propio Puig, le dijo: “Hay muchas maneras de dar una bofetada” y acto seguido le rompió los folios en las narices. Ante esta agresión injustificada, Arnau Puig rompió relaciones con Cirlot, puesto que no tenía más copias de lo que había mecanografiado y para él poseía tanto valor como todo lo que hacía. Si bien es cierto que la obra de Cirlot es poco acertada desde el punto de vista filosófico —siempre a la sombra de Heidegger—, su poética apunta ya logros intensos que un filósofo de tercera fila y racionalista como Puig no podía alcanzar ni aceptar de ninguna manera.

¹³¹ Dichos personajes entrevistados aparecen en el DVD adjunto, trabajo de campo de esta investigación. La falta de evolución perceptible en la obra de Tàpies es discutible desde el punto de vista de una profundización obsesiva en los distintos motivos pictóricos. Tàpies ha creado un cosmos tan cerrado que los trazos añadidos parecen no mostrarle nada nuevo al espectador, pero sin embargo reflejan una exploración continúa, incesante, a niveles microscópicos, casi cuánticos, de la misma manera que se comporta el trazo en la caligrafía zen. Lo importante ya no es la expresión exterior, sino la percepción interior, personal y por lo tanto carente de comunicación directa o espectacular.

¹³² *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Ivam, Valencia 1996

En cuanto a su poesía, durante mucho tiempo olvidada, en parte por las escasas ediciones de sus obras —ediciones de autor— es ahora cuando está empezando a valorarse y a descubrirse su verdadero alcance. En los últimos años se ha editado la mayor parte de su obra. *En la llama*, publicado en la editorial Siruela (2005), recoge la poesía cirlotiana desde sus inicios en 1943 hasta 1959, momento en el que abandona temporalmente la creación poética para dedicarse a la crítica de arte, mediante la publicación de infinidad de artículos y algunos ensayos. En esta recopilación de su obra primera no está incluido *El libro de Cartago*, que data de 1946 y que fue previamente publicado por la editorial Igitur.¹³³ En 1966 Cirlot retoma la escritura poética y nace entonces lo que ha sido considerado como su ciclo más importante y significativo, *Bronwyn*, originalmente publicado en pequeños cuadernos de color blanco de edición propia y de escasos ejemplares. Actualmente poseemos la edición de Siruela (2001) que reúne todo el ciclo y que corrió a cargo de una de sus hijas, Victoria Cirlot. Otros poemas de esa época, junto al propio *Bronwyn*, ya aparecieron publicados en 1974 en edición de Leopoldo Azancot para Editora Nacional. Esta edición pretendía reunir toda la poesía desde 1966 hasta 1972, año previo a su muerte. Con todo, hubo dos poemarios más que quedaron aislados entre estas dos épocas poéticamente fructíferas. Uno es *Blanco*, que data de 1961 y que puede leerse en la Antología editada por Clara Janés en 1984.¹³⁴ El otro, *Los Espejos*, de 1962, fue reeditado por los editores de la revista *El Prometeo Moderno*.¹³⁵

Entre la crítica, mayoritariamente centrada en el ciclo de *Bronwyn*, destacan los nombres de Clara Janés y de Jaime D. Parra. Clara Janés ha explorado las raíces surrealistas de Cirlot, así como las características poéticas que le diferencian de los

¹³³ Cirlot, *El libro de Cartago*, Igitur, Tarragona, 1998

¹³⁴ Cirlot, *Obra poética*, edición de Clara Janés, Cátedra, Madrid, 1981

¹³⁵ Revista editada en Tarragona de la que formo parte como miembro del consejo editorial. Actualmente existen cuatro números. El quinto está en preparación. Se incluye como anexo la revista, acompañada del cuaderno de Cirlot.

poetas adscritos a esta tendencia. Sucede con Cirlot lo mismo que con la mayoría de poetas españoles que acogen la influencia surrealista. Asimilan de buen grado los logros de esta vanguardia en cuanto a la expresión poética, pero nunca terminan de comulgar con las tesis del grupo ni parecen interesados en formar nuevos clanes. Se mantienen siempre a distancia, procurando no perder su individualidad en el plano de la escritura y sin rechazar en ningún momento lo heredado de su propia tradición. En el caso de Cirlot, además, las diferencias se acentúan por el hecho de considerar la poesía como una vivencia cercana a lo religioso, en contra del ateísmo de los surrealistas. Tampoco le interesa la expresión del subconsciente en su estado puro, sino que a través de los mecanismos de escritura surrealista siente la necesidad de crear algo más, un todo formal cerrado, una obra estructuralmente sólida y coherente, racionalizada, que se muestra necesaria para ordenar sus ideas y encauzar su búsqueda particular hacia el sentido último del Ser. La poesía se convierte así en una forma de conocimiento, en un «lenguaje encaminado a construir un universo cerrado por líneas formales»¹³⁶ que lo acerca más a la revelación religiosa de las esencias, de “lo real absoluto”, de lo que él llamará “no mundo”,¹³⁷ que no a la experiencia surrealista impulsada por el deseo. Sin embargo, coinciden ese “real absoluto” y ese “deseo absoluto” en la figura de la mujer, visión que los encarna y que se convertirá en la imagen fundamental de toda la poesía cirlotiana: la mujer como *anima*, como la mitad opuesta y perdida cuya conjunción se vuelve necesaria para la conformación final de su mundo poético. «Amar es, pues, ser en plenitud, alcanzar la forma definitiva del ser; por ello ese concepto se halla estrechamente unido al de la muerte y también al de la nada, pues al cesar todo discurrir

¹³⁶ Clara Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Huerga & Fierro, Madrid, 1996, p. 14

¹³⁷ Cirlot, *Del no mundo*, La Esquina, Barcelona, 1969

llega también al cese del discurso mental, que supone siempre un interrogante, un punto de partida y un punto de llegada». ¹³⁸

Esa búsqueda de la mitad ausente impulsa a Cirlot a recorrer los caminos del esoterismo y de la simbología, en especial el mundo de la alquimia, algo que le aleja más si cabe del surrealismo, cuya fascinación por los objetos esotéricos no impedían todo rechazo de espiritualismo. Su obra como simbólogo, el *Diccionario de símbolos*, más que un compendio de símbolos universales —en el que sin duda faltan entradas primordiales y aparecen en cambio algunas imprevistas—, constituye precisamente un mapa simbólico de su propia obra poética, por lo que resulta inevitable recurrir a sus páginas a la hora de interpretar sus versos más oscuros; y no conviene perderlo de vista nunca como referencia a la hora de analizar sus versos. La interpretación simbólica que nos ofrece Cirlot, aun mostrando una documentación exhaustiva en la materia, resulta ser muy *sui generis*, convirtiéndose en un complemento de su creación y, en definitiva, de su búsqueda personal hacia un sentido espiritual de la existencia. Una investigación que se completará con los estudios de Jung relativos a la psique, al subconsciente colectivo y al *anima*. ¹³⁹ No en vano la primera parte de este trabajo ha sido enfocada desde el punto de vista psicológico, concretamente desde las teorías de James Hillman, digno sucesor de Jung y superador de algunos de sus puntos más ambiguos. Cirlot no llegó a conocer a Hillman, pero sin duda hubiera sido de su interés, ya que tratan los mismos temas aunque en campos distintos. Algo parecido sucede con Joseph Campbell y Peter Sloterdijk, quienes aparecerán con frecuencia en la segunda parte de este estudio. Todos ellos apuntan a los mismos blancos, pero con escrituras distintas: la poesía, la psicología profunda, la mitología con aires metafísicos y la filosofía de la

¹³⁸ Clara Janés, *op. cit.*, p. 49

¹³⁹ Jung decantó finalmente su estudio de la psicología hacia la profundización de los símbolos de la alquimia, de indudable raíz psicológica. Su obra más completa en este campo es *Mysterium Coniunctionis*, Editorial Trotta, Madrid, 2002

cultura. También todos ellos remarcan en determinados momentos la importancia de Orfeo para el pensamiento inconsciente y para la evolución de la cultura occidental, impregnada de esoterismo y de rituales cristianos. En el caso de Hillman, el foco de atención está puesto más bien en la imagen del inframundo y en su identificación con el mundo profundo del sueño, lugar donde la psique se manifiesta de forma patente. Pero el inframundo o Hades, mundo de los muertos o de las imágenes que no debe ser confundido con el infierno heredado por el cristianismo, está íntimamente ligado a la leyenda de Orfeo. Así pues, indirectamente, todo lo planteado por Hillman en relación al inframundo en la mitología puede ser aplicado a nuestra investigación.

De este modo, lo que aquí pretendemos demostrar, sin entrar de momento en excesivos análisis textuales de los poemas, es la importancia de cierta raíz órfica para un pensamiento poético occidental que busca la razón de ser de la existencia. En este sentido, nuestra investigación se centra en un hilo a recorrer, en una trama que configura el resto del dibujo, obra tras obra, por lo que nuestra exposición pecará quizás de narrativa y no revelará algunas de sus ideas hasta que esté avanzado el texto. El acercamiento a una expresión más propia del ensayo queda justificado en cuanto que se trata de reseguir una idea propia y abstracta, sin precedentes concretos —y no por ello no tratado—, que se aleja inevitablemente del análisis detallado del texto; algo que sin duda pretendemos hacer en futuras ocasiones. Se trata, además, de una investigación de corte personal que va más allá de lo meramente académico, puesto que el interés por Cirlot es muy anterior a esta tesina y se ha convertido en una búsqueda personal, fruto de cierta identificación con los paisajes recorridos.

Siendo la obra de Cirlot un arco que lanza flechas en muchas direcciones, nosotros trataremos de desvelar la línea imaginaria del orfismo, así que dejaremos algo de lado la relación de su poesía con el misticismo oriental, el sufismo y la Cábala —sin

desligarnos del todo, puesto que todo permanece en relación constante aunque no se haga visible; aunque sólo sea a través del pensamiento analógico, muy caro a Cirlot y por lo tanto irrenunciable a la hora de enfrentarse a su obra. En ese terreno Jaime D. Parra ha profundizado bastante, cosa que podemos comprobar en su libro *El poeta y sus símbolos*, resumen de su tesis académica sobre Cirlot.¹⁴⁰ La figura clave para entender esta influencia oriental es el islamista Henry Corbin, quien precisamente inspira a James Hillman algunas de sus teorías, por lo que se hace más obvia la relación invisible entre el psicólogo americano y el poeta barcelonés. La imaginación, como puede ya intuirse tras estas palabras, se impone como necesaria para este trabajo, del mismo modo que resulta fundamental para elaborar cualquier interpretación, sea cual sea el campo de estudio.

Destacamos pues que, aparcando momentáneamente las influencias orientales, el orfismo es uno de los puntos de partida de la conformación de una espiritualidad propia de occidente que derivará en el cristianismo tras su asimilación en el mundo celta. Este nacimiento de la conciencia occidental, como veremos, es perfectamente rastreable en la obra de Cirlot, quien va más allá de la pura poetización de sus sentimientos para reconstruir sus raíces como individuo occidental, cuya crisis de personalidad coincide con las grandes guerras europeas. El acercamiento al pensamiento oriental se vuelve irremediable entonces, pero no deja de ser una profundización en las propias raíces, ya que no hay que olvidar que el mundo árabe impregnó Europa durante siglos y que el cristianismo tuvo su nacimiento en el seno del judaísmo. Ambos, Islam y judaísmo, están muy presentes en la España medieval con personajes hebreos como Moisés de León, autor del Zohar, o el cabalista barcelonés Abulafia y árabes como Averroes o Ibn Arabi, pensador indispensable del sufismo. Finalmente, la rueda se cierra si tenemos en

¹⁴⁰ Jaime D. Parra, *El poeta y sus símbolos: Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2001

cuenta que el propio orfismo —siempre oculto, a diferencia de los otros ismos tratados por Cirlot— parece haber recibido influencias de las civilizaciones medio-orientales como la de Egipto. Este cúmulo de influencias y relaciones parece ser el origen de la cultura occidental, cuya efigie Cirlot tratará de ensalzar en sus poemas, a pesar de la capa externa de lirismo. Bien podríamos afirmar que Cirlot, pese a acercarse a una poesía de gran intimidad propia de la mística, no deja de ser un poeta épico. En este sentido, cabría decir que la épica, desde el fracaso, se vuelve lírica. Las grandes profecías, a su vez, se transforman en un pequeño canto de la intimidad.

A la hora de fundamentar nuestra tesis órfica aplicada a Cirlot podríamos citar los poemas que se refieren directamente al mito. En *Árbol Agónico* (1945) ya aparece un poema con el título “Orfeo”. *Orfeo* también es el nombre de un cuaderno aparecido en 1970 en edición de autor. Cabe tener en cuenta que la mayoría de estos cuadernos, a pesar de poseer el formato de poemario, pueden leerse como un solo poema de gran extensión. El libro contiene la dedicatoria siguiente: *A Eurídice-Perséfone*, una identificación que demuestra la importancia de la figura de Eurídice tras fusionarse con la diosa del inframundo, Perséfone. Las dos mujeres se convierten en la misma. La amada es al mismo tiempo la destructora, algo que se repetirá en toda la poesía cirlotiana hasta *Bronwyn*. Esa misma dedicatoria aparece en un cuaderno-poema del mismo año, *Los restos negros*. Éste quizás nos parece el más interesante de los poemas dedicados al mito de Orfeo. En él, el mito queda tan sólo insinuado, pero se añaden otros datos que ligan el mito órfico con el mundo celta, con el simbolismo alquímico e incluso con los acontecimientos de la derrota nazi en la segunda guerra mundial. El estudio de este poema nos ofrece una visión general, panoramizada, de todo lo que vamos a desarrollar en este apartado, pero por cuestiones de tiempo y espacio hemos decidido aplazar su análisis para otra ocasión. Finalmente encontramos otro poema

titulado “Orfeo” en *Ocho Homenajes*, ocho sonetos publicados en 1972 en el número 238 de la revista *Poesía española*. Es significativo que Orfeo luzca como homenajeado junto a escritores, pintores y músicos intensamente admirados por Juan Eduardo Cirlot. Aparece de hecho como el único personaje de ficción a quien se le concede ese honor, algo que ya de por sí demuestra la importancia del orfismo para la creación y espiritualidad de este poeta.

Junto a *Los restos negros* y *Orfeo*, otros dos conjuntos de poemas se nos antojan indispensables para enlazar el orfismo y la mentalidad occidental en la poética del autor. Primero citaremos los *Poemas de Cartago*, aparecidos en el número CLXV de *Papeles de Son Armadans* en 1969. Junto a *El Libro de Cartago*, que permanecía inédito en manos de Carlos Edmundo de Ory hasta su edición en Ígitor, esos poemas forman parte del viaje migratorio de los griegos —en realidad troyanos, con Eneas al frente— hacia Italia y la posterior fundación del Imperio romano. Convergen en ese hilo imaginario el mundo arcaico impregnado de religiones místicas y la cultura occidental de la Europa primitiva; emulación, todo ello, del asentamiento del pitagorismo en la Magna Grecia —sur de Italia—. Los hechos, las acciones, las ideas confluyen así en esa indistinción de tiempos propia de una poesía que busca la esencia eterna y constante de la historia. Y el orfismo, en cada viaje, siempre late oculto en las bodegas. El siguiente paso, tras la caída del Imperio romano y la vuelta del espíritu celta conlleva el nacimiento de la caballería, el despertar del guerrero, pero esta vez bajo la luz del bautismo, esto es, siempre impregnado del cristianismo y de una visión espiritual con influencias esotéricas. Ese mundo, finalmente, entra en decadencia con la figura del noble alicaído, angustiado, ocioso, cuyo máximo exponente podemos encontrar en *Hamlet*. He ahí la pieza para completar nuestro puzzle, *Hamlet*, publicado también en 1969 a cargo del propio autor.

Nosotros, partiendo desde el centro del laberinto, procuraremos tirar del hilo hasta encontrar una salida, por lo que empezaremos por el último de los poemas expuestos, aquel cuyo protagonista es un Hamlet abrumado por la confusión, en plena crisis de conciencia y cuyo espejo cuelga de los pasillos cerrados de un castillo. Pero antes debemos definir la esencia del poeta como tal, su significación, su razón de ser.¹⁴¹

¹⁴¹ No queremos esconder que esta investigación posee cierta linealidad más propia de un proceso de búsqueda que no de un resultado concluyente. De hecho, hasta bien avanzada la escritura no han ido apareciendo ciertas ideas o ciertas lecturas que han terminado de perfilar nuestra tesis, por lo que no descartamos una compilación más clarificadora, global y concluyente con posterioridad a este trabajo. De todas formas, no hemos querido menospreciar tampoco la capacidad creadora de la palabra, que en ocasiones nos ha llevado a su antojo de un lado a otro. Y no queremos obviar esa realidad inherente a cualquier trabajo textual, debido al hecho de que nuestra tesis se fundamenta parcialmente en ese valor de la palabra. Quizás no correspondería a este tipo de texto dicha condición, sino a un texto de corte más creativo, pero no podemos desligarnos de la invención si lo que pretendemos es arriesgarnos a una interpretación.

1. Hacia la recuperación del poeta como *theólogos*

Como ya hemos insinuado, en esta parte del trabajo se trataría de analizar la obra de Juan Eduardo Cirlot a la luz de los destellos que nos ha dejado Orfeo en su multitud de aspectos. Pero no sólo es cuestión de listar aquellos poemas cirlotianos en los que puedan aparecer referencias al mito (algo que dejamos para los nominalistas y literalistas menospreciados por Hillman).¹⁴² Nuestra tesis pretende demostrar que el mito órfico permanece latente en el conjunto de la obra de este autor barcelonés, de principio a fin, creando una estructura imaginaria o espacio de ensoñación —como apuntaría Bachelard¹⁴³—, conformador de un nuevo mito; un mito individual cuya fuente no tiene por qué derivar exclusivamente del mito original, puesto que puede haberse libado del sustrato de las sucesivas transformaciones sufridas a lo largo del tiempo.¹⁴⁴ En este sentido podríamos abordar la obra de Cirlot desde el método psicocrítico de Charles Mauron, que pone en evidencia la existencia de un mito personal en cada autor. Dicho enfoque nos ayudaría a desvelar la superposición de textos que actúan en la obra, creándose una red de asociaciones que dan sentido y autonomía al texto literario; un todo en el que se repiten y se modifican dichos agrupamientos, en metamorfosis sucesivas, a la manera de un sueño¹⁴⁵. Descubriríamos así el pensamiento

¹⁴² Existe confusión en cuanto a lo que podríamos definir como poetas órficos. Sin duda, el mito de Orfeo es un modelo, como cualquier mito, para la inspiración de poetas, pero muchas veces de un modo superficial, anecdótico, causado por la mera identificación con la figura visible del Orfeo cantor y de la pérdida de la amada. Actualmente, en español, existen dos antologías que llevan por título “orfismo”. *Poetas órficos* (2004), antología preparada por Francisco Ruiz Soriano, publicada en la Editorial Huerga y Fierro, colección la “Rama Dorada” nº 25, que estudia las características de un hipotético orfismo en la poesía española de posguerra; se analizan rasgos visionarios, míticos, sagrados, proféticos, infernales, etc. En ella encontramos a Cirlot. Por su parte, *La lógica de Orfeo*, de Luis Antonio de Villena, es simplemente un título sugestivo con la intención de vender una antología de poetas para el “nuevo siglo” (y como todas las antologías, excluyente, subjetiva y con criterios dudosos).

¹⁴³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000

¹⁴⁴ De cara a estudios posteriores y siguiendo esta línea, querríamos abordar comparativamente otros autores como Rilke, Ángel Crespo o Dino Campana, todos ellos relacionados en mayor o menor medida con lo que entenderíamos aquí por orfismo.

¹⁴⁵ En la obra de Cirlot es muy importante la técnica del sueño. No sólo se trata de un autor muy influenciado por el surrealismo, sino que además trabaja el sueño como género literario en títulos como *80 sueños*. La repetición y transformación de elementos, por otra parte, no sólo se dará a nivel temático,

inconsciente del autor, pues «la destacada constancia de redes asociativas y de figuras sugiere, por otra parte, que los conflictos deben ser, ellos también, permanentes, interiores a la personalidad del escritor, e inherentes a su estructura».¹⁴⁶ De todas formas, a pesar de nuestro interés y acercamiento a la psicocrítica, que a través del texto da asiento a una estructura imaginaria cuya vinculación biográfica (psicoanálisis) queda al margen, su aplicación nos alejaría del mito original, del mito clásico que funciona como arquetipo del conjunto de la obra. Por esta razón preferimos seguir la tesis que desarrolla Joseph Campbell en su *Mitología creativa*, no muy alejada de las ideas básicas de Mauryon.

En el contexto de una mitología tradicional, los símbolos se presentan en ritos mantenidos socialmente a través de los cuales el individuo deberá experimentar, o pretenderá haber experimentado, ciertos sentimientos, intuiciones y compromisos. En lo que estoy denominando mitología “creativa”, el orden se invierte: el individuo tiene una experiencia propia –de orden, horror, belleza o incluso mera alegría– que trata de comunicar mediante signos; y si su vivencia ha sido cierta profundidad y significado, su comunicación tendrá el valor y la fuerza del mito vivo –es decir, para aquellos que la reciban y respondan a ella por sí mismos, como reconocimiento, sin coacción.¹⁴⁷

Mitología creativa es un libro ambicioso que no solamente ofrece un estudio comparativo muy afinado de las obras de James Joyce y de Thomas Mann, sino que además trata de reconstruir las raíces del pensamiento mítico occidental que, desvinculándose en gran medida de la mentalidad griega y romana, deriva en la individualidad característica de nuestra sociedad y en particular en la búsqueda personal del escritor hacia un posible sentido de la existencia. El poeta, el exiliado por excelencia debido a su anhelo por alcanzar “un no sé qué” que le alivie de su rutina, que le permita huir del mundo cotidiano, busca un espacio que pueda sentir como propio; un espacio

sino que conformará una de las técnicas formales y estilísticas más utilizadas y originales de Cirlot, la permutación.

¹⁴⁶ Citado en María Rubio Martín, *Estructuras Imaginarias en la Poesía*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991

¹⁴⁷ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios IV: Mitología creativa*, Alianza Editorial, 1965, p. 24

cerrado que —paradójicamente— alivie su soledad. En esa búsqueda es fácil tender a sumergirse en la maraña de ideas contemporáneas abocadas al pensamiento destructivo, como sucede en el caso del existencialismo, sistema que nace con pretensiones de ser un remedio para superar la sed de trascendencia, pero que se convierte, sin embargo, en una enfermedad de la conciencia. Como señala Juan Larrea, cuya lucidez crítica es tan desconocida como su poesía:

A quien se le ha suprimido en el campo de la dicha conciencia equitativa la esperanza de Ser más allá, no le queda en esa hora de fin de mundo otro remedio que contraerse al terreno firme que le ofrece su personalidad psico-somática [el estado mental supeditado al cuerpo]. Lo cual es sólo ilusión de remedio. Porque cuanto más admita ser *aquí*, ser un cuerpo mortal, menos embotada y soportable será para él la idea de la muerte. Así sucede que, o se renuncia a la idea de ser en beneficio de un existir distraído, o se da lugar a que dicha muerte se convierta en su razón obsesiva, según lo demuestran los sistemas existencialistas con que el alma europea responde a las circunstancias nuevas.¹⁴⁸

No lejos de este sentido, y coincidiendo con cierta idea de trascendencia —la vislumbrada en un concepto de mito como verdad metafísica—, parece reconocerse en el citado libro de Campbell un intento por revalorizar la cultura occidental como realidad espiritual, a pesar de su materialismo inherente. No parece ser casualidad que esa sistematización de la esencia occidental esté redactado justamente en los años en los que occidente empieza a abrirse a la espiritualidad oriental desde su materialismo, con los resultados catastróficos que sufrimos hoy en día: psicoterapias banales, talleres de superación personal, literatura de autoayuda, infinidad de tiendas de productos esotéricos, etc. Curas superficiales y temporales, en definitiva, para problemas mucho más profundos. Tampoco negaría cierta intención sutil de Campbell, como norteamericano, por recuperar para su pueblo la antigüedad y la tradición mítica heredada del viejo continente —y en su defecto, la fuente espiritual fundadora del

¹⁴⁸ Juan Larrea, *Razón de Ser*, Ediciones Júcar, Colección de ensayo La vela latina núm. 25, Madrid, 1974, p. 38

cristianismo más cercano a la mística—, frente a la otra gran cultura del materialismo: el comunismo, cuyos mitos, sin duda, reducen cualquier arquetipo a las obligaciones proletarias y comunitarias sin plantearse siquiera problemas como la interpretación o la literalidad y sin otorgarle ningún valor a la tradición.¹⁴⁹ Siguiendo con Larrea, parece ser que en los dogmas del totalitarismo socialista, en los que la utopía del *allí* o más allá se ha trasplantado al *aquí* idealizado y utópico, tampoco se encuentra la solución a la angustia existencial.

No se resuelven las dificultades negándolas ni las exigencias de la espiritualidad mediante un ilusorio materialismo absoluto. Cierto es que en una situación existencial de esta índole sociológica la angustia producida por la desproporción insostenible entre el objeto y el sujeto mencionados se amortigua en el individuo, puesto que se diluye en la colectividad. También se mitiga la virulencia de la idea de la muerte, menos maligna cuanto más la conciencia de ser se aparta de los estratos superiores para relegarse a la animalidad pura y simple. (...) Pero cuando se trata de cuestiones del espíritu la solución se imposibilita, primero, porque la existencia real del problema está negada por el materialismo social, y segundo, por ser éste un problema no de estructura corpuscular sino de función de vida. Y el sentir, el imaginar la Vida no es cosa de mancomún aunque se encuentre modalizada básicamente por el carácter de dicho grupo, sino individual ciento por ciento.¹⁵⁰

En esa línea fría, la recurrencia a los mitos supone una rendija de esperanza para hallar la solución de la existencia y el alivio de la muerte, o cuando menos su aceptación psicológica. Y el mito tiene lugar a través del lenguaje, lo que Lezama Lima llamó la fiesta de la poesía, el *potens*, el posible en la infinitud,¹⁵¹ que permite al poeta construir su propio hogar o refugio —normalmente una cabaña o una choza— para cubrir con leña esa nada que respira entre cenizas. Así, no se trata de un tema exclusivamente temporal, puesto que se procura asumir *aquí* y *ahora*, en un espacio concreto, en un

¹⁴⁹ Andrei Tarkovski, otro poeta —aunque su medio fuera el cine— de quien volveremos a hablar en relación a Cirlot, tuvo precisamente que exiliarse por no amoldar su trabajo estético a la ética comunista. El espíritu de sus películas, de carácter metafísico y trascendente en el sentido de lo que hablamos aquí, está basado en un concepto fundamental: la continuidad de las generaciones; es decir, la tradición espiritual de los pueblos y los individuos.

¹⁵⁰ Juan Larrea, *Op. Cit.*, p. 39-40

¹⁵¹ Ver José Lezama Lima, *Las Eras Imaginarias*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1982

ámbito creado, la trascendencia.¹⁵² Esa es la función del pensamiento poético, cuyo «imaginario se define menos por una conciencia de objeto, o de elemento, que por una conciencia singular del lenguaje».¹⁵³ Irremediablemente debemos recurrir a la manida expresión de Heidegger, quien tras abandonar la línea del tiempo regresó al espacio de la poesía, definiendo el lenguaje como la casa del Ser.¹⁵⁴ Con todo, en ese mismo lenguaje reside su ocultación, y en consecuencia la palabra —y luego la letra— se convierte en símbolo, en representación de su mitad oculta. El poeta, llegados a este punto, tiende a creer que a través de esos símbolos *tiene lugar* la revelación del Ser como un proceso mágico.¹⁵⁵ El Ser se va revelando en su devenir histórico, se hace presente —sin estar presente— en el lenguaje, a la manera en como actúa la misma idea de Dios, indemostrable pero ineludible en cuanto realidad textual, cabalística, por lo que se vuelve pronto una razón de ser y ofrece un motivo para enfrentarse al rostro, también oculto, de la muerte; y de ese modo, trascenderla. Esa es precisamente la relación que mantiene con la muerte el orfismo —fundado en el texto, como las religiones posteriores del Libro— y la causa que le impulsa a desarrollar una concepción del más allá —de la inmortalidad, en definitiva—, accesible únicamente para los iniciados, para aquellos que guardan con recelo el poder de la palabra o la chuleta escrita en las tablillas. Esa “exigencia de la muerte”—como diría Maurice Blanchot en relación a los *Sonetos a Orfeo* de Rilke¹⁵⁶—, y su vinculación con el origen de la palabra poética, son bases suficientes para considerar al mito órfico un arquetipo fundamental en el espacio de la creación textual. Según Lezama Lima, por ejemplo, lo que él denomina “vasos

¹⁵² Compárese esta idea de la trascendencia *aquí y ahora* con los versos del poeta japonés Hakuin (1685-1768): *Desconociendo lo cercana que está la verdad, / muchos la buscan en la lejanía: ¡qué lástima! // Esta tierra es el país del Loto de la Pureza / y este cuerpo el cuerpo de Buda.*

¹⁵³ María Rubio, *Op. Cit.*, p. 89

¹⁵⁴ Martín Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1989

¹⁵⁵ Llegará a ser tal el poder chamánico de la palabra que Cirlot recurrirá a la simbología fonética, entendida casi como un conjuro para continuar su búsqueda de entendimiento, hacia la iluminación, por medio de un uso del lenguaje que podríamos considerar como sagrado.

¹⁵⁶ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós Básica, Barcelona, 1992. Relacionado con el tema de Orfeo ver especialmente pp. 111-149 y pp. 161-166

órficos” constituyen precisamente una de las llamadas eras imaginarias, cuya clasificación resulta indispensable para el estudio de la poesía. Con ellas trata de desvelar su dimensión trascendente, el estudio de la esencia poética como una articulación de “lo imposible” sobre “la imagen posible”, concepción que sobrepasa el concepto de símbolo y transforma a la imaginación en una red de arquetipos propios del imaginario de una cultura histórica (otras eras imaginarias serían el misterio de la reproducción propio de las tribus remotas, la cultura de lo tanático en el mundo egipcio, la cultura china entendida como biblioteca...), pero no queda reducido a las coordenadas de dicha cultura, sino que se transfiere a otras a lo largo del tiempo —de forma equiparable al subconsciente colectivo—, o bien permanece como trasfondo en el imaginario de una conciencia individual.¹⁵⁷ La cultura órfica, según Lezama, se caracterizaría como una era en la que prima el espíritu de reconciliación. No se refiere en ningún momento a “lo femenino” tal y como hemos aludido en la primera parte de nuestro trabajo, pues hemos comprobado que ocurre precisamente lo opuesto: la separación, la pérdida —aunque nosotros le otorgaremos también ese valor a la reconciliación.¹⁵⁸ Para el poeta y crítico cubano se trata más bien de seguir un esquema relativo a la música que armoniza el cosmos y, yendo más allá, a la muerte de Orfeo considerada como un sacrificio que le aleja de los dioses, que le obliga a renunciar de su condición semidivina y que le acerca a la figura del hombre —la eterna mitad—, al volverse él mismo humano en lo que parece ser emulación premonitoria de la pasión de Cristo.¹⁵⁹

¹⁵⁷ La teoría de las eras imaginarias está inspirada en la concepción histórica de Toynbee, quien establece veintidós tipos de culturas como cuerpos históricos más amplios que los Estados y que forman sociedades únicas en su especie capaces de elegir su propio imaginario.

¹⁵⁸ Esta reconciliación es equiparable a la *coniunctio* de la alquimia y va a reflejarse estilísticamente en los autores de “espíritu órfico” por el uso del oxímoron, recurso al que nos gustaría dedicarle más atención si tenemos la ocasión de ampliar este estudio.

¹⁵⁹ Si recordamos lo expuesto anteriormente, la desmembración de Orfeo es equiparable a la muerte de Dioniso y curiosamente existe una versión en la que se habla de la creación del hombre a partir de las cenizas de Dioniso.

La identificación con Cristo no es en ningún caso gratuita. Existen variedad de pruebas arqueológicas en las que se detecta cierto sincretismo entre la figura de Orfeo y la del Mesías. Una de las obras más representativas son los frescos conservados en las catacumbas de Domitila, que datan del siglo III d. C., en los que se mezclan deliberadamente la imagen del pastor tañendo la lira y domeñando a los animales junto a diversas escenas bíblicas. Así, la figura mesiánica de Orfeo se funde con la venida del héroe cristiano, también hijo de un dios:

La profecía de Isaías sobre el reino mesiánico, cuando “habitará el lobo con el cordero, y el leopardo se acostará con el cabrito” (11,6), y el tema helenístico de la realización de la armonía en el alma individual se consideran variantes de la misma idea, cuya plenitud estaría encarnada en Cristo: el tema subyacente en todos los seres de la vida que trasciende la muerte.¹⁶⁰

Esa analogía será el punto de partida de Joseph Campbell para iniciar su estudio monumental sobre mitología creativa. En sus páginas se nos muestran otros hallazgos arqueológicos relativos al orfismo, como una copa sacramental de oro supuestamente órfica, desenterrada en Rumanía, cuyo centro está ocupado por la figura del iniciado. Rodeándole, en dirección a las agujas del reloj, pueden verse representadas las diferentes escenas que simbolizan el proceso de descenso a los infiernos y el retorno a la luz: la regeneración; la trascendencia. Este tipo de copa, más propiamente una fuente de barro, cumpliría una función sagrada en las ceremonias antiguas. Posiblemente se ofrendaban alimentos o vino al dios de turno. Hay muestras de otras cerámicas similares utilizadas por sectas de gnósticos, cuyos misterios estarían indirectamente ligados al orfismo.¹⁶¹ De hecho, si atendemos a las características fundamentales de la época cristiana, el codiciado —y por eso codificado— Grial o cáliz sagrado podía equipararse a este tipo de vasija, y no a una copa tal y como la conocemos, tal y como la hemos

¹⁶⁰ Campbell, op.cit. p. 28

¹⁶¹ José Montserrat Torrents, *Los gnósticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1983

comulgado a través de la imaginación de siglos posteriores. A lo largo del período romano fluyó desde Rumanía una corriente continua de influencias helenísticas hacia el norte —de donde posiblemente había venido siglos antes el dios Apolo, cuyos rasgos parecen hiperbóreos. Allí habitaban tribus celtas y germánicas. En esa zona septentrional, tuvo lugar durante la Edad Media una importante herejía de carácter gnóstico-maniqueo que se extendió hacia el oeste hasta el sur de Francia, precisamente en el siglo en el que surgió el culto al amor de los trovadores y las leyendas del Grial. Las figuras de esta copa órfica, así pues, poseen un significado especial no sólo para la tradición religiosa, sino también para la artística y literaria de Occidente. La tradición esotérica del orfismo estaría íntimamente ligada a la mitología cristiana de la conquista del Grial, cuyo origen se le debe a los celtas de las islas británicas —cabe recordar que durante un período de supuesta oscuridad en el continente Irlanda se consolidó como un reducto ejemplar de la fe católica. No en vano podemos reconocer los rasgos de Orfeo en representaciones de orfebrería y cerámica de culturas posteriores, objetos como los que muestran al héroe Tristán tañendo la lira.¹⁶²

De lo que se trata aquí, tras lo expuesto, es de desvelar ese hilo imaginario en los textos de Juan Eduardo Cirlot: un continuo entre el orfismo y cierto cristianismo de corte esotérico; una línea que le conducirá a la elaboración de una mitología personal cuya finalidad parece ser la restauración del equilibrio perdido tras la desaparición de su propia Eurídice, de su doncella o, lo que viene a ser lo mismo, de su propia alma: el poeta, al volverse consciente de esa ausencia, transforma la palabra en una herramienta que pretende sustituir esa carencia, o cuando menos tapar los intersticios de una angustia creciente. El lenguaje se vuelve así una búsqueda incesante de un centro espiritual que permita la comunión del cuerpo con su espíritu caído; de la materia con

¹⁶² Campbell, p. 30 y ss.

su esencia. Un centro o iluminación en realidad inalcanzable, por lo que aumenta en valor la disciplina del proceso. La trascendencia se palpa durante el proceso creativo, en el viaje, y no una vez finalizada la obra —hecho éste que conlleva siempre cierta insatisfacción por parte del creador, como un acto sexual en el que uno busca amor sin reconocer siquiera la mirada. El simple hecho de descansar tras el acto de creación, de fecundación, es significativo del agotamiento físico y anímico producido por la búsqueda. En este sentido, toda escritura es un proceso esotérico si entendemos por esoterismo una disciplina diaria, horizontal, camino de lo místico. La mística, por su parte, consistiría más bien en el resultado final de ese proceso, la revelación al término del camino, de la senda oscura, de la tinta reordenada en la palabra... Una revelación, por otra parte, que exige el sacrificio, una muerte espiritual que permita el renacimiento, como sucede en un proceso alquímico en el que la esencia se desprende de la escoria, dejando restos negros.¹⁶³ Así, mediante el texto, el poeta, «renovando el propio acto de la experiencia, devuelve a la existencia lo que tiene de aventura, a la vez que destruye y reintegra lo fijo, lo ya conocido, en el fuego creativo del sacrificio de ese algo en constante devenir que no es sino la vida, no como será o debería ser, como era o como nunca será, sino como es, en profundidad, desenvolviéndose, aquí y ahora, dentro y fuera».¹⁶⁴

Con todo, la conquista de ese centro último, piedra filosofal, Grial, *anima*, iluminación... aun superado el infierno —el mundo de la imagen— y abiertas las puertas del palacio de plata cirlotiano o de las moradas teresinas, resulta humanamente inalcanzable. Se trata de una sed en sí misma. Si se consigue atravesar el desierto y alcanzar un pozo, la sed desaparece, deja de ser sed. Y existen dos modos de aceptar tal desgracia: por un lado abandonarse a la angustia, en la insatisfacción de la obra acabada

¹⁶³ *Los restos negros*, así se llama uno de los poemarios de Cirlot a los que aludíamos anteriormente.

¹⁶⁴ Campbell, *Op. Cit.*, p. 27

y la posterior renuncia al camino; por otro lado, la asimilación de ese final, ser consciente de la ausencia de finalidad en el camino hasta el punto de alcanzar un estado en el que se renuncia a la búsqueda de forma tranquila. No se trata de aceptar el dolor de esa frustración porque sí, a la manera del estoicismo, sino de evitar ese dolor implicándose en él. El dolor de pies viene de caminar descalzo. Ese estado absoluto de comprensión estaría reflejado en el taoísmo, en el zen y en el sufismo en su grado máximo. Es algo fácil de exponer y pensar, aunque resulte difícil de sentir y escribir. Se trata de vivir armónicamente con el entorno sin intervención, sin búsqueda, para lograr un estado de calma y conciencia absoluta, pero la práctica, sin embargo, conlleva un proceso muy largo. Razonarlo resulta fácil ¿Cuántas historias de zen corren por ahí y nos conmueven? Pero sentirlo en sí mismo y hacerlo propio es algo a lo que muy pocos llegan —sólo cuando ya no hay distracción entre propio y ajeno: la talidad. Esa es la verdadera iluminación, asumir el mundo tal y como se presenta sin implicarse en su dolor. Y eso es algo que un autor occidental contemporáneo, a pesar de su huida a través de la escritura, tiene de entrada vetado, puesto que su entorno, con su progreso agresivo, le impele hacia otro centro: el del laberinto. La escritura es un hilo de Ariadna caprichoso que se muestra interminable. A pesar de ello, Teseo logra salir del laberinto, aunque pronto abandona a Ariadna en una isla —por razones sociales, las de ese entorno dominante en el que el héroe pierde su individualidad. Allí es tomada por Dioniso... Dioniso una vez más. Ese es el camino occidental, el de Teseo, o como diría el místico sufi Sohrawardi,¹⁶⁵ el exilio de occidente, la desorientación.

El poeta fue antaño el elegido para cantar la identidad de los pueblos, su épica.¹⁶⁶ Pero se siente ahora desorientado, descentrado; siente el mismo terror que los

¹⁶⁵ Ver Corbin, Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000

¹⁶⁶ Más allá de la poesía, la escritura tiene ese carácter de otorgar identidad, por lo que podríamos argumentar que es su propio existir, ser y devenir, el que crea conciencia de pueblo. La historia nace de su constatación en la escritura, de su estampación en papel; el recuerdo oral genera cuentos y leyendas. Y

exiliados que cruzaban el desierto, y ese «terror de ser destruido obligaba a marchar mirando hacia atrás, como si se temiese la llegada de los aullidos».¹⁶⁷ Para sublimar el miedo ancestral, ese vacío arquetípico, debe recuperar su palabra en un sentido de revelación, retomando el modelo del profeta-teólogo o el *theólogos* a la manera órfica.¹⁶⁸ El poeta, descendiente de Orfeo, el elegido, su heredero, se ha convertido también en un huérfano¹⁶⁹, por lo que se vuelve urgente la exploración de su individualidad, de sus orígenes, otra manera de acercarse —desde atrás— al canto de la identidad colectiva, puesto que se llega al mismo punto, a la profundidad imaginaria de una psique universal que sobrepasa cualquier *diferencia*. Así queremos entender las palabras del filósofo Peter Sloterdijk: “la indiferencia es la mitad de la mística”. Por un lado la indistinción del yo y lo ajeno, y por otro lado, el aparente cinismo de los que alcanzan la comprensión absoluta: la trascendencia sin el abandono de lo terrenal.

Esa recuperación de la condición de profeta —tras la exploración del universo individual—, convierte a su vez al poeta en el “ser causal para la resurrección”,¹⁷⁰ en un émulo descafeinado de Cristo —con su propio evangelio autoescrito— y, en definitiva, en un nuevo Orfeo; un clon delirante que pasa por inútil e ineficaz en una época en la que los únicos *médium* son los de comunicación. Esa es una de sus derrotas, razón por

esto tiene mucho que ver en la problemática eterna entre historia y naturaleza, algo que no abordaremos aquí. Como curiosidad, apuntaremos que el ideograma utilizado en japonés para expresar la palabra papel se compone de los ideogramas huella y clan. El papel, en este sentido, podría intuirse como la huella del clan, y esa era realmente su función en una sociedad que aún conserva los registros civiles más antiguos para escoger personal en las empresas.

¹⁶⁷ Lezama Lima, *Op. Cit.*

¹⁶⁸ Larrea, en su *Razón de ser*, nos ofrece las claves para entender la figura del poeta-teólogo. Es interesante también su acercamiento a la Imaginación creadora, concepto que comparte con Hillman, y su visión historicista de la filosofía, heredera de un lenguaje propio del existencialismo heideggeriano.

¹⁶⁹ La etimología de huérfano procede de la raíz indoeuropea *Orb(i)os*, que significa heredero. Curiosamente son muchos los ríos que proceden también de esta raíz; el más cercano a nosotros el Urbión. No se nos debe escapar la posibilidad de que este origen sea también responsable del nombre del heredero —hijo de un dios— o profeta y cantor por excelencia: Orfeo, hijo de un río. Para un listado exhaustivo de esta etimología puede verse <http://www.melegnano.net/celti/francel01o026.htm>. En este sentido es adecuada una de las frases de Sloterdijk cuando habla de la placenta perdida: «Mira en torno a ti, todos nosotros no somos más que huérfanos de la *chose*». *Esferas I*, p. 424

¹⁷⁰ Lezama Lima, *Op. Cit.*

la cual se ve obligado a “morir para el mundo y volver a nacer desde dentro”.¹⁷¹ Desde la imaginación.¹⁷²

¹⁷¹ Campbell, *Op. Cit.*

¹⁷² En capítulos sucesivos analizaremos la imaginación de Cirlot atendiendo especialmente a sus poemas *Hamlet*, *Orfeo* y *Los restos Negros* que, publicados entre 1969 y 1970, forman un núcleo coherente en cuanto a estilo y contenido. Los completarían los *Poemas de Cartago*, publicados en 1969. No vamos a entrar en ellos, pero sí en el libro en el que se inspiran: *El libro de Cartago*, de 1946.

2. El fantasma de Hamlet, espíritu intranquilo

La mitología personal de Cirlot llega a su culminación con el ciclo poético de Bronwyn, cuyos distintos libros comprenden un período de escritura que empieza en 1967 y termina en 1972, un año antes de su muerte.¹⁷³ No entraremos aquí en un análisis de la obra, cuya documentación es ya abundante, pero nos vemos obligados a desvelar los orígenes del ciclo de cara a encontrar un punto de unión que lo ligue a nuestra tesis. El germen de la obra, origen que podríamos llamar legendario —pues así ha quedado en la fantasía de los críticos tras un intento de Cirlot por cerrar su sistema imaginario— nos remite a la oscuridad de las salas de cine; un lugar cuyas similitudes con el Hades pone de manifiesto el descenso al mundo de las imágenes en lo que será un viaje —interior por estático— del que solemos regresar restañados, compungidos, afligidos, nostálgicos, meditativos, alegres, satisfechos... El poeta barcelonés, según testimonio de sus hijas, era gran aficionado al séptimo arte y asistía con frecuencia a las proyecciones de cines como el desaparecido Avenida de la luz —otra imagen—, en los subterráneos comerciales de Plaza Cataluña.

Una de las películas que contribuyeron en mayor medida a la construcción de su imaginario poético fue el *Hamlet* de Lawrence Olivier, con quien incluso llegó a cartearse. Cirlot sintió pronto simpatía por el personaje trágico: un espíritu noble pero ocioso, dubitativo, cuyas aventuras quedaban reducidas a tramas internas, a la acedia de la vida cotidiana en el encierro del castillo; ese lugar frecuentado por fantasmas y rumores de conciencia que conduce a una inevitable representación teatral de la vida y

¹⁷³ Los cuadernos pertenecientes a dicho ciclo están reunidos en una edición elaborada por Victoria Cirlot en la que también se incluyen algunos artículos que Cirlot escribió en *La Vanguardia* y que resultan indispensables para comprender su poética. Juan Eduardo Cirlot, *Bronwyn*, Libros del tiempo, Ediciones Siruela, Madrid, 2001. Para un estudio exhaustivo de este ciclo puede leerse la obra de Jaime D. Parra, *El poeta y sus símbolos*, Ediciones del bronce, Barcelona, 2001, así como el estudio de Clara Janés, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Huerga & Fierro editores, Fenice Textos, Madrid, 1996. También puede consultarse el DVD anexo con el documental de Gerard Gil, *Cirlot: la mirada de Bronwyn*.

obliga al caballero a cambiar de rol, puesto que la espada se vuelve *inservible* en un ambiente que se muestra hostil para gestas y cruzadas —en un ambiente, precisamente, lleno de *siervos*, en el que todo ya está hecho. El caballero no tiene más remedio que descuidar el uso de la espada, quedando viciado por la reflexión de la existencia; la misma que conducirá a Hamlet al cementerio para conversar con la calavera.

la vaina de tu espada está vacía,
como las rotas cuencas de aquel tétrico
resto de tu bufón desenterrándose.¹⁷⁴

Esta identificación toma forma en un poema titulado *Hamlet*, de 1969 —ya en pleno proceso de construcción de *Bronwyn*— y dedicado al mismo Olivier. Cirlot también parece haber sufrido cierto exilio interior en la Barcelona gris de los 50, en la que pese a sus aspiraciones poéticas subsistía con un trabajo en la editorial Argos; atrapado allí como si el perro de Ulises —¿alguna vez fue “perro” su propio epíteto? — hinchase su nostalgia hasta volverse aliento de ballena: la imagen de un Ulises atrapado, como Jonás, en su propia mascota; la nostalgia en sí misma hasta que la imagen regresara en carne y hueso, con lo que Argos dejaría de existir.¹⁷⁵

Dicho poema posee cierta estructura teatral cuyas estrofas son irregulares. De hecho, se trata más bien de un conjunto de poemas de medidas independientes que forman un todo coherente. En la edición de Azancot están separados por viñetas, pero los cuadernos originales de Cirlot están concebidos para albergar un poema por página. Predominan los endecasílabos —metro característico en la obra de Cirlot— y sin rima.

¹⁷⁴ *Hamlet*, poema editado por el autor en 1969 e incluido en *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*, edición de Leopoldo Azancot, Editora Nacional, Madrid, 1974, p. 69. Si bien el poema está inspirado en las versiones cinematográficas de Hamlet, no se desprende de los elementos de la obra teatral. Es el caso famoso de la calavera, que fue obviado en la pantalla.

¹⁷⁵ Cirlot teje con sus poemas su retorno a casa, una odisea en solitario al estilo de Ulises, cuya verdadera casa no es física, sino psicológica (imposible el retorno sin las pruebas del viaje). Recordemos que no sólo el perro de Ulises se llamaba Argos. También la nave de los Argonautas en la que Orfeo actuaba de cómitre.

Esto se debe a que la musicalidad, en toda su obra, viene dada por otros rasgos como la repetición o la aliteración. También por el tono, condicionado sin duda por la utilización de elementos simbólicos, en los que cabe destacar la correspondencia entre los colores y el lenguaje musical.¹⁷⁶ Es ahí, en ese mundo de sugerencias, donde Cirlot se encuentra con el fantasma de Hamlet —¿o es el autor quien se aparece al ente de ficción?—, emulando el encuentro previo del príncipe danés con su padre. Se inicia entonces, tras dos estrofas que acotan la escena, un diálogo imaginario en el que las palabras de Hamlet se distinguen por la cursiva.¹⁷⁷

Quiero, querer, quisiera defenderte
del espacio que es tiempo,
del castillo que es polvo,
y de esa oscura torre que repite
tu dorada cabeza sin almenas
donde sueñas que existes y así existes.¹⁷⁸

El autor le habla en tono paternal a la imagen de Hamlet, aunque sus palabras también contienen el matiz de un hijo que pretende vengar la muerte de su progenitor. Pretende defenderlo de la aniquilación temporal. Toda la poesía, como apuntábamos más arriba, es un intento por conformar un espacio en el que se anule la angustia relativa a una existencia temporal. La oscura torre se refiere directamente a la imagen cinematográfica en la que Hamlet, desde lo alto de una torre, a un paso del abismo en un barranco, se cuestiona el eterno “ser o no ser” (escena que se aleja de la calavera hueca de Shakespeare, casi inofensiva, *bufón desenterrándose*, y acerca al personaje a una

¹⁷⁶ Véase Jaime D. Parra, *El poeta y sus símbolos*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2001. Sobre la musicalidad en la poesía de Cirlot (que también fue músico), atiéndase especialmente al artículo firmado por Dolores Manjón y Thomas Schmitt: “«Mi voz en el sonido de tu luz». Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot”, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIII, Number 4, 2006

¹⁷⁷ Cuando los versos del poema se citen inmersos en el texto, marcaremos la voz de Cirlot con comillas, mientras que mantendremos la intervención de Hamlet en cursivas.

¹⁷⁸ *Hamlet*, p. 67 en la edición de Leopoldo Azancot.

crisis mayor con vistas a un posible suicidio). La cabeza del príncipe triste —rubia, dorada—, inclinada hacia el rompeolas en un momento de confusión, se muestra sin capacidad para sublimarse —cuyo color correspondería precisamente al dorado—; de ahí su parecido con una torre sin almenas, esto es, desmochada, que ha perdido su categoría, su dignidad. La torre, si hacemos caso del *Diccionario de símbolos*, es sinónimo de elevación, además de guardar cierta similitud con el cuerpo humano. Por otra parte, es práctica conocida en la Edad Media la de desmochar —cortar la parte superior o almenaje— las torres pertenecientes a nobles rebeldes, fenómeno que aún puede verse en ciudades como Cáceres.¹⁷⁹ Lo que le impide a Hamlet alcanzar esa elevación espiritual es el uso lingüístico de la disyuntiva: “ser o no ser”. La duda le tiene inmerso en un proceso estéril, irresoluble. De ahí el epígrafe de Cirlot antes de empezar el poema y cuya pretensión es imponerse como medicina: “ser y no ser”. La disyuntiva queda resuelta en una conjunción de connotaciones alquímicas, de fusión entre el ser y la nada; territorios comunes perfectamente reflejados en la imagen del sueño, en donde todo parece existir y no existir al mismo tiempo. El sueño se convierte en razón suficiente para la existencia; lo imaginario se vuelve real, como el propio Hamlet, que adquiere conciencia de sí mismo en el poema (“donde sueñas que existes y así existes”) y se vuelve capaz de responder a la interpelación del poeta:

*Nadie puede llorar por mi no ser
ni por mi padre muerto eternamente.*¹⁸⁰

Estas palabras desconsoladas imponen a Hamlet como realidad, pero una realidad más allá del mundo, ajena al espacio en el que se mueve el lector como persona física. Pertenece a lo que Cirlot llamó el no mundo,¹⁸¹ espacio imaginario en el que

¹⁷⁹ Una de las torres medievales de Cáceres se conoce precisamente como “la torre desmochada”.

¹⁸⁰ *Hamlet*, p. 69.

¹⁸¹ Ver Clara Janés, *Op. Cit.* y Cirlot, *Del no mundo, Op. Cit.*

viven los arquetipos, revividos constantemente en nuevos entes de ficción. La muerte del padre de Hamlet se convierte allí también en un eterno retorno, en una muerte cíclica que se repite en cada lectura, en cada acto de conciencia que activa el giro de esa rueda inabarcable para el ser humano y que sin embargo altera su inconsciente. Hamlet también se transforma así en un personaje-arquetipo, un habitante del no ser siendo — en terminología heideggeriana—, perteneciente al mismo mundo imaginario que la figura femenina que inspirará el ciclo de *Bronwyn*. Cirlot descubre sus similitudes con Hamlet y termina por identificarse con la situación que vive el príncipe, asediado en su castillo. Esto implica que el diálogo se parezca cada vez más a un monólogo, en el que incluso a veces se quiere hacer partícipe al lector.

Pero, ¿a quién te asemejas, Hamlet gris?

No sé que [sic] pensarás, que [sic] pensaréis,

Pero [sic] nunca me supe de este mundo

y odié verme encerrado en una cárcel

idéntica a la vuestra;

*indiscernible al fin entre los otros.*¹⁸²

Cirlot, por su parte, tampoco parece sentirse muy a gusto en el mundo que le ha tocado vivir, y muestra de ello es una poesía que se evade por lo general de los problemas cotidianos y que busca continuamente un refugio en épocas pasadas, con especial predilección por aquellas en las que la espada tiene un papel preponderante: *Este sonido triste que solloza / es mi espada románica que piensa.*¹⁸³ Así pues, el carácter guerrero, la herencia patriarcal, va a quedar patente en la poética de este autor contemporáneo, pero existe también un sustrato espiritual que trata de trascender

¹⁸² *Hamlet*, p. 68

¹⁸³ *Bronwyn*, *Op. Cit.*, p. 62. Para conocer mejor el interés de Cirlot por las espadas remitimos al catálogo del IVAM.

mediante la escritura. El malestar cirlotiano va más allá de la temporalidad para situarse en el espacio claustrofóbico de la propia existencia, en un parangón con la caída del alma de raíz gnóstica, platónica y, en último término, órfica: *Yo soy un ser humano a pesar mío*.¹⁸⁴ De ahí que el poeta muestre un interés recurrente por los sentimientos imaginarios¹⁸⁵ y por los personajes imaginarios, de quienes se sirve para crear un mundo paralelo de ideas redentoras, de imágenes sublimadoras —y por supuesto subliminales, ya que de esta guisa actúan los arquetipos. Pero mientras que Hamlet afirma que nadie puede llorar por su “no ser” (algo que sin embargo no le impide vivir su vida literaria), Cirlot crea una esfera en la que verter sus lágrimas de angustia, un sollozo canalizado por la espada que lamentará la inclusión del poeta-ser-humano en un tiempo presente; demasiado real, abocado irremisiblemente al ser-para-la-muerte: *Estoy cansado de estar muerto y ser*.¹⁸⁶ ¿Quisiera quizás pertenecer también al no-ser para sentirse así más vivo? Para ello debe volverse él mismo ente literario y poder hablar con Hamlet, entablar un diálogo con su propia alma desesperada —y en última instancia, crear su propia alma en la escritura mediante la personificación, a la manera expuesta por James Hillman.¹⁸⁷ Este intento literario se manifiesta en el pensamiento metafísico —lo que acerca a Cirlot al existencialismo de Heidegger y le impulsa a escribir su propia *Ontología*¹⁸⁸—, que expresa perfectamente la sed de trascendencia y el consecuente malestar con la vida fáctica, es decir, el existir diario.

Cuando dominan conceptos metafísicos, la búsqueda de la verdad se entiende como impulso a la conversión de la nada en ser; dicho cristianamente: como anhelo de morir a la ficción para vivir en la verdad. Para ese salvarse más allá, en la sustancia, la tradición latina conoce la expresión “trascender” (...) El pensar trascendente,

¹⁸⁴ *Bronwyn*, p. 63

¹⁸⁵ “Los sentimientos imaginarios”, artículo incluido en la edición citada de *Bronwyn*, p. 593

¹⁸⁶ *Bronwyn*, p. 70

¹⁸⁷ Ver Apéndice

¹⁸⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Ontología*, Dau al Set, Barcelona, 1950

también como metafísica cristiana, organiza, por decirlo así, la huida de la existencia vana al fundamento bueno.¹⁸⁹

Entonces, sin previo aviso, aparece una tercera figura que se nutre del héroe alicaído y del poeta interrogante; una energía que conjuga a los dos y los supera. Del fondo de la escritura —recalquémoslo también como un pequeño infierno—, viene a la luz el arquetipo de Orfeo que, aunque sólo aparezca insinuado, completa la tríada; la Trinidad necesaria para toda plenitud de raíces católicas. Recorre los versos del poema como un hálito antiguo, como un espíritu santo que otorga valor al héroe moderno, decadente, casi estrenado en la pesadumbre de Hamlet. Aquí se dirige el príncipe a su padre creador —aunque en cierto modo el hijo—; a Cirlot:

Tú lo ves, no los otros.

Por esto me acompañas cuando lúgubre

vuelvo de mis infiernos sin fantasma,

con mi sola existencia como abismo.

El mercurio soy yo, todo el azufre

del fondo del infierno

no puede desistir de perseguirme

en mi parada plata insomne.¹⁹⁰

Pocos versos pueden expresar mejor la angustia de alguien cuyo sentimiento trágico se relaciona tan amablemente —desde el punto de vista literario— con el prototipo órfico. La soledad se abre abismal a los pies del poeta, un nuevo Orfeo que viene de recorrer las profundidades. Hamlet es un fantasma a quien se le aparece otro fantasma: el autor —o viceversa. Y de su encuentro, de su diálogo o charla —motor de nostalgias— hace acto de presencia un tercer fantasma, el espectro de aquella Eurídice

¹⁸⁹ Peter Sloterdijk, *Esferas I*, Editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 497

¹⁹⁰ *Hamlet*, p. 68

desaparecida en lo distante. «A todo el que sube a la luz del mundo le sigue una Eurídice anónima, muda, no creada para verse»¹⁹¹. La escena, en este caso, se enriquece con los elementos fundamentales de la alquimia, el mercurio y el azufre, metales necesarios para el proceso de sublimación de lo inferior a lo superior. El azufre, principio masculino, según podemos comprobar en el *Diccionario de símbolos*, persigue al mercurio, que expresa «ordenación ya depurada, sentimientos, imaginación, principio femenino», para fundirse en el fuego del horno del alquimista —que más tarde identificaremos con la llama del sacrificio— y constituir así el *Lapis*, la piedra filosofal o grande obra; o lo que es lo mismo, la trascendencia.

Aparentemente asistimos a cierta incoherencia respecto a lo que hemos remarcado en la primera parte del trabajo (Orfeo como principio masculino o apolíneo) cuando otorgamos al mercurio propiedades femeninas y lo identificamos, además, con la figura de Hamlet. Pero en un mundo en el que las oposiciones y los dualismos tienden a diluirse —a pesar de las dificultades de cualquier abstracción para abandonar la dualidad—, puede llegar a encajarse una teoría con la otra. Mercurio, Hermes para los griegos, es el verdadero creador de la lira de Apolo, así como del caduceo de Asclepio —dios de la medicina e hijo del mismo Apolo. Hermes también posee la habilidad del mensajero, como la paloma, como el Espíritu Santo, ejerciendo de hábito unificador de la Trinidad, facilitando la comunión entre el padre y el hijo; algo que llevado al terreno de los metales convierte al mercurio en uno de los elementos más aptos para la aleación.¹⁹² Esa misma cualidad de transmisor otorga al dios la capacidad de codificar el mensaje, de mantenerlo oculto a ojos externos, a miradas no iniciadas en la relación establecida entre emisor y receptor, entre emisario y receptáculo. ¿Pero posee ese

¹⁹¹ Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 375

¹⁹² Me gustaría señalar aquí la coincidencia etimológica entre la “aleación” y el *alea* latina, esa suerte que encontramos en expresiones tan comunes como *alea jacta est*. No deja de ser curioso que el logro del proceso alquímico dependa en gran medida del azar.

mensaje realmente un responsable? Sí, en la medida en que lo entendemos como proceso individual en el que un autor se convierte en creador, codificador y receptor de su propio mensaje, ayudado en su acción por la escritura y apoyado por la tradición y por la memoria colectiva. Si lo viéramos de otro modo, en el sentido de considerar como real la divinidad o las fuerzas cósmicas desconocidas (llámense musas o materia oscura), esta cuestión escaparía a nuestros planteamientos. La dificultad que entraña, así pues, sugiere que prestemos atención al mensaje en sí mismo, de camino a una revalorización del proceso sin atender a ese origen incierto, pero sí a su finalidad; y en el caso que nos ocupa, a lo que podemos entender como “trascender” sin por ello tener la obligación de establecer presupuestos religiosos o de propagar proféticamente mundos paralelos.¹⁹³ Estamos más bien a la altura de un sentimiento, de una percepción que casi permitiría otorgarle condición de órgano a la imaginación, cuyo recipiente, el cerebro, es físicamente innegable. El mensaje codificado, oscuro, se vuelve de este modo nuestro objeto de estudio y se convierte en una de las características de todos los poetas que recogen la visión órfica del mundo; estableciéndose además el hermetismo, si seguimos a Gilbert Durand y a su correspondiente exégesis, como una de las características fundamentales de nuestra era.

Volviendo al aspecto femenino del mercurio, la paradoja se solucionaría simplemente con la apreciación de que el pensamiento órfico no excluye completamente su parte “femenina”. Sufre su pérdida, pero es consciente de ella, por lo que su propio curso en el existir —o discurso— está regido por el principio femenino. La conciencia de la ausencia obliga a replantear los medios y recursos para recuperar el fantasma perdido; algo que Apolo ni siquiera se plantearía —de ahí que pierda sus amores en

¹⁹³ En relación a esta idea y volviendo al tema de la Trinidad, terminaríamos por aceptar el concepto de la *Perichoresis* expuesto por Peter Sloterdijk. No es tan importante dónde se sitúan cada una de las personas de la tríada, sino su interrelación, puesto que el lugar de las personas se convierte en la relación misma entre ellas. Ver *Esferas I*, p. 520 y ss.

transformaciones vegetales como el laurel. Orfeo, en esta línea, no deja de representar un paso más hacia la conjunción perfecta.¹⁹⁴ El azufre, por su parte, no muestra más que la necesidad de asimilar el inframundo, el mundo agresivo y en ocasiones pestilente de las imágenes —muchas de ellas corrosivas. El órfico es hermético precisamente por su intento de revelar el sentido original de esas imágenes que pueblan su escritura. Necesita de ellas para forjar su discurso. Así pues, lo que hasta ahora hemos entendido por femenino correspondería a un nivel inferior que se corresponde en la alquimia con la materia prima: lo dionisiaco no sublimado todavía, no descuartizado ni esparcido y en consecuencia sin fruto. Se trataría de la Eurídice terrenal, previa a la mordedura de la serpiente —símbolo no sólo de muerte, sino de medicina, como muestra la silueta enroscada en el caduceo de las apotecas. La muerte puede considerarse entonces como una muerte espiritual que da inicio al proceso de ascenso hacia la luz, el clímax lunar en lo dorado, la *plata insomne* del que vive aún en la ensoñación, a medio camino entre las profundidades del sueño y el despertar. Esa purificación la facilita la unión del mercurio con el azufre, símbolo éste de “purificación profunda, razón e intuición”. En este sentido alquímico la inversión sería total y el fantasma de Eurídice pasaría a ser el principio masculino, fecundador, la imagen de azufre que se inyecta en el canto armonizador del poeta. Como vemos, el uso de los símbolos lleva a confusión, puesto que abren diversidad de puertas para la interpretación —mayor dificultad entrañaría, además, si consideramos el plano del lenguaje, en el que descubrimos que sol y luna han intercambiado sus géneros en idiomas como el alemán.

Con todo, en el plano de nuestro análisis la idea primordial corresponde al predominio de la conciencia armonizadora del poeta —ya que en su lira se conjugan

¹⁹⁴ Nueva apreciación o analogía: Dafne se convierte en laurel cuando huye de un Apolo satirizado —en el sentido sexual y en el sentido de burlado—. Siglos más tarde, la corona de laurel servirá para ennoblecer la frente de emperadores y poetas. Tercera premisa: Orfeo es el paradigma de poeta. Existe cierta superación del acto apolíneo. El poeta es digno de restaurar el orden cantando a su fantasma perdido. ¿Quién no recuerda la imagen de Dante laureado, cantor de Beatriz y de la Virgen?

mercurio y azufre—¹⁹⁵, conciencia que le arrastra hacia la búsqueda de un imaginario cerrado; hacia la creación de una esfera vital que le permita renacer en la escritura. Por este motivo sería más acertado hablar de ese fantasma perdido en terminología esfereológica, a la manera de Peter Sloterdijk, dejando atrás cualquier equívoco de género en su condición filológica o biológica. Para ello, el filósofo alemán utiliza la preposición *con*, que tiene su análogo biológico en la imagen totalmente neutra de la placenta. En *Esferas I*, el autor conforma un sistema basado en la forma esférica —es decir, en la *imagen* de la esfera— que procura englobar el estudio de la intimidad. Es el primer paso para avanzar en libros posteriores hacia el estudio de lo exterior, esto es, las esferas sociales y las “metafísicas de lo redondo” que nos conducen a conceptos tan actuales como el de globalización.

Intimidad: bajo esta palabra-guía maltratada, y dado que no se dispone de ninguna mejor, menos prostituida, en los análisis que siguen intentaremos acercarnos a los secretos del cambio humano de lugar, que siempre comienza como cambio hacia dentro (para hacerse ostensible como cambio hacia fuera).¹⁹⁶

Uno de esos primeros cambios hacia dentro está relacionado con nuestra temática, y se aborda a través de la figura del feto en gestación. El niño, cuya relación primera con el mundo es psicoacústica, en el interior del vientre —como Orfeo en el Hades, como Jonás en la ballena— pierde al nacer a su compañero, aquel que conforma su primera esfera íntima antes de entrar a formar parte de nuevos círculos de intimidad y sociedad.

¹⁹⁵ Como ha mostrado Carlos Edmundo de Ory en un bonito juego de palabras lleno de humor, el instrumento del poeta-profeta no podría ser otro que la lira: *Perdóname oh arpa porque deliro*. El libro donde se halla este verso se llama *Melos Melancolía*, un poemario publicado por Igitur en 1999 que introduce al poeta postista en la cercanía de la muerte y en un imaginario próximo a la sensibilidad de lo que aquí vamos entendiendo por orfismo.

¹⁹⁶ Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 89

En realidad, el feto y su placenta, surgiendo juntos del inframundo, están ligados uno con otro como Orfeo y Eurídice, y aunque Eurídice haya de desvanecerse por *vis maior*, los *modi* de su separación no son indiferentes.¹⁹⁷

Dicho de otro modo, sufrimos una especie de trauma al perder lo inevitable y arrastramos de por vida esa ausencia que da lugar a la invención de mitologías reconciliadoras, fantasías de retornos psíquicos a los orígenes intrauterinos, esperanzas como la *coincidentia oppositorum* de la alquimia, o deseos de una media naranja en lo mundano.

Por eso al *con* podría llamársele también, con buen motivo, el *con*-migo: pues me acompaña, a mí solo, como una sombra nutricia y un hermano anónimo. Es verdad que esta sombra no puede seguirme —no en último término porque yo mismo no sabría cómo moverme fuera—, pero por su estar-ahí y su presencia flotante me facilita constantemente mi lugar en el espacio de todos los espacios; en tanto está ahí, sosteniéndome fielmente y nutriéndome desde su cercanía, proporciona un primer sentido a mi aquí permanente.¹⁹⁸

La suerte está echada. A partir de entonces nuestra existencia consistirá en el vacío de nuestra primera esfera. Y la conciencia puede volver desdichado al ser humano, que se convierte en la verdadera sombra del ser y no a la inversa. La placenta queda relegada de la vida como un árbol invisible que extiende sus ramas a nuestra espalda, desde nuestro pasado, sin que nos percatemos. No en vano, algunas tradiciones paganas del norte de Europa enterraban bajo un árbol, fuente de poder por excelencia, la placenta de los recién nacidos, llegando algunas tribus al canibalismo del recipiente fetal, algo que no suena tan extraño hoy en día al formar parte de las creencias de sectas tan poderosas como la cienciología. En estos casos parece que se revalorice el papel de nuestra primera ausencia.

Lo que un día será yo parlante es un desarrollo de aquel tierno lugar al que aprendí a volver mientras el *con* estaba ahí cerca. El que da sombra precede en cierto modo al

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 353

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 325

que la recibe. En tanto existe él, existo yo también. El *con* es lo primero que existe y que permite existir. Si tengo en mí los medios para pasar de ser *también* a ser yo es, no en último término, porque el *con* me ha hecho sentir el lugar en el que he comenzado a asentarme aquí como ser complementable, que siente hacia otro lado, polarmente abierto.¹⁹⁹

Volvamos ahora a las preguntas de Cirlot:

Vuelve a la claridad, amado príncipe.

¿Dónde están tus hermanos, tus amigos?

¿Dónde Ofelia y Laertes?

¿Y dónde, todavía, está tu madre?²⁰⁰

Por lo que aquí se pregunta es por las esferas más próximas, los núcleos de intimidad más inmediatos, pero Hamlet, aislado en su castillo, el primer caballero con el fastidio universal de los románticos y, en última instancia, el modelo de la modernidad —como su propio autor, William Shakespeare—, no puede ofrecer más que una respuesta desesperada:

*Mi madre es lo terrible: la caverna
de cieno que me empuja hacia otros cienos
que confundo con cielos.*

*Mi madre es lo más triste: la siniestra
la dolorosa tierra que soporta
los abrazos frenéticos del tiempo,
del rey usurpador que creó el mundo
destruyendo la nada en sus raíces.²⁰¹*

Existe cierta oposición entre la madre como espacio —la caverna— y el rey usurpador, el tiempo, como padre. La historia, la relación visible entre los hechos, empuja a la usurpación, a la venganza, a la adoración de la espada como elemento

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Hamlet, Op. Cit.*, p. 68

²⁰¹ *Ibid.*, p. 68-69

necesario para destruir y construir un nuevo tiempo —Cronos devorando a sus propios hijos; Zeus cortando los atributos de su progenitor. Esa necesidad de ocupación, tan vieja como el sedentarismo, motiva la creencia en una nueva luz que ilumine al pueblo y coloca a los patriarcas en lo más alto del firmamento, otorgándoles poder de creación, de acción fértil: característica exclusiva hasta entonces de la mujer. En este sentido, «las antiguas metafísicas de la luz y el cielo fueron las primeras que acabaron con el monopolio del seno materno en el pensamiento originario, al reconocer lo masculino, en tanto “lo trascendente”, una participación en la función originaria».²⁰² En contraste, esa mirada de plenitud hacia las alturas, hacia la trascendencia, más allá de los astros celestes —el viaje de la luz, espada fulgurante y órgano fecundador que atraviesa los espacios oscuros— va a tener su correspondencia en la desolación y la sangre de los campos en conflicto: en el caos generado por la guerra. Nace un mundo cercano a la Tierra Baldía de la que nos habla Eliot, esa “nada en sus raíces” reflejo de una sociedad guerrera que se desmorona en las batallas más destructivas e incomprensibles y que heredará la Europa del siglo XX, punto culminante de la locura del “rey usurpador”, rey único, imperialista, creador de absoluto, patriarca frenético del progreso: el tiempo mismo en su papel de historia inexorable; destructor de toda esfera humana. En este panorama desierto, el espíritu guerrero y épico busca nuevos símbolos, nuevos espacios que hagan compatible su muerte de espada con el ejercicio del alma: nacen así los *walhalas* o los guerreros-monje al estilo de los cátaros. Visto desde este nivel de pensamiento —que también busca su refugio espiritual—, no parece tan extraño que en el pasado siglo muchos intelectuales abrazaran con entusiasmo la nueva luz prometeica de corrientes como el nazismo. Cirlot —a pesar de haber combatido con el bando republicano— no escapó a esa seducción, derivada sin duda de su fascinación —nunca

²⁰² Sloterdijk, *Op. Cit.* p. 257

mejor dicho, si vemos el parecido de esta palabra con “fascismo”— por la simbología.²⁰³

En tiempos antiguos el doble placentario también podía encontrar refugio con facilidad en los antepasados y los espíritus de la casa. El medio íntimo arcaico de uno mismo procura al sujeto distancia frente a las dos fuerzas obsesivas primarias tal y como se manifiestan modernamente: frente a las madres sin distancia y frente a los colectivos totalitarios.²⁰⁴

¿Qué sucede pues, cuando vemos que ese acompañante mudo es desechado una y otra vez sin ningún escrúpulo? Las basuras de los hospitales van llenas de placentas.

Cuando, como sucede en la Modernidad más reciente, el espacio-*con* es anulado y desechado desde el principio, al destruir la placenta, el individuo cae, cada vez más, bajo la influencia de los colectivos maníacos y de las madres totalitarias: o en la depresión, en ausencia.²⁰⁵

Curiosamente, según el propio Sloterdijk, esta tendencia es más común, se ve acentuada, en el individuo masculino. ¿Realmente, pues, debemos desechar tan a la ligera las connotaciones lingüísticas de carácter biológico? Es innegable que existe cierta relación entre el carácter y la biología, así como la genética, por lo que no podemos rechazar totalmente cierta identificación entre la mentalidad “masculina” y lo “patriarcal” con el sexo masculino, con su fisiología —cuyo parecido con la espada es inevitable y genera en la imaginación esos Apolos capaces de engendrar por sí solos, con su propia luz, y que se imponen por la fuerza. Pero es asimismo indudable la participación de la mujer en la conformación de ese patriarcado. Se trataría de no caer en reduccionismos peligrosos, pero sin descartar por ello todas las opciones. Otro tema, de otra índole, sería el de la sexualidad, que no abordaremos. Lo que aquí nos interesa

²⁰³ Un interés que proviene en gran parte de su maestro en este terreno: Marius Schneider, quien residía en Barcelona a finales de los cuarenta. Allí elaboró un estudio sobre los animales-símbolo de los capiteles del monasterio de Sant Cugat. Su obra más destacada, lectura obligada para Cirlot, es *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, cuya edición más reciente fue publicada por la Editorial Siruela, Madrid, 2001. Pero lo que aquí pretendemos señalar es la anécdota de que un estudioso alemán, por los años en los que ya había caído el nazismo, vivía en la España de Franco. ¿Mera coincidencia o bien se trató de un refugiado?

²⁰⁴ Sloterdijk, *Op. Cit.* p. 352

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 352

más, de todas formas, es esa necesidad del individuo por recuperar su espacio íntimo. Y la poesía, junto a la música —habilidades de Orfeo— son dos de los medios más efectivos para recuperarlo.²⁰⁶

De camino aparentemente a la liberación personal surge el ser humano sin espíritu protector, el individuo sin amuleto, el sí-mismo sin espacio. Si los individuos no consiguen estabilizarse y complementarse ellos mismos mediante técnicas de soledad —como ejercicios musicales o soliloquios por escrito, por ejemplo—, practicadas con éxito, están predestinados a ser absorbidos por colectivos totalitarios.²⁰⁷

Es un desengaño de lo colectivo —en cierto modo una expresión de madurez, cuando no de cinismo—, lo que obliga a asumir la ausencia del dúo esférico primitivo; a entender el corte umbilical como un acto conformador del yo en esa luz nueva, en nuestra primera venida al mundo, en lo que supone el inicio de un proceso de individuación —única manera de volver a lo colectivo sin consecuencias catastróficas. Cirlot, en este sentido de revelación, se situaría a la altura de poetas como Rilke, cantores de la vida muerta, de la carencia del ser; poetas que aspiran a un nuevo nacimiento, a una segunda venida, parangón —en el mundo de las imágenes— de la resurrección de Cristo. Siguiendo con las lúcidas palabras de Sloterdijk, que no quisiéramos recortar injustamente:

En la Modernidad casi ni siquiera los poetas saben que el lenguaje pleno es música de separación: hablar significa cantar a través del ombligo. Sólo Rilke parece haber rozado en los últimos tiempos el polo lingüístico profundo: “Sé siempre muerto en Euridice, sube cantando, / regresa, festejando, arriba, a la envoltura pura” (sonetos a Orfeo, segunda parte, XIII). Nuestro réquiem por el órgano perdido comienza, pues, con una reclamación de claridad. Pensar el *con* significa primero descifrar el jeroglífico de la separación de él, el jeroglífico del ombligo.²⁰⁸

²⁰⁶ Contrariamente a lo que dice Sloterdijk, es inevitable ser testigo de cómo, curiosamente, a medida que la conciencia femenina se libera cada día más —todavía lentamente— de las estructuras patriarcales, es el género femenino el que más se resiente de la influencia de esos colectivos maníacos —esoterismos baratos incluidos— y de las depresiones (aunque muchas de ellas se deben a que se ven obligadas a participar en las viejas estructuras y en las nacientes al mismo tiempo, cosa que resulta inabarcable).

²⁰⁷ Sloterdijk, *Op. Cit.* p. 352

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 354

Si se asume dicha ausencia, así pues, el giro de Orfeo, con su mirada afilada, atenta y expectante, se convierte en el cuchillo que corta el cordón umbilical imaginario. Y la primera reacción de Orfeo consiste en suspirar: el primer hálito a la luz del mundo. Es su primer desahogo mediante el llanto inmediato. El primer respiro tras la sorpresa, tras la pérdida de la esfera íntima —el único medio, acuoso y sonoro, hasta entonces imaginado— en un simple suspiro. El llanto pronto da paso al alivio, al ensueño, que marca a su vez el paso al sueño, el receptor último de la tensión acumulada en el camino. Pero se seguirá lamentando la ausencia de forma en el mundo inconsciente. Con todo, tan pronto como se ha establecido una nueva situación de equilibrio, otras instancias han tomado el puesto de Eurídice: la madre, el padre (que es el cuarto ya, si el *con* es el segundo), los amigos... Y cuando la madre desaparece —en un sentido de desapego, no de existencia— la fórmula da cabida a un tercer sustituto, a la amada o el amado; a Ofelia, en este caso.

Insistiré, Ofelia
la tan escrita en adorables campos,
la inmaculada luna de tu grave
exilio en esta bruma incoherente
podría...²⁰⁹

Sí, Ofelia podría —como el *potens* de Lezama; la poesía en potencia— rescatar a Hamlet de su encierro. Pero éste la obvia, la rechaza; su única preocupación es la venganza, la espada, el trono; igual que les sucediera a los héroes clásicos... Y la imagen de su padre, venida de las profundidades, es la fuente de su locura, la causa de su destrucción y la de los demás. La tragedia es irremediable para alguien incapaz de sublimar las imágenes del Hades, como ya le sucediera a Hércules.²¹⁰ En la muerte de

²⁰⁹ *Hamlet*, p. 70

²¹⁰ Ver Hillman, *SI, Op. Cit.*

Ofelia se pasa por alto una posible recuperación del *con* por falta de desapego con la madre. En el caso de Hamlet, bien podría aplicarse en cierto modo el complejo freudiano de Edipo, el cual le impulsa a la necesidad de arrebatar a la madre de las garras de su enemigo, su propio tío convertido en un tirano.²¹¹ En este acercamiento sentimental a la madre, Ofelia es despreciada, rechazada.

*Su frente era corona suficiente
Sus [sic] labios la engañaban,
Sus [sic] ojos eran cielos y eran nada,
su cuerpo era de tierra; era mi madre.*²¹²

La tragedia reside en interpretar como inevitable el sacrificio de la amada, que cae en el olvido. Es la confusión de un proceso alquímico en el que debe destilarse la esencia femenina, material, temporal, con el fin de alcanzar una fórmula de eternidad masculinizante; fórmula que tendrá su equivalente en la justicia eterna y absoluta, una vez vengada la muerte del padre y recuperado el poder de Dinamarca —cosa que nunca sucederá, porque el veneno circula ya en todas las estancias del palacio, en todas las esferas de intimidad. Se repite así una vez más, en ese descuidarse²¹³ de Ofelia, el mito órfico de la pérdida, de lo eternamente incompleto.

*Por eso
fundé su destrucción como preludio
a toda conversión de desgraciados
cuerpos, cosas, simientes
que el tiempo nos ofrece en sus heladas
antorchas vacilantes.*²¹⁴

²¹¹ Figura arquetípica que llegará incluso hasta el *Rey León* de Walt Disney.

²¹² *Hamlet*, p. 70

²¹³ Véase nota 19 sobre el cuidado.

²¹⁴ *Hamlet*, p. 70

Al escoger la espada, como ya hemos apuntado, es inevitable el camino hacia la aniquilación, hacia los campos de sangre vertida y el trauma de los supervivientes. Cirlot, en una huida de su vida cotidiana, gris y tediosa, sufría ese sentimiento de terror destructivo, de tierra baldía, al definirse como un hombre de acción. En una carta a Félix Alonso y Royano llegó incluso al extremo de escribir que a él le hubiera gustado ser un caballero del medioevo cuya finalidad fuera simplemente perseguir doncellas rubias.²¹⁵ Pero ese fervor, esa temeridad, se ven impracticables al vivir la misma angustia que un Hamlet acomodado y habituado al estilo de la corte —entre cortinas—, en donde no se requieren habilidades guerreras, pues sólo se gestan conspiraciones que conducen a la desmembración familiar, a la locura individual y a la desconfianza en la vida. ¿Ser o no ser? El ser encaminado hacia la muerte.

*El tiempo con sus tiempos
destrozos, destrucciones, abandonos;
con sus pérdidas ávidas
y con sus contracciones
en mí.
En mí que soy no siendo,
que me muevo en un cuerpo desidente [sic.]
entre las verdes ruinas de una virgen
que yace aquí en el fondo
del agua de mi estar
de pozo que se mueve,
del llanto de metal que se convierte
en estiletes fríos que me piden
acción.

¿Es posible la acción en un tumulto
en que todo es desorden conviviendo?²¹⁶*

²¹⁵ Ver Félix Alonso y Royano, *Cirlot y yo. Crítica, correspondencia, ensayos, Poesía Toda*, Bilbao, 1998

²¹⁶ *Hamlet*, p. 70-71. Para ver más interpretaciones de este poema puede verse José Luis Corzón, *La escalera da a la Nada*, tesis inédita de doctorado, Universidad Complutense, Madrid, 2003

Ese intento de acción entre los muros del castillo sólo conduce al autoexterminio. El ansia de movimientos acerca a Hamlet hasta el *temblor temor de la cortina*, en la que se oyen rumores —inherentes a la vida sedentaria—, y desde la que espían fantasmas de carne y hueso.²¹⁷ La ira contenida empuja a su espada a atravesar dichas cortinas. Y tras una de ellas aparece entonces el cadáver de su estimado sirviente Polonio, confesor de su madre y padre de Ofelia. Lo irremediable se hace patente, visible. Las imágenes se vuelven tangibles, como los peores temores, y las pequeñas acciones llevan al héroe a su propia ruina.

Polonio, ¿un accidente?

Yo también me deshago, ¿no lo ves?

*El color de mi rostro no es el mismo
de hace sólo un instante.*

Por tanto, ¿cómo no matar?

*¿Cómo permanecer fuera del ámbito
en que todo se cose y descose
y no participar?*

Cirlot participa también inexorablemente de ese acto en su sed de acción y sube a ese teatro arquetípico en el que ha evocado a Hamlet o en el que quizás él ha sido el invitado, el ente invocado, si hacemos caso de las palabras pronunciadas por Hamlet en la penúltima estrofa: *Apártate, reflejo de mi mente*. Este verso nos sugiere que el poeta ha entrado en la obra igual que el padre, en traje de fantasma. Su voz de aparecido se vuelve irreal mientras que sus personajes aparecen como reales. La obra, una vez más,

²¹⁷ Resulta curioso que el *Diccionario de símbolos* de Cirlot incluya una entrada para Cortina. Entre otras cosas dice: «Apartar cortinas, desgarrar velos o vestiduras, despojarse de diademas, mantas o pulseras es avanzar hacia una interioridad o profundizar en un arcano». Cirlot, *Op. Cit.*, p. 153

cobra autonomía más allá de la conciencia creadora: un mundo cuyo motor empieza a funcionar desde su propia inercia, impulsado por los sentimientos imaginarios propuestos por el autor y, más allá, por las relaciones autónomas entre personajes o las relaciones del texto consigo mismo, palabra a palabra, en la escritura. Es el terreno idóneo, caldo de cultivo para que el arquetipo siga actuando como único teatro posible de lo eterno, a expensas de la temporalidad e insignificancia de la existencia individual.²¹⁸ La continuidad la ofrece Cirlot —a pesar de su ausencia— en las palabras finales relativas al príncipe danés: “su armadura ardiente de palabras / continuaba escribiendo y continúa”. La palabra, pues, como en un acto mágico, es el medio a través del cual se manifiesta el arquetipo, aquello que se repite eternamente reencarnado en sucesivos personajes. El poeta intuye así un modo de evadirse de la realidad cotidiana y de toda problemática existencialista, zambulléndose de pleno en la potencialidad de la palabra con la intención de inaugurar el mundo de lo trascendente. La negación de una vida sin acción con la finalidad de hacer posible la existencia de una alternativa: el no mundo, un espacio en los intersticios de la existencia en el que Cirlot puede ser Hamlet, un caballero medieval o un colono romano.

Ese poder creador de la palabra conduce a Cirlot a nuevas visiones, a nuevas revelaciones que le sirven para conformar su mito propio. Entre esos hallazgos destaca la necesidad de resolver la muerte de Ofelia, puesto que ha muerto en vano, al no poder evitar la muerte posterior de su amado Hamlet o la descomposición del reino. El suicidio de la doncella —incluso en mayor medida que la muerte del padre, cuyo resultado es la pura abstracción de cómo recuperar el trono— es el auténtico detonante de la trama, abocada a un desenlace terrible: la muerte del padre de Ofelia, la de su hermano Laertes, la del rey, la de la reina, la del príncipe y la de la misma obra. Sólo

²¹⁸ Nótese aquí la similitud de intenciones con pioneros de la escritura contemporánea como Pirandello, Unamuno o Macedonio Fernández, quienes sufren también la independencia de sus personajes.

sobreviven los actores que representaban la obra dentro de la obra —los que pusieron al descubierto la trama palaciega— y los espectadores o lectores, que asumen su papel de distanciamiento y se vuelven cómplices de los cómicos (que existen quizás para que el autor pueda escabullirse).

Veamos ahora cuándo es consciente Cirlot de la importancia de Ofelia, a quien deberá resucitar para volver a poner en orden su cosmos poético.²¹⁹ En 1966 Cirlot descende una vez más la Avenida de la luz para ver la película *El Señor de la guerra* de Franklin Schaffner. Localizada en la Edad Media, Charlton Heston interpreta a Chrysagon, un noble cristiano normando destinado a pacificar y vigilar las tierras del norte frente a las constantes agresiones vikingas. Su destino es la torre de Brabante, desde donde debe gobernar a un pueblo celta que se muestra reacio a aceptar la voluntad de los extranjeros.²²⁰ Cuando el caballero y su tropa llegan a su destino encuentran sin vida al antiguo señor, que ha sido asesinado en extrañas circunstancias. Los habitantes del pueblo, adoradores de árboles, miran con recelo a los recién llegados, defensores de la cruz: ese árbol muerto, artificial y sin frutos, instrumento de tortura. Las supersticiones y las sospechas impregnan el páramo, pero eso no impedirá que los guerreros cristianos acaten sus obligaciones, por lo que se instalan en la torre a la espera de posibles ataques frisios, uno de los pueblos vikingos más cercanos, habitantes de las islas situadas al norte de Brabante. Este estado de alerta no les impide continuar el

²¹⁹ Aunque resulte cómico y algo fuera de lugar no puedo dejar de pensar en la experiencia poética de Cirlot como si se tratase de una aventura en la que el poeta se convierte en uno de esos héroes de película que traspasan las fronteras del tiempo-espacio y cuya misión es reestablecer el equilibrio del mundo, en este caso su mundo interior, cuya ordenación se muestra necesaria de forma inminente de cara a lograr la estabilidad que posteriormente le permitirá conciliar su mundo psíquico con el mundo exterior, el mundo real, el de las relaciones. Porque la realidad, finalmente, la conforman las relaciones.

²²⁰ La idea del extranjero parece estar siempre presente en la imagen del poeta, identificado en este caso con el guerrero pacificador, y otras veces con el profeta que predica en tierras distantes y distintas a su lugar de nacimiento. Podría decirse en este sentido que el poeta es el exiliado por excelencia, tema que no desarrollaremos aquí (puede verse mi introducción al artículo “La casa y el exilio en Alfredo Gangotena”, en el libro colectivo *La poesía del país secreto*, Editorial País secreto, Quito, 2005). Orfeo también es un extranjero (y su dios, Apolo, fue precisamente el protector de las colonias): «Orfeo es un extranjero que llega a un pueblo sedentario con motivos míticos referentes al seno materno; sus símbolos son tierra y casa, campo y piedra funeraria, nacimiento y simiente, cosecha e inframundo, mar y barco, infierno y huevo». (Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 262)

ejercicio de sus hábitos, como es el caso de la caza, que más tarde se convertirá en irremediable sinónimo de caza de amor o de amor místico. En una de esas excursiones los soldados topan con una bella pastora de gansos. La presa pasa a ser de pronto la mujer, que corre despavorida ante la persecución bromista pero nada graciosa de los corpulentos extranjeros. La escena nos recuerda el trajín de los faunos que trataban de tomar entre sus brazos a las ninfas. Pero las risotadas advierten al noble caballero Chrysagon, quien acude raudo al rescate para salvar la dignidad de la doncella. Mientras, la mujer, en el forcejeo, queda desprovista de sus trapos y totalmente desnuda cae desequilibrada en un oportuno estanque que le ayudará a esconder sus miserias. Justo a tiempo, llega el caballero a la escena y ahuyenta a sus leales lebreles. Por suerte, la presa está intacta. Baja del caballo e impulsivamente la saca del agua sin percatarse de que está desnuda. La muchacha, en este punto, es la viva imagen de una venus que sale de su charco embarrado, tras una sublimación del barro hacia una belleza que deja tan fascinado a Chrysagon como al espectador. Tras un breve intercambio de palabras (y la picada premonitoria de una abeja en la mano del guerrero) la mujer revela su nombre: “Bronwyn, mi señor”. La palabra va íntimamente ligada a ese renacimiento, a la visión de esa virgen renacida del cieno y del cine, de ahí la importancia poética en Cirlot, quien le dedicará algunos libros puramente fonéticos. Los ojos de Heston se iluminan. La sala sigue a oscuras. Cirlot se transforma en caballero para sufrir de pronto el recuerdo de la imagen de Ofelia, que flota en las aguas estancadas de la memoria por culpa de Hamlet; otro caballero.

Desde entonces, Bronwyn se convertirá en “la que renace de las aguas” y sustituirá a todas las mujeres que aparecen en la obra poética cirlotiana. Desde la destructora Anahit (“la que todo lo disuelve en Aguas”)²²¹ hasta la inocente Ofelia,

²²¹ *Anahit en Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972), Op. Cit., p. 53*

quien ni siquiera ha merecido el título de un poema —Hamlet es Cirlot; el descuido se repite— y que sólo será recordada en la figura de la Virgen, emblema cristiano de la madre pureza, translúcida, distante y distinta a la madre materia; en definitiva, la madre trascendida.

Más aún, Bronwyn se convierte en la fusión de todas las mujeres: la que da vida y la que destruye, la que le da sentido a la existencia del caballero —justificación incluso de sus armas— y al mismo tiempo la que le conduce irremisiblemente hacia la muerte. Ante esta nueva imagen todopoderosa y llena de luz —la luz dorada de la unión mística; de la fusión alquímica—, el caballero, manchado con la culpa de Hamlet, la misma culpa que abrumaba a Orfeo, siente necesaria la redención de sus pecados, por lo que inicia un calvario forzoso que le convertirá en una nueva imagen de Cristo. «Lo que tenía que haber terminado en un desposorio místico acaba aparentemente en la autoinhumación del sujeto en la sustancia».²²² El exiliado —también del alma—, debe tarde o temprano sacrificarse —no sin antes sacrificar su esfera, matar a su propio hermano, dejar morir a sus hombres en una batalla absurda, quemar los puentes que unen su torre con el mundo...—, con el fin de recobrar la esperanza en la salvación, en el renacimiento.

El final de la película, incierto, sin resolver, muestra al caballero con una herida mortal dejando a Bronwyn a cargo de sus enemigos frisios —arios de los que seguramente provienen tanto la sangre como el color del cabello de Bronwyn, única rubia de la película. Es un último sacrificio necesario para alcanzar la luz y beber del cáliz de la vida eterna; algo inalcanzable sin la imaginación. Bronwyn, la amada arquetípica, la representación del alma del poeta y del guerrero, se convierte en el

²²² Esto forma parte de las características de un texto místico, por lo que justificaría la obra de Cirlot como un proceso místico con ansias de trascendencia. «Lo que ha de ser enunciado semánticamente en la autoaniquilación —la radical participación en el gran Otro y el estimulante entrelazado por su esencia— permite, en la poética del texto místico y en su despliegue preformativo, la fogosa autoliberación de la nueva experiencia discursiva». (Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 507)

mismísimo Grial,²²³ como apunta uno de los títulos del ciclo cirlotiano: *La Quête de Bronwyn*, que hace referencia a la versión medieval *La Queste du Graal*. Beber de él significa sufrir el dolor de una herida eterna —la película inacabada—, sustituir al guardián de la copa, el rey Anfortas, en el sufrimiento de una herida que no dejará nunca de sangrar.²²⁴ Una herida que también es la de Cristo.

Pero el celuloide se funde en negro. La historia no termina. De hecho, es interminable y la única luz inextinguible es la palabra, la “armadura ardiente”, que en este caso toma forma en Bronwyn, pero que otras veces fue Beatriz, Alicia, Ofelia, Berenice, Eurídice... Todas ellas amadas muertas cuya pérdida ha sido sublimada a través de la escritura: esto es, convertidas en Bronwyn por un renacimiento de la palabra, por el *potens* de la poesía; la restauración de lo imposible. Los personajes terminan coincidiendo, pero también los espacios, camino de un lenguaje eterno, poético y trascendental.

Da lo mismo Siduri que Susana,
Caldea que Cartago o Barcelona²²⁵

²²³ «Combinado con el Lapis exilis de la alquimia, Goetz ve en el Grial el Lapis exilis de la Cábala, la Shekinah materializada (“la Manifestación divina” o “Residencia terrena” de Dios)» Goetz, *The Orient of the Crusades in Wolfram's Parzival*, citado por Campbell, *Op. Cit.*, p. 476. La *Shekinah* es un término con el que Cirlot también identifica en algún momento a Bronwyn.

²²⁴ Esta herida eterna tiene relación con la simbología de la rueda, que cambia de significado con Buda (antes gloria del mundo) y con Pitágoras: el sufrimiento eterno. En la mitología greco-romana queda reflejado en la rueda de Ixión, castigado por haber asesinado a su suegro y seducido a Hera. También en el *Panchatantra* hindú aparece esta idea en forma de fábula. Una rueda gira sobre la cabeza de un ermitaño, hiriéndole eternamente. Cuando llega otro buscando los secretos de Kubera, dios de la abundancia (equivalente a Plutón), le pregunta qué le sucede, y la rueda pasa automáticamente al que cuestiona, hiriéndole a él. Es equiparable a la historia de Anfortas, rey protector del Grial. Estas historias son «en la raíz lo mismo que el “ser o no ser” de Hamlet, puesto que buscan conocer el significado de una circunstancia “así venida” —para la que no hay respuesta. Hay, no obstante, una experiencia posible, para la que el héroe está capacitado, como prueban su llegada al eje del mundo y su disposición para aprender (demostrada en su pregunta). ¿Será capaz de soportarla? En el nacimiento de la tragedia, Nietzsche escribió sobre lo que denominó la “condición de Hamlet” de alguien cuya percepción de la condición previa de la vida (toda vida es sufrimiento) ha debilitado su voluntad de vivir. El problema del héroe del Grial será pues, hacer la pregunta que libere al Rey Mutilado de tal forma que herede su rol *sin* la herida». Ver Campbell, *op.cit.*, p. 466 y ss.

²²⁵ *Susan Lenox* es un poema editado en 1947 en Helikón, Barcelona. Nuevamente remite a un personaje cinematográfico de 1931 interpretado esta vez por Greta Garbo.

3. Cartago o el exilio de occidente

Tras nuestra inmersión en la conciencia de Cirlot, personificada en Hamlet, debemos buscar ahora un espacio exterior coherente que corresponda con el mundo interior del poeta. Eso mismo es lo que intentaba Cirlot en su mundo real cuando viajó a Carcasona, en un episodio que ha dejado una huella impactante en el recuerdo de las hijas. Al parecer, como en un acto mágico, circunvaló tres veces la muralla en busca de alguna señal que le permitiera entrar al interior del recinto; simbólicamente al centro espiritual de su búsqueda. Pero de aquel viaje lo único que Cirlot recibió fue un corte profundo en la mano que le dejó cicatriz. «Cuando todo se ha convertido en centro, no hay centro válido alguno; cuando todo envía mensajes, el supuesto remitente central se pierde en el laberinto de las misivas».²²⁶ Lo interpretó como que no había sido digno de entrar en el centro y al mismo tiempo sufrió una herida que le permitía formar parte de ese grupo arquetípico —y elitista— de heridos por la trascendencia, grupo al que años más tarde se sumará el señor de la guerra.²²⁷

Tras ese fracaso, el centro volverá a aparecer como objetivo de Cirlot, no sin haberse dado cuenta de que poéticamente no es cuestión de hallar un espacio concreto, sino de elaborar una nueva personificación, la de Bronwyn: «La que llamo Bronwyn, en poesía, es el centro del “lugar” que, dentro de la muerte se prepara para resucitar; lo que renace eternamente».²²⁸ No perdamos de vista en ningún momento que “personificar”,

²²⁶ Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 73. En relación a la temática del centro y nuestro trato en este trabajo con el esoterismo y el patriarcado es también significativa la siguiente cita: «Dado que la mayor de todas las posibles figuras de receptáculos en la era de la metafísica patriarcal tenía que representarse como Dios, la teoría de la esfera conduce directamente a una reconstrucción morfológica de la onto-teología occidental: en esa doctrina, Dios mismo, fuera lo que fuere en sí y para sí, se conceptualiza como una esfera omniabarcante de la que las doctrinas esotéricas circulantes desde la alta Edad Media afirmarán que su centro está en todas partes y su contorno en ninguna» (Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 71).

²²⁷ Ver *Cirlot: la mirada de Bronwyn* de Gerard Gil. Lourdes Cirlot habla de que su padre se hirió en la mano tras confundir el grifo con una bombilla, algo que nos permitimos poner en duda y que parece maquillar algún lance oculto que no quiere ser desvelado.

²²⁸ *Del no mundo, Op. Cit.* Nótese esa caja china de espacios interiores: un centro (imagen) en un lugar (arquetipo) que dentro de la muerte (tiempo-historia) se prepara para resucitar (vida). Como veremos,

según Hillman, es “hacer alma”, por lo que Bronwyn no es más que la personificación del alma de Cirlot o más bien su intento por fabricar un alma a través de la creación poética, ante su indudable y confesado escepticismo de intelectual. En uno de sus textos explicativos del ciclo Bronwyn expresa claramente que no cree en su alma, por lo que ese centro, sin fe, sin *potens*, resulta inalcanzable. El poeta-teólogo, además, por definición, es un excéntrico, así que no le queda más remedio que dar vueltas y vueltas en un laberinto de propia construcción —Dédalo sin alas—, a la espera de que alguna puerta se abra o bien descienda un halo de luz desde una almena.

La herida en la mano fue sólo un aviso, pero resulta sobrecogedor que el ciclo de Bronwyn terminara con su propia muerte física, provocada por un cáncer de páncreas. Esta coincidencia obliga a pensar en la imaginación como algo más que una mera creación de mundos paralelos, de distracción o disuasorios, ya que por caminos inextricables el cerebro del poeta parece haberse alimentado de eso mismos símbolos que alguna vez utilizó para hallar sentido y expresión a las cosas que le rodeaban.

*Mi madre no creó las alimañas
ni el cáncer, ni el cangrejo de tenazas
tenaces.*²²⁹

Y sin embargo, el cáncer hizo su aparición tras una búsqueda espiritual incesante que acabó con la consunción del cuerpo, como en un proceso alquímico en el que la materia trata de ser convertida en esencia, sublimada. La lucha espiritual sin duda tiene sus nefastas consecuencias fisiológicas. El cangrejo, en la tradición simbólica, está siempre ligado a la muerte por ser un animal que se alimenta de carne putrefacta. En este mismo sentido aparece en el *Ulysses* de Joyce, cuyo espíritu está más cerca de Cirlot de lo que podría pensarse —buena prueba de ello son las páginas que le dedica

Cirlot pertenece en el fondo al elenco de los poetas y filósofos vitalistas, a pesar de su existencialismo de negación absoluta aparente.

²²⁹ *Hamlet*, p. 68

Campbell a este autor en su *Mitología creativa*. Lo curioso del caso es notar que Cirlot no dedica una entrada específica para dicho animal en su *Diccionario de símbolos*, pero sí nos ofrece una nueva casualidad cuando habla del cuarto signo zodiacal, cáncer, y afirma que «los órficos lo conceptuaban como el umbral por el que las almas entran en la encarnación».²³⁰

Existe cierto paralelismo que me resulta inevitable exponer de forma comparativa entre la vida de Cirlot y la del cineasta Andrei Tarkovski, en especial en lo que se refiere a la última obra de ambos creadores: el ciclo *Bronwyn* y la película *Sacrificio*, cuyo estreno no pudo ver el director ruso, por haber sucumbido a un cáncer que le obligó a terminar el montaje de la película en la cama de un hospital.²³¹ En la escena final de *Sacrificio* un largo plano secuencia muestra cómo la casa de madera del protagonista se incendia, un incendio provocado por su mismo dueño tras haber entrado en una especie de locura. Con todo, en los instantes previos al acto pirómano el personaje principal actúa como la persona más sensata del mundo; en su actitud parece haber comprendido el significado de la existencia, mostrando una calma inquietante y una resignación más propia de samuráis que de estoicos. Quizás de ahí la obligación de llevar a cabo el sacrificio: la destrucción de una casa que ha sido también protagonista —personificada a lo largo de la película—, y que ha representado tanto el espacio íntimo como el ámbito familiar del protagonista; esto es, su esfera de intimidad. El incendio, pues, huele a renuncia de la personalidad en aras de una paz consigo mismo. El existencialismo se hace latente durante todo el metraje. En ese acto extremo, por otra parte, la banda sonora la activa el mismo actor cuando hace sonar su equipo de música.

²³⁰ Cirlot, *Op. Cit.*, p. 124

²³¹ Andrei Tarkovski (1932-1986), hijo del reconocido poeta ruso Arseni Tarkovski, posee un total de siete largometrajes cuya imaginería es extremadamente poética, onírica y de rigurosa profundidad filosófica. Su mundo ofrece coincidencias con la poesía de Cirlot a pesar de que no conocieron sus respectivas obras. No me parece por eso fuera de lugar dedicarle un espacio a este director, más aún teniendo en cuenta la relación íntima y vital de Cirlot con el celuloide.

Ha escogido una ruda y armónica melodía de *shakuhachi*, flauta japonesa por excelencia, instrumento de monjes y de iluminados que juega con el vacío en un alarde de tensiones entre el intérprete y el aire. El contraste entre la fiereza de la imagen de una casa en llamas y el raptó del oído se hacen patentes para el espectador. Todo parece caer entonces en el caos y, filmado desde la distancia, se inicia esa plano secuencia del que hablábamos y en el que todos los personajes corren de arriba abajo como enloquecidos; aun así, se intuyen ecos de una ordenación que responde a patrones más profundos e imperceptibles.

Casi con terror supersticioso encontramos la misma imagen Cirlot: *Bronwyn, el horizonte es una casa: / (la imagen incendiada de una casa)*.²³² Ambos poetas, a través de medios distintos, llegan a conclusiones similares. El horizonte, es decir, lo que está por llegar, las expectativas y la esperanza —ese deseo rechazado tanto por estoicos como por budistas—, debe significar el sacrificio de lo más íntimo: el hogar, representado en la imagen de la casa. En Cirlot incluso el lenguaje, como casa del Ser, se resiente de esta premisa y termina siendo deconstruido hasta extremos insospechados en un tipo de poesía fonética bastante atípica, puesto que no pierde de vista el símbolo-letra. Esto hace que Cirlot esté siempre más cerca de la mística que no de las vanguardias contemporáneas herederas de los poemas onomatopéyicos futuristas y del dadá de Kurt Schwitters: entre ellas el letrismo o la poesía visual. Y más cerca, en cuanto a conceptos, de la zarza del desierto que se le aparece en llamas a Moisés que no de la tendencia pirómana de los grupos innovadores que más tarde ocuparán los museos que atacaron.²³³ En cuanto a la aparentemente irrelevante alusión a la música japonesa, cabe decir que Cirlot, poco conocedor del oriente lejano aunque bien orientado en las

²³² Bronwyn, p.

²³³ En *El espejo* de Andrei Tarkovski —película que alude en algunos pasajes a nuestra guerra civil— hay una referencia directa a esa zarza. El fuego y la llama, como en Cirlot, son siempre imprescindibles para la conformación de su cosmos poético. Tanto como lo es el elemento agua. Una de las imágenes más impresionantes de Tarkovski en la película citada es el incendio de una casa rural en pleno día de lluvia.

tradiciones india, judaica y arábica, se sintió siempre fascinado por películas como *Harakiri* de Masaki Kobayashi, a la que le dedica un artículo en La Vanguardia. El carácter épico, noble y disciplinar de los samuráis van a ser dignos de su atención, pero en especial se le antoja atractiva la cercanía de los japoneses con una cultura del vacío en la que el sacrificio individual se presenta como un fenómeno de riqueza espiritual. Un sacrificio extremo que es casi tan absurdo como la esperada segunda venida de Cristo —el gran sacrificado— por parte de la teología y que acerca a filósofos-científicos como Pascal o filósofos-poetas como Lezama o Cirlot a una concepción trágica y religiosa de la vida.²³⁴ Así pues, este tema del sacrificio, que tiene mucho que ver con la caridad cristiana y la solidaridad —que exigen sacrificio—, se alza como uno de los núcleos de la poética cirlotiana.²³⁵ Es en cierto modo la exigencia órfica de retomar el descenso a los infiernos para intentar nuevamente la recuperación de la amada perdida, una y otra vez, como Sísifo, Tántalo o Ixión, en un eterno castigo. Así pues, no resulta ser tan poderoso el héroe Orfeo si continuamente cae en la trampa eterna de las imágenes posibles, de los arquetipos condenados a repetirse en su caída material. Cirlot, a lo largo de toda su obra, ha estado descendiendo a los infiernos, igual

²³⁴ La lógica *ad absurdum* tiene su máximo exponente en el *Credo quia absurdum* de Tertuliano: “... el Hijo de Dios murió; de todas maneras debe ser creído, porque es absurdo”. El llamado fideísmo fue heredero de esta tendencia. Entre ellos, Blaise Pascal creía que los razonamientos directos para la existencia de Dios eran fútiles, así que en lugar de eso argumentó que la práctica religiosa era una buena idea. «Lo que el fideísta objeta no es tanto “la razón *per se*” —parece excesivo llamar a Blaise Pascal anti-racional—, sino al evidencialismo: la noción de que ninguna creencia debería sostenerse a menos que fuera sustentada por la evidencia» (Enciclopedia Wikipedia, <http://es.wikipedia.org>).

²³⁵ Nos gustaría profundizar en este tema en estudios posteriores aportando la visión del sacrificio en el mundo de los celtas y estudiando los textos que Jung ha dedicado a este tema. En cuanto a la solidaridad, véase el sentido que adquiere en el texto de Sloterdijk y que felizmente nos sirve para unir el discurso que veníamos tratando: «Adán y su Señor viven de la misma placenta conformadora del yo, se nutren del mismo material-yo-soy-el-que-soy [véase también Larrea], que se reparte sobre ambos como un sutil olor común procedente de la intimidad y de la voluntad sincrónica. La zarza del desierto no arde para sí sola, sino para sí misma y para Moisés, su agente y mandatario. Por eso éste, cuando la ve arder, no ha de contemplar admirado las llamas, sino formar una cadena de mensajeros: nosotros, este fuego y su próximo receptor. Llama y habla son cómplices originarios. El misterio abierto del mundo histórico es que la fuerza de compenetración que experimentan ejemplarmente para escogidos —y por qué no también zarzas ardientes y profetas inflamables— puede extenderse a comunas, a equipos, a proyectos de grupo, quizá incluso a pueblos enteros. Denominamos a esa fuerza compenetradora con una palabra chirriante del siglo XIX: solidaridad» (Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 50)

que hizo Dante, «porque en el fondo, como verdadero poeta, era partidario del Infierno», como él mismo dice en la entrada “Amoralismo” de su *Diccionario de ismos*.

Llegados a esa conclusión es lícito preguntarnos qué definición encontraremos de “inframundo” o “infierno” si consultamos el *Diccionario de Símbolos*, que como ya hemos apuntado más arriba remite siempre a las propias inquietudes poéticas de Cirlot, a quien no parecía interesarle en exceso la objetividad crítica o académica, puesto que todos sus textos —poéticos o no— remiten a una función concreta dentro del acerbo de su pensamiento subjetivo, creativo —algo muy propio, por otra parte, de un aprendizaje autodidacta, cuyo viaje hacia el saber se convierte con frecuencia en una sucesión de saltos por analogía. Dicho esto, encontramos dos puntos clave para nuestro estudio en la extensa acepción de “Infierno”: «Al margen de la existencia “real” del infierno o de “un” infierno, esta idea posee un valor mítico y constante, activo en la cultura humana». Lo que nos interesa destacar aquí es el carácter universal que le otorga Cirlot, convirtiéndolo en algo que va más allá de religiones y creencias. Su valor mítico y constante en el tiempo, en otras palabras arquetípico, lo define como un lugar psicológico desde el punto de vista de alguien que basa sus teorías en la psicología de Jung, como bien expresa la introducción del *Diccionario*. El infierno es, por lo tanto, una realidad psíquica que acompaña al ser humano en su existencia y que se manifiesta repentinamente en la vida del individuo, pudiendo proyectarse o afectar en su sentido de la realidad y en su comportamiento. El arte, a su vez, es su expresión más inmediata y la constatación de su existencia: «Las imágenes del infierno, apareciendo irruptiva e irracionalmente en el arte, aluden siempre a una similar y abrupta emergencia de las energías “infernales”». La entrada es mucho más extensa, pero el resto de datos suponen

más bien un cúmulo de referencias históricas y simbólicas sobre el infierno en las que ahora no nos interesa detenernos.²³⁶

Si paramos aquí nuestra búsqueda —como confesamos que nos sucedió en un principio— no quedaremos satisfechos con el resultado, puesto que esta información no justifica parte de nuestra tesis: la relativa al orfismo. Pero el azar funciona también en la investigación (¿azar objetivo?), por lo que en un impulso de curiosidad revisamos el índice de referencias del *Diccionario* y hallamos un par de entradas muy adecuadas para nuestro estudio. Es más que significativo que Cirlot dedique una entrada de su compendio a algo más que una palabra; en concreto a la expresión “Descenso a los infiernos”. Y resulta extraño sobre todo porque el “Infierno”, como hemos comprobado, posee su propio espacio. Pero más relevante aún son los nombres que consciente o inconscientemente aparecen en la explicación: «Dos aspectos del “viaje nocturno por el mar” del sol, de la mitología egipcia. Mítico: los descensos de Eneas (Eneida), de Orfeo, etc. Religioso, el de Cristo al limbo, a salvar las almas de los que descendieron antes de su llegada, esto es, de los justos que no podían aún salvarse». Ese “etc.” es muy consciente de que existieron otros héroes de la imaginación greco-romana que descendieron al averno, pero en el imaginario cirlotiano cobran especial relevancia psicológica (si se nos permite la expresión) estos tres: Eneas (y concretamente el Eneas de Virgilio, con lo que enlazamos directamente con Dante y se nos abren nuevos enfoques de la obra que aquí tratamos); Cristo, culminación de todo héroe precedente y

²³⁶ Como curiosidad decir que junto a “Infierno” aparece la entrada de “Intermundo”, concepto que remite al misticismo sufi y que se refiere al estado en el que un espíritu privilegiado ve la realidad. Corbin, en referencia a Ibn Arabi «indica que esta “iluminación” es la transformación de todo lo visible en símbolos; las cosas, los elementos, se tornan transparentes y se convierten en “modos” de manifestación de lo Uno, con la individualidad suficiente, sin embargo, para que aún sean algo manifestado, fenoménico». Es el mundo que hemos expuesto con anterioridad en el que el más allá se convierte en un más acá bañado por la luz de una comprensión superior. La trascendencia buscada no sólo en el misticismo sufi, sino también en el taoísmo o el budismo zen. En cierto modo, Cirlot, al utilizar incansablemente los símbolos, transforma su poesía en ese intermundo, en su fuente de iluminación, cuya dificultad reside en conciliar con la realidad vivida. Para ver una interesantísima comparativa entre sufismo y taoísmo véase Toshihiko Izutsu, *Sufismo y taoísmo*, Editorial Siruela, Madrid, 1997

salvador de almas;²³⁷ y Orfeo. Ahora bien, si hasta aquí nos puede parecer mera coincidencia el hecho de que sólo aparezcan estos nombres, no resulta tanta casualidad cuando hallamos una segunda entrada extravagante y en apariencia innecesaria, al incluir una vez más el término “infierno”. Se trata esta vez del “Viaje a los infiernos”, que empieza como sigue: «La bajada de Dante a los infiernos fue precedida por la de Eneas en la *Eneida* virgiliana y por el descenso de Orfeo».²³⁸ Continúa haciendo referencia a estudiosos como Asín Palacios y Guénon y en breve aparece el poeta Ibn Arabi.²³⁹ Un poco más adelante volvemos a contar con un acercamiento al infierno desde el plano psicológico: «el “viaje a los infiernos” simboliza el descenso al inconsciente, la toma del conciencia de todas las posibilidades del ser, en lo cósmico y en lo psicológico, necesaria para poder llegar a las cimas paradisíacas, excepto en aquellos seres elegidos por la divinidad, que logran por la vía de la inocencia esa penetración». Con todo, lo que nos interesa aquí es fijar la atención en los personajes de Eneas y Orfeo. Existe cierta intención de unir espacialmente elementos distantes en el tiempo y formar una línea mítica en la que Cirlot se convierte, como cantor, portavoz o profeta, en eslabón indispensable.²⁴⁰ Él mismo, como poeta con una visión original, se sitúa a la altura de Dante, de Virgilio e incluso del mítico Orfeo. Como Dante respecto a Virgilio, Cirlot necesita también justificar sus fuentes, algo indispensable para la consolidación de su mitología personal y de su proceso de individuación en el seno de

²³⁷ Posiblemente Cirlot quería salvar la suya propia.

²³⁸ Orfeo aparece también en otras dos entradas, si hacemos caso del índice de referencias: “Luna” (la *plata insomne* del poema “Hamlet”, ya tratado) y “Septenario”, relativo al simbolismo del siete, en este caso las siete cuerdas de la lira. Con todo, no cabe fiarse en exceso y sería precisa una revisión, puesto que no aparece “Viaje a los infiernos” ni se nos remite en ningún momento a los “órficos”.

²³⁹ Uno de nuestros objetivos era seguir la influencia de Dante en Cirlot, pero es algo que aquí queda fuera de lugar. En especial centrándonos en la tendencia crítica que relaciona el misticismo sufí de Ibn Arabi y Rumi con el poeta toscano a través de la supuesta secta o grupo de los *Fedeli d'Amore* del que Dante formó parte, según estudiosos como Guénon. El cruce imprescindible entre Dante y Cirlot se hace patente en otros libros del crítico barcelónes como *El diccionario de ismos*, que dedica una de sus entradas al anagogismo o sentido anagógico definido por Dante en su *Convivio*.

²⁴⁰ No es del todo raro pensar el profeta desde la mirada hacia el pasado en vez de hacia el futuro. El mismo Juan Larrea nos dice que el historiador puede ser entendido como un profeta a la inversa, pues trata de desvelar la trama oculta de los hechos pasados. Hacer patente lo invisible posible, como en una investigación.

un colectivo, de una sociedad a la que ha pertenecido y pertenece, en este caso al grupo de los poetas míticos y trascendentales, cuya trascendencia no reside exclusivamente en la exposición de las cosas divinas o relativas al espíritu, como veremos enseguida. Pero antes cabe retomar las eras imaginarias de Lezama Lima. En su estudio de los vasos órficos, cuya característica básica era el espíritu de reconciliación, el cubano incluye lo que denomina “etrusco”. Eneas, según la leyenda virgiliana, funda Roma, por lo que es deducible que el pueblo precedente que habita el territorio es asimilado por esa cultura extranjera hasta convertirse en autóctona. La conciencia de Virgilio puede quedar de este modo tranquila al establecer una línea directa entre el pensamiento griego —a pesar de su origen troyano— y el romano.²⁴¹ El orfismo, por su parte, ya viajaba oculto en el pitagorismo, que pobló el sur de la Península Itálica algunos siglos antes. Su difusión es subrepticia, casi subconsciente. Después vendrá Dante, quien justifica con su gran obra, siempre guiado por el fantasma de Virgilio, la sucesión natural entre el Imperio romano y la Iglesia católica, romana y apostólica.²⁴²

Cirlot no queda al margen de esa necesidad imaginaria de recrear la historia. Su poética, independientemente de su individualidad, se afana por construir un hilo que una la modernidad con la tradición simbólica europea, y en definitiva con los orígenes mismos de la conciencia europea, datados con mayor o menor acierto en la Edad Media. Para esa reconstrucción recurre a tradiciones aparentemente tan dispares como el sufismo o el judaísmo, representados en España por personajes como el místico Ibn

²⁴¹ No es incoherente una justificación genealógica a partir de aquellos que fueron derrotados. Los diferentes grupos de griegos, como vencedores contra troyanos, tienen continuidad en sus tronos hasta la unificación de Grecia motivada por disputas internas, pero conservan el nombre de “griegos”. Para justificar una nueva cultura, un nuevo imperio —el romano—, cuya personalidad pretende ser original e inconfundible y al mismo querer conservar cierta raíz antigua de una cultura avanzada lo más sencillo es recurrir al exilio de un pueblo que participó del auge de las regiones de la antigua Grecia. El tema del exilio también parece tener valor histórico para el ascenso de un pueblo, puesto que la justificación del poder ejercido siempre esconde cierto sentimiento victimista propio de pueblos derrotados. Finalmente no olvidemos la tendencia del poeta a convertirse en exiliado.

²⁴² Paralelamente, en el terreno filosófico, mediante ideas como la Trinidad, «el discurso bíblico de la relación sacó a bailar a la ontología griega de la esencia». (Sloterdijk, *Op. Cit.*, p.525). Esta idea no se aleja del conflicto interior de poetas como Cirlot o Larrea.

Arabi o el también barcelonés Abulafia, reconocido cabalista. En este sentido, paralela a la historia europea Cirlot construye una línea sucesoria de pensamiento hispánico, la misma a la que pertenecen Unamuno o Larrea —y en el que una vez más son incluidos los exilidados, árabes o judíos. Un tercer elemento clave para llevar a cabo una sucesión sin rupturas temporales es el mundo celta, cuyas tribus arcaicas constituían la esencia primigenia de los pobladores de Europa.²⁴³ Esta ilusión por la unificación simbólica, filtrada por el cristianismo y por las fuentes esotéricas heredadas de las religiones místicas —en especial las diferentes sectas gnósticas— impulsan a Juan Eduardo Cirlot a establecer cierto acercamiento a las esperanzas de unificación que en tono mesiánico promulga el nazismo, cuyas raíces, precisamente, profundizan en la esencia celto-germánica, compartiendo escenario con las influencias teosóficas de escritores como Madame Blavatsky, reconocida estudiosa de las ciencias ocultas y espiritista.²⁴⁴

Así pues, no pasa de ahí esta identificación grandilocuente, a nivel simbólico, entre Cirlot y el nazismo, del mismo modo que se acerca al falangismo por su apego al hispanismo y por su condición en cierto modo elitista —propia de iniciados; órfica—, que rechaza ese franquismo rancio y gris, sin épica, que anula cualquier posible desarrollo de la imaginación. Ahora bien, para encajar todas las piezas es necesario otro punto de inflexión: aquel que une el mundo celta con el romano; es decir, aquella fuerza motora que unifica paganismos tan dispares. Esta energía se canaliza a través de la cristiandad, por lo que Eneas va a tener su descendencia mítica en el famoso Rey Arturo y en las leyendas del pueblo irlandés, patria por excelencia de los celtas y durante

²⁴³ Para constatar la importancia de los celtas en la Península Ibérica puede leerse la obra de Ramón Sainero, *La huella celta en España e Irlanda*, Básica de Bolsillo Akal 29, Madrid, 1998²

²⁴⁴ La herencia celto-germánica conforma «la tradición nativa noreuropea, que en los siglos XII y XIII se convirtió repentinamente y con prodigiosas consecuencias en la principal fuente inspiradora de la edad de oro del romance cortésano. En las leyendas ya se habían fundido elementos clásicos y cristianos, así como islámicos. En la esfera celta, los altares galo-romanos ya mencionados atestiguan la influencia clásica, mientras que, en la germánica, contamos con el antiguo alfabeto rúnico, desarrollado a partir del griego, que en los primeros siglos de nuestra era pasó de las provincias góticas helenizadas al noroeste del Mar Negro, al norte del Danubio y al sur del Elba, hasta Escandinavia e Inglaterra». Campbell, Op. Cit., p. 16

mucho tiempo reducto de la resistencia cristiana frente al bárbaro tras la división de los imperios de Occidente y Oriente. En este sentido cabe remarcar que «las leyendas artúricas son el disfraz en traje de cristiano de las pasiones naturales y el corazón libre de los celtas»²⁴⁵ y su origen nos remite al viaje de Eneas, que huye de la malograda Troya con el objetivo de fundar un nuevo imperio.²⁴⁶ La línea sucesoria entre Troya, el Imperio Romano y la cristiandad queda así consolidada históricamente, a pesar de haber nacido de la literatura.²⁴⁷ En Cirlot la unión se hace evidente en el *Libro de Cartago*, de 1946. El libro se inicia con un sueño que fue previamente publicado en 1945. El mundo del sueño, por definición, es un espacio en el que los tiempos se entrecruzan y se mezclan, una esfera temporal donde pueden conjugarse los elementos más distantes y cuyos mecanismos son similares al cine. El protagonista de la escena parece ser en este caso el propio autor. No sabemos cómo viste, ni a qué época pertenece. Se nos presenta inmerso en una suerte de funeral —suerte desdichada—, ante las exequias de una dama muerta. La mujer, inesperadamente se levanta de su ataúd y se planta frente al rostro del poeta. Éste, con el horror de quien ha encontrado una culpa recóndita que le remordiera, pronuncia una pregunta de resonancias trágicas: *¿Eres verdaderamente cartaginesa?*

²⁴⁵ Campbell, *Op.Cit.* De cara a un posible estudio del poema *Los restos negros* es indispensable completar esta afirmación con el siguiente párrafo: «Los orígenes del romance artúrico eran celtas. No obstante, por detrás del estrato celta se halla la herencia mítica y ritual, ampliamente diseminada, de la Edad del Bronce, que se originó en prolongadas fases, ca. 7500-2500 a. C., en las primeras ciudades-estado agrícolas del Oriente Próximo nuclear y que, en último término, constituye el legado espiritual fundamental de todas las civilizaciones superiores. Su difusión a partir de la matriz —la zona mitogenética— donde se configuró un orden cósmico que gobernaba todos los aspectos de la vida, llevó su imaginería, plena de símbolos, a cada región de la tierra cultivada. De ahí que los mitos de la Gran Diosa y su consorte que habitan en las montañas encantadas, el País bajo los Olas, el País de la Juventud o la Isla de las Mujeres (el Avalon artúrico) participen de la tradición universal, de la que representan su extensión más noroccidental». Campbell, *Op. Cit.*, p. 449

²⁴⁶ Ver Virgilio, *Eneida*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1975. Para estudiar cómo influye Eneas en las leyendas medievales artúricas léase Gilbert Higuét, *La tradición clásica I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996³, pp. 82-98

²⁴⁷ «La desnaturalización se hace aún más ostensible cuando se piensa que en su autenticidad original el Salvador adviniente, en cuya esperanza se funda la era por la que computamos el tiempo, se define como el Verbo o Palabra sólo puede ser una entelequia convertida alegóricamente en personaje en el idioma imaginario de los mitos religiosos, como pueden serlo Thot o Hermes. El lenguaje es un instrumento de comunicación y transmisión en el plano horizontal de los hombres entre sí y, de ser ello posible, entre la humanidad y la divinidad haciendo de mediador en la línea vertical de la cruz». Larrea, *Op. Cit.*, pp. 262-263

Enseguida nos viene a la mente el desembarco de Eneas narrado por Virgilio, rememorado así por Cirlot: *Paso entre hombres que hablan idiomas desconocidos y que se dirigen por avenidas silenciosas hacia la playa donde yo he desembarcado.*²⁴⁸ Esta situación bien podría tratarse, por otra parte, del descenso a los infiernos que el propio Eneas llevó a cabo. Allí también hay un barquero, unas orillas y hombres que hablan idiomas extraños, como bien expresa Dante en varios fragmentos de su Divina Comedia.²⁴⁹ En Cartago, que pronto se convertirá en un infierno si no lo es ya, Eneas conoce a la reina Dido, quien se enamora perdidamente del extranjero. Pero Eneas, cuya finalidad en el viaje es alcanzar las costas de Italia y fundar un imperio, abandona a la mujer, sublimando su amor con la posesión inmediata del trono, como todo buen patriarca. Su imperio es incompatible con los sentimientos de una mujer apasionada y totalmente opuesto al amor; además de coincidir con su palíndromo: Roma.²⁵⁰ Nace así la culpa de Eneas, hermana de la de Hamlet.²⁵¹ Cirlot la asume en su libro, y la cargará algunos siglos para convertirse en un romano que presencia la destrucción de Cartago tras las guerras púnicas: *¿Seré yo un romano?*²⁵² Pero el libro sigue dando saltos temporales: el personaje de este juego o sueño histórico sin tiempo es de repente un caballero medieval que aparece rezando en una iglesia gótica, seguramente bajo la atenta mirada de los frescos del ábside frontal que representan el infierno.²⁵³ Su

²⁴⁸ *El libro de Cartago*, p. 33. El poeta tarraconense Juan Carlos Elijas, en su obra *La tribu brama libre* ya insinúa la relación entre la *Eneida*, las leyendas artúricas y Cirlot de una forma muy original y con cierta ironía en la parte denominada *Su éter blanco*.

²⁴⁹ Ver por ejemplo el verso 24 del Canto III: *Diversas lenguas, hórridas blasfemias*. Dante, *Divina Comedia*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999⁵.

²⁵⁰ Abandono equivalente al de Ariadna por parte de Teseo o de Isolda por Tristán.

²⁵¹ “Einai”, uno de los poemas fonéticos últimos de Cirlot ha pasado desapercibido en cuanto a su relación con Eneas. “Einai”, a su vez, es la forma del verbo ser en griego, por lo que en cierto modo la permutación fonética también corresponde al dilema shakespeariano “ser o no ser”. El resultado, de momento, parece negativo, de disolución, pero en un lugar impreciso: *Ni ni ni ni*, cuádruple conjunción que niega los dos términos, “ni ser, ni no ser”. Sin duda se ha dado un paso más desde aquel original “ser y no ser” del poemario *Hamlet*.

²⁵² Cirlot, *El libro de Cartago*, p. 43

²⁵³ *El libro de Cartago*, como señala Jaime D. Parra en *El poeta y sus símbolos*, p. 14, surge también de *Las confesiones* de San Agustín, que nació precisamente en Cartago. El poeta, en su afán por convertirse

intención parece ser la de que le sean perdonados sus errores. Sin entrar de momento en más detalles, descubrimos que *El libro de Cartago* reúne así los tres personajes clave de nuestra historia: el troyano, el romano y el caballero medieval cristiano descendiente de los celtas. Cartago se convierte entonces en el espacio necesario para el proceso de individuación del poeta, cuya búsqueda continuará hasta alcanzar a Bronwyn.²⁵⁴

Como vemos, Cirlot, quien se decía descendiente del propio Yeats, el famoso poeta irlandés, manifiesta muy pronto en su obra la preocupación por esa línea imaginaria (no por ello irreal) que favorece la coherencia histórica del espíritu europeo y, por ende, occidental. O como diría Andrei Tarkovski, cuyas preocupaciones eran similares, se le aparece como necesario trabajar lo poético desde la “continuación de las generaciones”.²⁵⁵ Volvemos a toparnos de este modo con un concepto muy peculiar de lo que entenderíamos por trascendencia, esta vez relacionado con el pensamiento historicista y que queda perfectamente expresado en las siguientes palabras de Peter Sloterdijk, aunque en este caso relativas a Dios: «Es cierto que la relación de Dios con el alma está por encima del tiempo, pero la relación del alma con Dios, por el contrario, es temporal o histórica, en tanto la historia, entendida cristianamente, significa el *affaire* de lo finito con lo infinito». ²⁵⁶ Recurrir a lo histórico, así pues, le sirve al poeta teólogo para manifestar su esencia tanto individual como colectiva. La tradición precedente acude al encuentro de su imaginación creadora desde algún lugar infinito e impreciso, cuya existencia, igual que la de Dios, es perfectamente cuestionable, pero no en su

en un hombre de armas, no abandona nunca su condición de teólogo. Para una reflexión sobre la necesidad o no de pintar el infierno en las iglesias véase la película *Andrei Rublev*, de Andrei Tarkovski.

²⁵⁴ Si Cirlot pretende formar parte de la acción, como el Hamlet desesperado en el castillo, se le hace imprescindible la creación de ese espacio de ensueño: «El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra.» Bachelard, *Op. Cit.*, p. 42. «Frente a la casa natal trabaja la imagen de la casa soñada.» Bachelard, *Op. Cit.*, p. 93

²⁵⁵ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, 1984 y Rafael Llano, *Andrei Tarkovski. Vida y obra*, Ediciones de la Filmoteca, Documentos, Valencia 2003

²⁵⁶ «La historia misma, como proceso de la técnica, obedece a la regla: lo que era técnica secreta de Dios ha de convertirse en un proceder humano público. ¿Lo que llamamos historicidad quizá no sea otra cosa que la cantidad de tiempo necesario para el intento de repetir humanamente la artimaña de Dios?» Peter Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 46. Véase también *Razón de Ser* de Larrea.

relación histórica, un *affaire* cuya revelación tiene lugar por medio de la palabra, del verbo creador.²⁵⁷ A través de ese verbo, encarnado en Bronwyn, Cirlot tratará de justificar su alma. Pero finalmente, tras tanta búsqueda, igual que Parzival, héroe del Grial, el poeta empezará a mirar con recelo a la divinidad:

Ay, replicó Parzival, ¿Qué es Dios? Si fuera grande, no habría acumulado desgracias innecesarias sobre nosotros dos. Yo estaba a su servicio, esperando su gracia. Pero ahora renuncio a él y a su servicio. Si me odia, podré soportarlo. Querido amigo, cuando os llegue el momento del combate, que una mujer sea vuestro escudo. ¡Que el amor de una mujer os proteja!²⁵⁸

²⁵⁷ «La expresión crea ser. [...] No alcanzamos a meditar una región que existiría antes que el lenguaje.» Bachelard, *Op. Cit.*, p. 15

²⁵⁸ Ver Campbell, *Op. Cit.*, p. 500

4. La afirmación vitalista

En el poema fonovisual denominado Helma, que según Parra es el nombre de un ente femenino de simbología solar,²⁵⁹ aparecen algunas combinaciones de letras muy significativas:

LEMA (H) EL HEL
D
D
I
I
O
O
SSSSSS
ELI ELI ELI ELI LAMA...LAMA...LAMA

El poema, algo rudimentario, está dispuesto en forma de cruz y representa el episodio de la crucifixión de Cristo. Arriba, el LEMA parece corresponderse con el INRI clásico. Un lema que se mezcla con la palabra nórdica HEL, que nos recuerda el infierno (*hell*). La H, en forma de escalera, podría representar “el umbral” —según el *Diccionario de símbolos*— entre la vida y la muerte. Colgado quedaría ese EL que podemos especular como el mismo Cristo. De todas formas no queremos equivocarnos demasiado con esta parte superior. Descendiendo, la vertical de la cruz está formada por DIOS, que termina en una “ese” larga que bien nos puede sonar a final de grito desgarrado o a principio de silencio. Y debajo, en la base, ELI y LAMA. Éste último nos recuerda al patriarca tibetano, pero su unión con ELI forma un versículo bíblico en arameo: “Eli, Eli, Lama Sabachthani” (Mateo 27, 46); que traducido rezaría: “Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?”

Este poema representa una denuncia de Dios que provoca una ruptura profunda en la vida espiritual de Cirlot —que no olvidemos que lleva puesto el disfraz de

²⁵⁹ Cirlot, *Variaciones fonovisuales*, librería La Central, Barcelona, 1996. No tenemos ninguna referencia de esa simbología solar en Helma —nombre de origen alemán— y más bien pensamos que puede tratarse de un personaje cinematográfico, al ser Bronwyn e Inger los poemas que le acompañan.

caballero cristiano—, y que le obliga a enfrentarse de nuevo al vacío. Pero esta ruptura se presenta como un prelude imprescindible para curar al Rey Mutilado, custodio del Grial, y asumir su rol sin heredar su herida. En opinión de Campbell, sucede algo parecido en el *Retrato del artista adolescente* de Joyce:

La misma ruptura se representa en los mismos términos esencialmente, pues en cada una de estas biografías católicas (separadas por ocho siglos), la realización del héroe exigía primero el rechazo de la mitología materna de Dios, la máscara eclesiástica contemporánea autorizada, y, después, la confrontación directa con el vacío en la que, como dice Nietzsche, ha de matar al dragón “Tú debes”: el vacío de la marcha de Parzival al bosque y el alejamiento de Stephen de su casa, y, en *Ulises*, de sus cavilaciones sobre el misterio más profundo que el mar.²⁶⁰

De nuevo los textos nos remiten a la Odisea. Y es que se trata, sin duda, de un episodio que se corresponde tanto con el viaje marítimo de Eneas como con el periplo de los Argonautas, gobernados por Orfeo. No en vano uno de los últimos poemas de Cirlot antes de morir lleva por título “Sirenas”:

Cuerpos acantilados,
voces arenas negras,
vaivenes temporales.

IA

Cabelleras de la espuma,
corales de los brazos entre
luz roja del oro gris.

IA

Piedra inacabable y perdida
de los grandes rostros inmóviles.²⁶¹

²⁶⁰ Ver Campbell, *Op. Cit.*, p. 501

²⁶¹ *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*, p. 323

Con un lenguaje nuevamente cercano a la alquimia —cuerpos, arenas negras, espuma, oro gris, piedra inacabable— Cirlot recrea esta vez el momento en que Ulises se enfrenta a esos demonios de la mitología homérica cuyo poder era suministrado por el mismísimo Hades, despertando el deseo de los hombres. «La canción sirénica como tal es el medio en el que se conforma originariamente el deseo. La canción, el deseo y el sujeto pertenecen siempre a uno y a otro. La subjetividad de la época de los héroes, efectivamente, sólo puede constituirse en la escucha del canto épico y del discurso mítico enaltecedor».²⁶²

Pero Cirlot esta vez parece tranquilo. Escucha desde la distancia ese canto, sin acercarse más de la cuenta. Su serenidad es el premio por haber escuchado la melodía sin sucumbir al deseo, habiéndolo superado estoicamente a la manera de Fray Luis, quien ya en sus “Serenas” elevaba a Ulises a la condición de modelo humano (y que curiosamente también resulta ser uno de los mitos más activos en la conciencia del artista contemporáneo, como insiste Joyce). Esta tranquilidad, casi indiferencia —y recordemos la definición “mística” de Sloterdijk— se debe al reencuentro del poeta consigo mismo:

Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiado en el *principium individuationis*.²⁶³

El poeta ha entrado en un espacio psicoacústico equivalente a la lira de Orfeo que rememora la placenta perdida. Por eso mismo, de vuelta a la infancia, presto al renacimiento, su canto se convierte en una afirmación de la vida mediante la onomatopeya IA IA, que expresa el *Sí* rotundo del idioma alemán y que está íntimamente ligada al balido del asno en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche y al *Sí* final

²⁶² Sloterdijk, *Op. Cit.*, p. 443

²⁶³ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Trotta, Madrid, 2003

del Ulises de Joyce.²⁶⁴

El decir sí a la vida en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, —a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —así lo entendió Aristóteles—; sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer que incluye en sí también el placer de destruir...²⁶⁵

La búsqueda, así pues, siempre inacabada, se convierte en un proceso de destrucción cuyos restos conforman los posos de una esperanza inextingible que impulsa a vivir y de la que no se puede seguir diciendo.

²⁶⁴ La revista *El Prometeo Moderno* intercala la temática de sus números en relación al IA del asno: Infamia, Absenta, Impostura, Azogue, Intersticios...

²⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998

A modo de conclusión

Tras lo visto en este estudio podríamos concluir que el mito de Orfeo y en especial el misterioso orfismo forman un sustrato indispensable para comprender la evolución del pensamiento y de la religión occidentales, cuya identidad terminará perfilándose a lo largo de la Edad Media. El orfismo, siendo la primera corriente europea que plantea un más allá con aspectos de salvación, exclusivo para iniciados, apunta ya hacia los esquemas del cristianismo y refleja, cuando menos, un cambio de mentalidad en el seno de la cultura griega, cuyo cenit es el helenismo. Un cambio hacia el pensamiento alegórico, es decir, hacia el racionalismo, con la consecuente pérdida del politeísmo en aras de un progresivo monoteísmo de carácter solar de clara influencia egipcia. Su origen podemos encontrarlo en la zona de Tracia, paraíso hasta entonces de los rituales agrícolas relativos a Dioniso, que serán remplazados por las reformas de un grupo de guías espirituales entre los que se reconoce como principal a la figura mítica de Orfeo, personaje que en ocasiones es tratado como semidios, otras como rey o simplemente como profeta. De hecho, ese acercamiento hacia el monoteísmo, representado en este caso por el dios Apolo, precisa de la aparición de un profeta: un cantor que con el tiempo parece abandonar su función épica para convertirse en emblema del canto lírico, al que las leyendas le atribuyen un poder mágico y conciliador. En su identificación con Apolo, Orfeo será asimismo iniciador de una estirpe patriarcal en la que no importan los vínculos de sangre, sino los vínculos del vino, la hermandad de los iniciados, como posteriormente reflejarán las costumbres pitagóricas, únicos herederos directos del orfismo que no han permanecido del todo ocultos a la historia. El cristianismo, así pues, parece recoger muchas de las actitudes propias de los órficos, aunque no se puede vincular directamente una tendencia con la otra, a pesar de los restos arqueológicos que las vinculan y que apuntan al sincretismo de figuras como Cristo y Orfeo. Con todo, la

figura del buen pastor se encuentra ya en el Antiguo Testamento, y no son estas las únicas analogías de una época de por sí dada al sincretismo —fenómeno acentuado, si cabe, tras la caída del Imperio heleno primero y más tarde del romano. Estos imperios aglutinaban multitud de regiones distintas, por lo que eran dados a la fusión de culturas, pero actuaban a su vez como elemento de cohesión, bajo una religión y pensamiento oficial, por lo que la mayoría de corrientes se mantienen vivas en lo subterráneo.

En ese sentido no es extraño que el arte de carácter más simbólico sirva de cauce para recoger las influencias espirituales de unas corrientes que permanecen ocultas para la mayoría de mortales. La poesía en particular hereda la imagen de Orfeo, a quien se le atribuye el propio origen de lo poético, y cuyo mito se conforma como uno de los más reiterados y reinterpretados a lo largo de la historia. La leyenda que le relaciona con la bajada a los infiernos para rescatar a su esposa Eurídice, triunfa especialmente en la conciencia de los artistas que tienden a una visión romántica de la vida. Pero a nivel inconsciente parece ser aún más rico e interesante dicho episodio, por lo que se presenta como necesario un acercamiento exhaustivo y profundo en el caso de abordar las obras de los artistas vinculados a Orfeo. La pérdida de Eurídice parece representar algo más intenso y complejo que la mera alusión a una historia de amor más allá de la muerte. Según nuestras investigaciones, se referiría primero a la pérdida de la conciencia femenina, contrapuesta a la dimensión patriarcal órfica que hemos desarrollado, y más allá, a la propia pérdida del alma o de la esencia de uno mismo, cuya recuperación se vuelve inmediatamente necesaria a través de la imaginación creadora y, en especial, del pensamiento poético con tendencia a trascender los hechos cotidianos de cara a una búsqueda espiritual que resuelva las dudas agónicas de la existencia.

En nuestro caso hemos tomado como punto de referencia a Juan Eduardo Cirlot, ya que se trata de un autor declaradamente cercano al mundo de la simbología, del

esoterismo y de la psicología profunda, la cual se alza como herramienta indispensable para dilucidar la actuación del mito a nivel psicológico. Hemos visto así que Cirlot posee los rasgos idóneos para ser considerado un poeta órfico, incluso a nivel temático, puesto que la mayor parte de su poesía, abismada en la búsqueda de un sentido de la existencia, recurre constantemente a la imagen de la mujer como entidad superior que facilita el encuentro del “sí mismo” del poeta, de su alma, de su razón de ser.

También hemos demostrado que calificar a un poeta de órfico es más complejo de lo que parece en un principio. Son muchos los elementos a tener en cuenta, y no sólo las referencias alegóricas, las referencias textuales relativas al mito. Se trata de la búsqueda de algo que trasciende al propio texto y cuya revelación se convierte en un objetivo vital del poeta. Con todo, cabe señalar que el sustrato órfico —a pesar de su tendencia sectaria, colectiva— no impide la evolución de un estilo propio. Más bien todo lo contrario. El orfismo es una corriente que favorece un marcado individualismo, por lo que facilita la activación de un proceso de individuación en el poeta una vez que éste ha asimilado la ausencia, la pérdida de lo desconocido, y es capaz de enfrentar sus sentimientos al vacío de la muerte. No en vano, el existencialismo contemporáneo, a pesar de su tendencia al ateísmo, ha encontrado refugio en la mística y en las corrientes esotéricas, planteamientos que le ayudan a evadirse de unas realidades cotidianas que le provocan insatisfacción.

En este sentido hemos tratado de aportar un grano de arena a la elucidación de un tema que se muestra complejo e irresoluble, pero que sin duda se vuelve atractivo y necesario para afrontar las propias dudas del investigador. De hecho, se nos hace difícil concebir un acercamiento a esta temática con instrumentos puramente objetivos. Somos de la opinión de que todo interpretar es de entrada subjetivo, por lo que exige cierta identificación con el objeto de estudio. Un trabajo que se aleja así de las afirmaciones

cerradas y que se convierte en un proceso abierto y vivo que expresa, en último término, la propia individuación del investigador, cuyo conocimiento nunca es suficiente —y en ocasiones incluso innecesario.

APÉNDICE

La psicología arquetípica de James Hillman

Algunas de las ideas más importantes que nos propone James Hillman asoman ya en los títulos de sus libros, hecho que debe tenerse en cuenta a la hora de abordar sus textos, puesto que refleja el importante papel que juegan las palabras (importancia que va más allá de la mera evidencia tautológica de que los textos son conjuntos de palabras). Y es que si nos ceñimos a las teorías del autor americano, sería preciso revalorizar la palabra en su función de mensajera (“nueva angelología”), y como tal, portadora de alma en la comunicación interpersonal (habrá que ver entonces qué entiende Hillman por alma). Desde esta concepción, las palabras no solamente remiten a una realidad única, literal, sino que aluden a una multiplicidad de significados o a una faceta oculta, simbólica, de su naturaleza. No estamos en el terreno de la definición científica o racionalista, sino más bien en el plano de lo artístico y de lo literario (opuesto a lo literal), de ahí que Hillman vaya a ofrecernos también nuevas perspectivas de términos prestados del lenguaje literario como pueden ser la personificación, la alegoría, la imagen y la metáfora. Es precisamente en este campo de la ficción, en los dominios de la imaginación, donde los nombres y los títulos (que son palabras remarcadas por aquel que las crea, llenas de emotividad y de intención) cobran su dimensión plural y autónoma, puesto que incluso sobrepasan las intenciones del propio autor, remitiéndonos así a estructuras mentales arquetípicas que podemos encontrar en hombres de todos los tiempos y lugares. Esas ficciones arquetípicas, en palabras de Hillman, «nunca sabremos a ciencia cierta si somos nosotros quienes las imaginamos o si son ellas quienes nos imaginan, ya que los dioses anteceden siempre a la humanidad

en los mitos de creación» (RP, pág. 307)*. Algo parecido le ocurre a Stephen Dedalus, personaje del *Ulysses* de James Joyce cuando afirma que los nombres no quieren decir nada. Sin embargo, su propio nombre está cargado de un simbolismo que condicionará su papel en la obra. Él, como ente de ficción, independiente ya de Joyce, es consciente de la aleatoriedad que supone la obtención de un nombre. Aun así, el nombre le sobrepasa, se le impone y actúa sobre él como manifestación de un arquetipo, de un modelo mítico, y en última instancia, del alma.

En *Re-imaginar la psicología*, Hillman reflexiona sobre la necesidad de establecer una revisión de las funciones y del campo de acción de la psicología, devolviéndole su significación original como estudio de la psique o, lo que es lo mismo, del alma. Pero deteniéndonos antes en el título del libro, observemos que se utiliza la palabra ‘imaginar’ en lugar de definir, estructurar o pensar (acciones, todas ellas, de la Razón, cuyo centro resulta ser el Ego), por lo que esta nueva psicología no puede estar basada en el análisis de los fenómenos psíquicos, en especial los negativos, con el único fin de establecer un diagnóstico favorable para la reordenación de los sentimientos y el consiguiente bienestar del yo (como es práctica en el psicoanálisis). Se trata aquí del camino inverso, un descenso a las profundidades donde se originan esas manifestaciones psíquicas. No se pretende sacar a la luz ningún complejo con el fin de comprender el funcionamiento erróneo o inestable del yo en su mundo sensible, sino más bien de entender esos complejos como el camino que hay que recorrer hasta la fuente de la que forman parte y en la que tiene lugar su nacimiento. Lo que a Hillman le interesa es el regreso del fenómeno a su contexto imaginario, idea que deriva del

* Las referencias de las que se han extraído las citas de James Hillman aparecerán desde ahora entre paréntesis con la abreviatura del título de la obra seguido del número de página:

RP: *Re-imaginar la psicología*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999 (1975).

MA: *El mito del análisis*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000 (1992).

SI: *El sueño y el inframundo*, Paidós Junguiana, Barcelona, 2004 (1979).

método sufi de *ta'wil* explicado por Henry Corbin en los siguientes términos: «En *ta'wil*, uno debe llevar las formas sensibles de vuelta a sus formas imaginativas y entonces elevarse hasta significados todavía más elevados; proceder en la dirección opuesta (llevar las formas imaginativas hasta las sensibles en las cuales se originan) equivale a destruir las virtualidades de la imaginación.» (citado en *SI*, pág. 16). El foco de atención pasa así del mundo racional y empírico, impuesto por nuestra tradición cultural, al mundo de la Imaginación, al dominio de lo creativo (no empírico, pero sí experiencial), cuya característica básica es la de permitir que el alma se manifieste, o en palabras de James Hillman, hacer alma, que es, «no tratamiento y terapia o autorrealización, sino una actividad imaginativa, del reino imaginal, que interviene en todos los aspectos de la vida.» (*MA*, pág. 22).

Uno de esos modos de hacer alma es la personificación, palabra con la que Hillman pretende recuperar el significado de términos como antropomorfismo (atribución de rasgos o cualidades humanas a algo impersonal o irracional) y animismo (atribución de un alma viva a objetos inanimados y fenómenos de la naturaleza)*, puesto que ambos conceptos cargan con una serie de connotaciones peyorativas provocadas por la teorización de la antropología (cuyos planteamientos son asimismo reflejo de nuestro pensamiento occidental centrado en el yo racional y la religión monoteísta). La psique es entendida así como un sujeto, un nombre que adquiere conciencia y se personifica, pudiendo manifestarse de múltiples maneras. Este punto de vista implica que el alma es algo distinto a nosotros, que no son nuestros cuerpos los contenedores de un alma propia e individual, sino que ésta se hace presente en nosotros a través de distintos fenómenos psíquicos, ya sea con carácter patológico o en forma de sueños, fantasías y

* Ver *RP*, pág. 74.

creatividad. Hace ya tiempo que el alma dejó de situarse en la glándula pineal, como proponía Descartes, para extenderse a sus anchas por un espacio indefinido mucho más amplio, al modo en que lo hacen el inconsciente colectivo junguiano o lo que se entendería por Ser en Metafísica. El alma humana ha dejado de ocupar el centro de todo lo creado. «El hombre existe en medio de la psique y no al revés. Por tanto, el alma no está confinada por el hombre, y gran parte de la psique va más allá de la naturaleza del hombre. El alma tiene alcances inhumanos» (*RP*, pág. 344). Nosotros, como las palabras, somos meros emisarios de los distintos modos de manifestación de esa psique (que no es poco, puesto que además tenemos la capacidad de tener conciencia de ello, peculiaridad distintiva respecto de otros seres). «La filosofía, desde Platón y sus seguidores neoplatónicos (especialmente Plotino) y desde Hegel y sus neohegelianos, también respalda esta idea. Su tradición sostiene que aunque la psique se relacione con un alma individual aquí y ahora, vivida por un ser humano, siempre se relaciona igualmente con un principio universal, un alma del mundo o una psique objetiva distinta de su individualidad en los seres humanos» (*RP*, pág. 343). Precisamente ese aspecto universal y colectivo llevará a Hillman a etiquetar el nuevo enfoque para el estudio de la psique como psicología de los arquetipos, en la que, de nuevo alejándose de la psicología analítica, incluso las mismas patologías o aflicciones serán vistas de un modo natural, no desde un punto de vista médico, sino como expresiones arquetípicas de la psique imaginal. De hecho, «en los sufrimientos de la psicopatología es donde encontramos el sentimiento del alma, donde la percibimos» (*MA*, pág. 19), «en donde el arquetipo puede tomar la palabra individual y directamente (...) [y] nuestra psicopatología se convierte en revelación, deviene gnosis» (*MA*, pág. 247). Salvando las distancias, podríamos asimilar esta teoría a la idea heideggeriana de que un 'útil' se manifiesta en cuanto a su 'ser útil', a su utilidad, precisamente cuando deja de

funcionar. Así pues, la psique se hace visible (pero no literalmente visible) en cuanto experimentamos algún tipo de alteración o incluso cuando nos sobreviene el sentimiento trágico de la vida; la presencia de la muerte, ese lado oscuro de la psique también necesario y tan ignorado o poco asumido por el hombre occidental. «La experiencia del inframundo nos convierte a cada uno en pacientes, a la vez que nos da una nueva percepción de la paciencia. “En la paciencia está tu alma” era una máxima alquímica religiosa que decía que el alma se encuentra allí donde uno se abre a su sufrimiento, se pone a su servicio y espera mientras perdure» (*SI*, pág. 101). Cabe también comentar, respecto a esta relación entre la enfermedad y la psique, que no en vano uno de los mecanismos más utilizados por el psicoanalista para detectar patologías (y recordemos que se trata de modos de ser de esa psique) es el «de los descuidos y *lapsus*, las grietas que se abren en la consciencia. A éstos Freud los llamó la psicopatología de la vida cotidiana, y Jung, perturbaciones de la atención. La mitología reconoce estas *lacunae* en la continuidad del suelo bajo nuestros pies, en las cuevas y grutas, en las entradas al inframundo» (*SI*, pág. 36).

Una vez puestas las bases de la psicología arquetípica mediante la exposición de la psique personificada y de su pluralidad a la hora de manifestarse, James Hillman, en *Re-imaginar la psicología*, advierte que nuestra cultura evoluciona paralela a la historia de la despersonalización. De hecho, el mismo autor concluye, citando a Walter F. Otto, que «no existe la personificación, sólo la despersonificación» (*RP*, pág. 343), es decir, personificar, como manera de hacer alma, no depende de nuestra conciencia, ya que la psique nos sobrepasa; se trata de una «forma de estar en el mundo y de experimentar el mundo como un campo psicológico, donde las personas vienen dadas con los hechos, de manera que los hechos son experiencias que nos tocan, nos conmueven, nos reclaman»

(*RP*, pág. 343). Ha sido precisamente nuestra conciencia occidental, racionalista y científica, unida a la teología cristiana, la que se ha ido alejando del alma.

La idea básica que se esconde bajo la personificación es que «existe una “modalidad de pensamiento” que recoge un suceso interior y lo saca al exterior, infundiéndole al mismo tiempo vida, personalidad e incluso divinidad» (*RP*, pág. 75). Con esta actividad, este hacer alma perteneciente al mundo imaginal, en el que la “Imaginación ‘crea’ ser” (en palabras de Henry Corbin), donde «se espiritualizan los cuerpos y se corporifican los espíritus» (según reza un dicho sufi)*, resulta inevitable la aparición de gran variedad de dioses, manifestaciones de nuestros arquetipos psíquicos; un politeísmo en el que los dioses se interrelacionan y se necesitan unos a otros, puesto que ninguno se impone jerárquicamente a la manera de un dios de religión monoteísta. En el politeísmo, cada divinidad ejerce sus propias funciones en relación con los diferentes aspectos de la vida cotidiana. Se conforma así una realidad con múltiples lecturas, mientras que el monoteísmo reduce la diversidad de significados a una sola definición. Permanece en el ámbito de lo literal, y de ahí que sus textos canónicos se conviertan en dogmas, pero «la verdad tiene siempre forma poética; no es literal, sino simbólica; está oculta o velada; luz en la oscuridad» (Norman Brown, citado en *RP*, pág. 304). Lo que a Hillman le interesa entonces es rescatar ese politeísmo para la conformación de la psicología de los arquetipos, puesto que, según él, una psicología adecuada debería estar basada en ficciones. Los dioses son manifestaciones psíquicas, personificaciones, de estructuras mentales que podríamos llamar ficciones arquetípicas. La psique, en consecuencia, trabaja en un plano independiente de nuestra conciencia, en el terreno de lo imaginal²⁶⁶. «Si las verdades son las ficciones de lo racional, las ficciones son las

* Citado en el prólogo de Agustín López Tobajas a la obra de Henry Corbin *El hombre de luz en el sufismo iraní*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000.

²⁶⁶ Cabe distinguir lo imaginal de lo meramente imaginario, cuyas connotaciones históricas son de carácter *reproductivo* y no *productivo* o *creativo*, ya que lo imaginario parte de la visión que tiene el

verdades de lo imaginal» (*RP*, pág. 309). Y el lenguaje utilizado por esa psique está basado en imágenes, las cuales, como si se tratase de dioses, también se relacionan entre sí. De ahí la importancia del lenguaje metafórico para la psicología de los arquetipos. La metáfora, en su definición más sencilla, es simplemente una imagen en la que uno de sus términos tiene un significado traslaticio, es decir, distinto del literal. La metáfora, además, «al dar sentido y pasión a las cosas insensibles, es una forma de personificar y, por tanto, de mitologizar» (*RP*, pág. 315). Llegamos así al punto clave para el estudio de la psicología arquetípica: el estudio de los mitos o metáforas mitológicas. «La metáfora mítica es la forma más adecuada de hablar de los arquetipos porque éstos, al igual que los dioses, no se están quietos; al igual que los dioses, sólo pueden ser definidos por medio y a través de sus interrelaciones» (*RP*, pág. 317). Por lo tanto, no hay que hacer caso de la «falacia terapéutica, que nos dice qué paso dar en cada momento, dónde se equivocó el héroe y cuál fue su castigo» (*RP*, pág. 320), visión derivada de la mentalidad egocéntrica que considera al alma como algo propio e individual. Más bien hay que tener en cuenta que «los mitos ofrecen la multiplicidad de significados inherente a nuestras vidas, mientras que la teología y la ciencia persiguen un significado único» (*RP*, pág. 319). Así pues, habrá que atender a esa serie de manifestaciones arquetípicas, procedentes de la psique, que actúan sobre nuestra cotidianidad, al margen de nuestras acciones, de nuestra conciencia y de nuestra voluntad. «El estudio del alma tiene su propio camino» (*RP*, pág. 342).

hombre de su entorno sensible. En el arte, se justificaría, con este matiz de lo *creativo*, la personificación de la Musa como algo independiente del hombre y que sin embargo actúa sobre él. Sobre este tema, ver cita en *RP*, pág. 59.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Paidós Básica, Barcelona, 1992
- BERNABÉ, Alberto, *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998
- , «Elementos orientales en el orfismo», *Sapanu*. Publicaciones en Internet II, 1998 (www.labherm.filol.csic.es)
- CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de Dios IV: Mitología creativa*, Alianza Editorial, 1965
- , *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Ontología*, Dau al Set, Barcelona, 1950
- , *Del no mundo*, La Esquina, Barcelona, 1969
- , *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*, edición de Leopoldo Azancot, Editora Nacional, Madrid, 1974
- , *Obra poética*, edición de Clara Janés, Cátedra, Madrid, 1981
- , *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Ivam, Valencia 1996
- , *Variaciones fonovisuales*, librería La Central, Barcelona, 1996
- , *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1998
- , *El libro de Cartago*, Igitur, Tarragona, 1998
- , *Bronwyn*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001
- , *En la llama*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005
- , *Diccionario de ismos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006
- CORAZÓN, José Luis, *La escalera da a la Nada*, tesis inédita de doctorado, Universidad Complutense, Madrid, 2003
- CORBIN, Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000

- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Idea Universitaria, 1998
- GAVALDÀ, Antonio C., *Dioses, héroes y monstruos. Historia de las mitologías griega y romana*, Editorial Mateu, Barcelona, 1962
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2004
- GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003
- HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1989
- , *Ser y tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2003
- HIGUET, Gilbert, *La tradición clásica I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996
- HILLMAN, James, *Re-imaginar la psicología*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999
- , *El mito del análisis*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000
- , *El sueño y el inframundo*, Paidós Junguiana 15, Barcelona, 2004
- JANÉS, Clara, *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Huerga & Fierro, Madrid, 1996
- JUNG, Carl G. (Ed.), *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1984
- , *Mysterium Coniunctionis*, Editorial Trotta, Madrid, 2002
- KERÉNYI, *ELEUSIS*, EDICIONES SIRUELA, MADRID, 2003
- LARREA, Juan, *Razón de Ser*, Ediciones Júcar, Colección de ensayo La vela latina núm. 25, Madrid, 1974
- LIMA, Lezama, *Las Eras Imaginarias*, Editorial Fundamentos, Madrid 1982
- MANJÓN, Dolores y SCHMITT, Thomas, “«Mi voz en el sonido de tu luz». Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot”, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIII, Number 4, 2006
- MONTSERRAT TORRENTS, José, *Los gnósticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1983
- NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998
- PARRA, Jaime D. (Coord.), *La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los símbolos*, Montesinos (Biblioteca de Divulgación Temática), Barcelona, 2000
- , *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2001

- RILKE, Rainer Maria, *Sonetos a Orfeo*, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2004
- RUBIO MARTÍN, María, *Estructuras Imaginarias en la Poesía*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991
- SAINERO, Ramón, *La huella celta en España e Irlanda*, Básica de Bolsillo Akal 29, Madrid, 1998
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Trotta, Madrid, 2003
- SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I*, Editorial Siruela, Madrid, 2003
- VIRGILIO, *Eneida*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1975