

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Departamento de Filología Española

Facultad de Filosofía y Letras

***ELEGIES DE BIERVILLE (1943) DE CARLES RIBA
(1893-1959): UNA INTERPRETACIÓN SIMBÓLICO-
MÍSTICA***

MARTA LÓPEZ VILAR

Tesis doctoral

dirigida por el Dr. Francisco Caudet Roca

Junio, 2012



ELEGIES DE BIERVILLE (1943) DE CARLES RIBA (1893-1959): UNA INTERPRETACIÓN SIMBÓLICO-MÍSTICA

Imagen: Postal del Parque de Bierville, 1939

-nit amb joia dels ulls, nit més enllà de la nit!

Carles Riba

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN.....	10
1. Orígenes de la investigación.....	10
2. El contenido de las <i>Elegies de Bierville</i>	15
3. Motivaciones	27
ELEGÍA I.....	32
I. El camino como huella. La Palabra contraída.....	34
II. La escritura a-tópica del agua: el nombre sumergido.....	61
III. El dios engañado, renacido en la naturaleza. Dionisos crucificado	67
ELEGÍA II.....	76
I. La Grecia velada. Un orfismo de la persona.....	78
II. Tiempo y palabra sintomática. Los fantasmas del símbolo.....	89
ELEGÍA III.....	114
I. El concepto del amor como una forma del nombrar.....	117
II. Morfología simbólica del amor	132
II.I El Sol negro de la Melancolía.....	132
II.II Los pájaros como mensajeros de lo sagrado.....	140
III. El mar como alianza que transforma	144
IV. Los colores de lo trascendente.....	149
ELEGÍA IV.....	154
I. La belleza limítrofe.....	156
I.I Una belleza en el umbral.....	156
I.II La belleza transfigurada: el arte y la naturaleza.....	163
I.III Una belleza en el exilio	168
II. La palabra transparente. Un camino de ascenso y descenso...	174
II.I La escritura desgarrada ante la tragedia del exilio	174

II.II. La palabra como aspiración a la transparencia lumínica en descenso	178
II.III. La palabra en la cesura del tiempo	186
ELEGÍA V.....	190
I. El viaje crepuscular de Odiseo	192
II. Escribir la nostalgia del origen: la escritura odiseica en la esposa secreta	199
III. El primer mar. La isla resurgida.....	214
ELEGÍA VI.....	222
I. El vuelo en caída. El sueño y la sombra: una manera de crear el instante.....	225
II. La palabra infinita: la salvación en el abajo.....	241
III. <i>Eros</i> que ignora. <i>Agape</i> que trasciende	252
ELEGÍA VII.....	264
I. El feliz viaje de Odiseo	267
II. La palabra-guía.....	291
ELEGÍA VIII.....	306
I. El camino délfico: transformación y presagio.....	309
II. La escritura del fuego. Las abejas del sol.....	325
ELEGÍA IX.....	332
I. El despertar del ser en la historia. Libertad y esperanza	335
ELEGÍA X.....	346
I. Soñar a Orfeo	350
II. Eurídice reflejada. Amar una sombra tras el espejo.....	367
III. Del alma y lo diáfano	377
IV. La luna de las profundidades.....	384
V. El canto florecido.....	386
ELEGÍA XI.....	393
I. La libertad vaciada de la Palabra.....	396
I.I El dios único. Unas bases de cristianismo ribiano.....	413
II. El dios separado	419
CONCLUSIONES	431
ANEXOS.....	441

<i>TRADUCCIÓN DE LAS ELEGIES DE BIERVILLE</i>	442
I	442
II	443
III	444
IV	446
V	447
VI	448
VII	450
VIII	452
IX	454
X	456
XI	459
XII	461
ARCHIVO FOTOGRÁFICO.....	462
BIBLIOGRAFÍA.....	476
OBRAS DE CARLES RIBA.....	477
OBRAS SOBRE CARLES RIBA.....	479
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	484

AGRADECIMIENTOS

Quisiera, desde hace tiempo, agradecer en estas páginas a una serie de personas fundamentales que han sido mi apoyo y mi aliento durante estos años de aprendizaje reparador e intenso trabajo. A aquellos que lograron que yo mirara de otra forma para emprender el camino hacia estas *Elegies de Bierville* que pude leer por primera vez hace muchos años y que siempre me acompañaron, también en el silencio.

En primer lugar, le debo todo mi aprendizaje a quien dirigió este trabajo: Francisco Caudet Roca. Admirado por mí ya desde mis primeras aproximaciones al exilio republicano en los años de la facultad, desde el primer momento me recibió y me enseñó que un texto pervive en la memoria como los hombres, y como a los hombres debe sentirse. Sin toda su dedicación y su enseñanza, que tanto me cambiaron, este trabajo no habría dado su fruto.

A toda la familia Riba, que siempre me ayudó y me ofreció todo lo que yo podía necesitar durante este período. Muy especialmente, a Eulàlia Riba i Arderiu y Oriol Casassas: siempre recordaré aquella tarde de septiembre en su casa de Barcelona, trayendo a mi presente y mi memoria el Bierville que acoge estas *Elegies*, la generosidad de ambos. A Carles Riba i Romeva, que desde un primer momento me demostró un afecto, una ayuda y una implicación conmovedores en mi trabajo. A Marina Casassas i Riba, que siempre me ayudó desinteresadamente ante cualquier duda que pudiera surgir en mí, por todo el tiempo que dedicó a facilitarme las imágenes de Bierville que van incluidas en este trabajo, por toda su amabilidad.

También quisiera mostrar todo mi agradecimiento al profesor Jaume Medina, por su interés en mi trabajo y su solicitud para

facilitarme todo tipo de documento que me resultaba imposible encontrar, por toda su generosidad y todo lo que aprendí de sus estudios. Al profesor Jordi Malé, por todos sus libros que desinteresadamente me envió para que este trabajo se enriqueciera. A Carles-Jordi Guardiola, a quien le debo poder disponer de todas las cartas de Carles Riba gracias a su esfuerzo y lúcido trabajo. Gracias por su entusiasmo y su cercanía.

De manera especialmente necesaria, a mis padres, que siempre estuvieron a mi lado. Sin su apoyo, sin su calor ni su paciencia estas palabras nunca habrían podido nacer. Sólo con ellos y por ellos esto fue posible. Nunca podré pagar tanto amor.

A todos los amigos que estuvieron acompañándome durante la elaboración de este trabajo. Al poeta Miguel Veyrat, mirada limpia de la poesía y en la poesía, a quien le debo todo su aliento y la posibilidad de que mi traducción de las *Elegies de Bierville* pudiera ver la luz. A Ana Matellanes, mi primera amiga, por estar ahí durante tantos años, infalible al tiempo, por su apoyo, por todo lo que ha contribuido a esta tesis. A Sara Loro, por su presencia siempre, por su cariño y su ánimo, por su amistad a cada instante acompañándome; al igual que a Víctor Huelva, por su afecto y su presencia entrañable. A Marieta Bonachera Vilar, por tantos años y tantos juegos y tantos momentos, por ser casi como mi hermana. A Juan Manuel Martínez, por tantos instantes compartidos. A Laura Flores, por su optimismo y su compañía en esta amistad que nos une desde hace tanto tiempo. A Paqui Ruiz, por tener siempre una palabra de ánimo y por nuestra larga amistad, por tantas ciudades. A Raef Minwer-Barakat, por arrojarle tanta luz en los momentos más oscuros, por su escucha y aliento, por estar siempre, por hacerme reír. A Lola Nieto, por tener siempre un paseo que dar, por su amistad y las luciérnagas de los haikus. A María José Espada, *pela sua grande amizade e as saudades de Lisboa*. A Rebeca Cerro, verdadera amiga en la distancia, por toda la música y por lo que eso ha contribuido a esta tesis. A Mika Paraskevá y Connie Sánchez, porque

siento su cariño y presencia a pesar de estar tan lejos. A María García, por tantos años de amistad y su ánimo constante durante la escritura de este trabajo. A Gema Marcos, por la Grecia a la que volver. A Mercedes Díez-Picazo y Nemesio Fernández Lerroux, por tantas tardes y todas sus enseñanzas y compañía, por la memoria del corazón. A Antonio Balboa, Rocío Carvajal, Francisco Balboa y Catalina Campos, por tantos momentos. A Inés Rubio, Marisa Díez, Mari Cruz Gaviria y Julia Fernández, por acompañarme siempre. A Lola Jimena, Dani Laguna, Rosa Cano, Edu Terrón, Marga de la Blanca y Miguel Ángel, porque seguimos todos juntos. A Cristina Maqueda, por tanta alegría y por ayudarme siempre a recordar. A todos mis alumnos, a los que tanto debo. A los que ya no están y van conmigo.

Y finalmente, quería agradecer a aquellas personas que me trataron con un cariño infinito y me acompañaron en mis largas horas de biblioteca: Beatriz Laguna, Carlos Moreno y María Jesús Crespo. Gracias por facilitarme tanto las cosas. Estaré eternamente agradecida.

A todos ellos va dedicado el siguiente trabajo y estos versos de Jaime Gil de Biedma:

Quiero decirs algo.

Sólo quiero decirs que estamos todos juntos.

INTRODUCCIÓN

1. Orígenes de la investigación

Acercarse a un poema, al igual que escribirlo, es siempre un ejercicio de intuición. Nos referimos a esa intuición etimológica donde la mirada y la imagen cobran todo su sentido. No hay poema sin mirada, como tampoco existe el más mínimo trazo de escritura sin ella. Conocer que el lector, como el poeta o el traductor –ambos se aproximan en sus carencias y funciones hasta niveles insospechados– no es más que alguien cuya mirada indaga geológicamente en el territorio del poema, hace que el resultado de eso aclimate la devastación del blanco del papel a una *habitabilidad* necesaria.

Así se planteó el origen de este trabajo. Tras la lectura de diversos y trascendentales estudios sobre Riba¹ y sus *Elegies de Bierville*, sentimos cierta necesidad de enfocar una nueva lectura del poemario atendiendo al ejercicio del misticismo del lenguaje y del símbolo. El propio Riba escribe en “L’Oració de Roís de Corella”: “El misticisme, en suma, és [...] la reducció de l’home a allò que hi hagi en ell de més simple, de més intuïtiu, és a dir, de més angelical²”. En eso consiste el proceso místico de Riba: despojar al hombre de todo aquello que no lo une con su sacralidad. La mística es el encuentro con el conocimiento primordial, el regreso al estado indemne y original. Pero, más profundamente, en este trabajo hemos trasladado ese discurso al proceso de creación poética. El acto de escritura es regresar al estado puro de la poesía. Esa es la manera de hallar su sentido, su verdadero lenguaje.

¹ Atendemos a los lúcidos estudios de Jaume Medina, Jordi Malé, Carles Miralles, Enric Sullà, Mercè Boixareu, convenientemente reseñados en la bibliografía.

² En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, p. 65.

Tras las primeras lecturas de las *Elegies de Bierville*, hubo algo que ya no pudo abandonarse: el viaje interior que cada una de las Elegías que conforman el libro planteaban y ejecutaban. El poema como un viaje que poco tendría de atractivo si nada de nosotros mismos no encontráramos en el camino. Pero eso no ocurría. A cada verso de cada Elegía, se daba un paso más hacia algo interior que llamaba de manera parecida al lamento de Perséfone en las profundidades de la tierra. Esa llamada, hija a veces del grito y otras – la mayoría de las veces- del silencio más sobrecogedor y, sin embargo, nominal, nos llevó a saber que había algo trascendente en este libro: la Palabra.

Por ello, el enfoque de este estudio se focaliza especialmente en qué ocurre con las palabras, hacia dónde llevan, qué son. La mística que recorre las corrientes subterráneas de cada palabra radica en la necesidad de nombrar aquello que o bien es inefable o bien se dice eludiendo, de manera fantasmal, aquello que no puede decirse, friccionándose a veces de manera violenta. Aquí nace una de las primeras heridas del poeta que confía su esencia a la insuficiencia de las palabras. El poeta se descubre pobre, asombrado ante el abismo de aquello a lo que necesita acercarse pero que a la par reconoce que si da un paso más allá será convertido en silencio, como aquello que busca. Un poeta silenciado es incurrir en la inexistencia.

Las *Elegies de Bierville* son un regreso hacia ese mismo silencio que, sin embargo, debe dejar que el poeta, al menos, escuche el eco y la presencia dif(h)erida de aquello a lo que aspira: lo divino.

Pero nada es aleatorio en este poemario. Poco hay en él de una simple reivindicación del espíritu. No olvidemos que este libro parte de una tragedia social y humana –desde las profundidades más insondables del hombre-: el exilio. El éxodo, cuyo prefijo –el prefijo “ex”- ya indica una continua expulsión de todo aquello a lo que se acerca o pertenece, ya marca el estado espiritual de un poeta que en 1939 cruzó las fronteras francesas para padecer una cruel muerte metafísica. Y

ahí nace la primera pregunta: ¿las *Elegies de Bierville* es un libro metafísico o místico? ¿Qué fronteras existen entre un término y otro? Ambas opciones, bien argumentadas, podrían ser válidas, pero acaso no pecaremos de resolución salomónica si planteamos que, en realidad, el poeta traspasa las fronteras de la metafísica para reconocer en la inefabilidad el secreto de la esencia trascendente. Chantal Maillard acierta a pronosticar: “el poeta místico es un metafísico que se ignora”. Y de esa ignorancia, de ese no saber, pero que percibe –lo que de traspasar por los sentido tiene- aquel lugar originario e indemne, nacen estas Elegías. Por eso nos interesa tanto la Palabra, esa palabra en mayúscula que hace de la poesía –como los románticos ya hicieron- la presencia reintegradora del ser.

La desposesión, la no pertenencia a ningún lugar –un exiliado nada reconoce como propio-, provocan que la génesis de estas Elegías sean el regreso delfico a sí mismo. Regresar a sí mismo desde una escisión trágica primordial. Más allá de la concepción platónica del andrógino – concepto que alude a la escisión-, la tragedia de Riba es la de perderse a sí mismo. Un hombre sin centro, arrastrado por la violenta tempestad de una guerra y su posterior exilio, provoca el desgarró que separa su condición de ser en el mundo. El hombre se desconoce, una parte de él yace, sonámbula, en alguna estancia. Pero antes de encontrarse a sí mismo de manera tan delfica y novaliniana, debe ocurrir algo que lo advierta de la necesidad de esa búsqueda. En Riba acontece Grecia. Acontece porque Grecia es un hecho, una idea y una experiencia. De manera súbita, como recoge el propio autor en el prefacio de la segunda edición de las *Elegies de Bierville* –y que tanto recuerda a cómo Rilke inició sus magníficas *Elegías de Duino*-, las arboledas de los bosques de Bierville se convirtieron en la columnas dóricas del templo de Sunion. Esta aparición, también fantasmal, es el inicio del viaje de regreso a sí mismo. Grecia es el lugar donde espera la salvación. Espera que es también esperanza, como indica su propia etimología. Estar en sí, entrañado –lejos de la *extrañeza* que lo circundaba entre los verdes parajes de Bierville- era la única y

verdadera forma de salvarse. Pero esa estancia interior que tan bien reconstruyó Teresa de Ávila en sus *Moradas* y Antonio Machado en sus *Galerías* está dotada de la misma transparencia de la poesía. Existir(se) es habitar en lo diáfano, en aquello que al mirarlo nunca tiene fin porque nada existe donde poner la mirada –la intuición más sobrecogedora, recordemos. El interior es un abismo abierto –de nuevo, aparece Rilke– donde el poeta se sumerge. Pero esa inmersión poco tiene de huida. Es la manera de saberse en la borradura o la huella de algo que aconteció y ya no está.

El horror del éxodo y tragedia que tanto acompañaron a muchos de los poetas del terrible siglo XX hacen que ejerza sobre el acto de escritura una presión que *torsiona* el poema. Algo así ocurrió con Paul Celan, cuando se vio abocado irremediabilmente a escribir en alemán, la lengua de sus propios verdugos. Escribir en la lengua de quien asesina –el caso de Celan– y escribir en la lengua lejana –el caso de Riba. En ambos casos se provoca una fractura en el lenguaje que necesita reintegrarse. Theodor W. Adorno afirmó –y luego se desdijo– que después de Auschwitz no podía hacerse poesía. Se hizo, tenemos el caso del propio Celan, de Nelly Sachs, de Martine Broda –hija de víctimas directas, herida que la acompañaría hasta el fin de sus días en 2009–. Lo que hacen estos poetas es sentirse en la palabra despojada del sentido. No se habla de la herida, porque el poema se convierte en la herida en sí, en lugar abierto donde se deja escapar el sentido para articular la existencia de otra manera. El poema debe alejarse de ese lenguaje referencial que contiene su sentido. La poesía, después de la tragedia, se compromete con el interior del ser que late despojado para hallar aquello que lo conforma: lo divino. ¿Cómo borrar ese sentido que nada o poco tiene que ver con esa divinidad que se muestra callada y oculta? ¿Y una vez borrado, qué hacer con la palabra? Riba lo soluciona a través del símbolo. La mística –que calla– y el símbolo –que une lo callado con lo dicho, como Hermes era el emisario de los dos mundos– son trascendentales para poder articular el poema. Por ello la mística es una dimensión que alcanza al texto,

pero no habla de él, porque sería imposible en su esencia. Por eso mismo, al fin y al cabo, decidimos dar a este libro una interpretación simbólico-mística, reinterpretando la tradición mística de los clásicos. El poeta elude aquello a lo que aspira. En esa elusión que marca delicadamente los contornos, Riba ve, a lo lejos, el hueco dejado por aquello que busca, pero también se funde con aquello que une con lo sagrado: el símbolo que también es la Naturaleza. Como Odiseo –la *Odisea* homérica es un marco referencial en este libro- se impregna de todo aquello que sus viajes iniciáticos proveen. Como Odiseo u Orfeo baja a los infiernos donde mora una parte de él que lo conoce.

Riba es heredero de la tradición idealista –con matices, como veremos a lo largo de este estudio- donde la Naturaleza contiene en sus simas la verdad que origina todas las cosas. Quien lo ha perdido todo corre el riesgo de convertir su existencia en una sombra. Sombra que no perfila los límites de lo real. Pero otra de las salidas para el desposeído es alcanzar –o al menos lanzarse a la búsqueda- de un Absoluto que se encuentra sumergido en la altura –no es un juego de palabras, como veremos a lo largo de este estudio- de la Naturaleza y de la evocación griega.

Esto es el trazo que rodea el contenido de este trabajo. Más adelante, vemos cómo se ha elegido la indagación individualizada de cada Elegía en vez de agrupar cada uno de los aspectos de manera generalizada. Esto responde a la necesidad de respetar el proceso creador del poeta. Como el propio Riba afirmó en su prefacio de la segunda edición: “Una a una sense previ pla de conjunt; cadascuna sense senyal de cap que l’hagués de seguir, cadascuna en certa manera desenvolupant-se d’un son, d’un mot, d’un enigma de l’anterior, talment com d’un germen sobrer”. Con ello no queremos decir que este libro carezca de unidad, todo lo contrario, simplemente preferimos hundirnos en la profundidad de cada Elegía que muestra siempre sus temas de manera individualizada o con enormes señas que la diferencia de otra, a pesar de que se trate el mismo tema. Cada

Elegía es un viaje hacia las profundidades abismales de la escritura y cada una inocula a la voz poética de algo diferente. Ese “germen sobrer” al que hace referencia Riba es el movimiento impulsor de la siguiente, el grito de llamada, pero si las uniéramos presenciáramos, no sin cierta tristeza, que se reconocen de la misma manera que esos amantes de Magritte separados por la asfixiante presencia de una sábana tapando el rostro y los labios del amante. Hemos experimentado el trabajo de traducir estas *Elegías de Bierville*³ y vimos que la mirada, lejos de ser horizontal y unitiva, es perpendicular y diferida. Cada palabra en sí misma contiene un lenguaje diferente, una función diferente que demuestra la grandiosidad con la que el poeta catalán asume la condición de la palabra. No podía traducirse, sino *traducirse*, dejarse conducir en un traslado de sentidos rousseauianos que apenas permiten aceptar, como dijo Walter Benjamin, que el traductor, como el poeta, sólo puede mostrar la conexión entre el sentido y su palabra.

2. El contenido de las *Elegies de Bierville*

En la Elegía I se muestra cómo el tradicional símbolo místico del camino –Riba bebe de todas las tradiciones místicas, como se verá– se asimila al acto de escritura. El camino místico es el rastro que la voz poética recorre hacia el encuentro –en parte frustrado– con el Absoluto que mora en soledad. El símbolo servirá como conector de escritura y, a la vez, como agente *distanciador* de la esencia poética. Todo lo que une demuestra que existe una distancia. De la misma manera que un largo puente nos muestra la enorme lejanía que nos separa de un punto al extremo contrario. Ese mismo símbolo provoca que la Palabra se retraiga en el acto poético, provocando una mayor distancia. El texto, de esta forma, queda inundado de una dimensión mística de inefabilidad que responde a los mecanismos de escritura.

³ Carles Riba, *Elegías de Bierville*, Madrid, Libros del Aire, 2011.

Más adelante, se desarrolla, de manera más profunda, el análisis de esos mismos mecanismos de escritura de lo imposible de decir. La escritura es víctima o forma de una *perversidad* dada su naturaleza *desviante* del sentido supremo. La escritura del agua –uno de los elementos que más fuerza simbólica tienen en este libro- más allá del simbolismo purificador que lo caracteriza, responde a la escritura de la desnudez que Riba siempre buscó en su obra. La escritura, de este modo, participa del no-lugar al que invoca concluyendo con una *atopía* necesaria para ayudar a esa introyección ansiada.

El lugar de lo Absoluto está en continuo movimiento –se borra siempre, a su vez- atendiendo a una interpretación heraclitiana. Por ello en la mística de Riba no existe desvelamiento, sino aproximación o re-velación –una vuelta al velo-. De ahí que el símbolo se presente como el último estadio de la expresión poética. Más allá, está la experimentación poética que alcanza su dimensión mística. En esta Elegía ya se presenta de manera contundente.

Ese movimiento perverso de la escritura provoca el engaño. Existe una continua torsión y contracción de la palabra que desvía y, por otro lado, una reunificación originaria de la Naturaleza. Riba, como los griegos o Hölderlin, plantea el origen de lo divino en la Naturaleza, como ya hemos apuntado. Desde ahí, parte de un discurso poético que aúna las tradiciones pagana y cristiana para, en la figura del dios anónimo, se produzca un renacimiento que está velado. Sin embargo, Riba lleva hasta el extremo el concepto de la inefabilidad. Borra su propia escritura. El renacimiento del dios –como Dionisos- no se presenta en el texto, queda bloqueado antes de que acontezca. De esta manera, se demuestra la escritura subterránea de Riba que se prolongará a lo largo de todo el libro. Todo acontece, sí, pero en el interior.

En la Elegía II, el poeta plasma cómo se inicia un proceso de reconocimiento simbólico entre el templo de Sunion –aparición fantasmal de su evocación- y su propia identidad como individuo. El

templo pasa a metamorfosearse en diferentes ángulos que activan el movimiento del pensamiento metafórico –*meta-forá*, aquello que se traslada de un lugar a otro-. Las ruinas del templo de Poseidón parten de ser un objeto real que armoniza el mecanismo de la memoria del poeta. Esa misma memoria es la que favorece que el motivo de la ruina se interiorice para transformarse, finalmente, en símbolo de lo inefable y absoluto. La imagen del templo comienza a relacionarse con los conceptos de lo puro y lo divino que el poeta hilvana como elementos centrales. Riba elude para poder delimitar aquello que no tiene límites, sólo los de su propio vacío. El lenguaje, una vez más, muestra su insuficiencia y aparece la destrucción del proceso simbólico y metafórico. La escritura aparece sumergida, inalcanzable, pero no por ello deja de experimentarse. Escribir se convierte en un decir *de otra manera*.

La tercera Elegía desarrolla el discurso sobre la función del amor como eje vertebrador del nombrar –no pasemos por alto que estas *Elegies de Bierville* son un canto de verdadero amor-. También su simbología lo es. De ahí que el amor se articule como una experiencia del Absoluto. Será, de este modo, la representación de su ocultación, también la huella de su inexistencia.

El trasunto hölderliniano de la ausencia de nombres sagrados hace que la Naturaleza adquiera una importancia central. Será de ella donde, desde su movimiento, acoja lo inefable-divino. Ahí se encuentra el nombre y ahí también radica su terror. Ese terror abisma al hombre, lo lanza a lo Abierto rilkeano. Ante el descubrimiento del riesgo asumido y la mudez de lo terrorífico del nombre, el poeta asume el rol de *aproximador* del nombre. En realidad, sólo lo lejano puede construirse en palabra.

Más adelante el estudio desarrolla la morfología del amor en su dimensión simbólica. La noche, la luz, la melancolía, los pájaros o la isla serán operaciones simbólicas que marcarán el discurso de imposibilidad. Cada uno de ellos teje un vínculo para unificar un

mundo dividido. Desea unirlo y transformarlo en exaltación de plenitud armónica. La importancia del cromatismo como función simbólica eleva al color a una plasmación física de la trascendencia. Sólo en él existe lo divino.

En la Elegía IV, se trata la función vertebradora que la belleza ejerce en el poema. La belleza existe como un *daimon* que siempre se mantiene en un estado limítrofe, fluctuando entre estados de indefinición. Su naturaleza es la de no pertenecer en presencia a ningún *habitus*. Esa misma belleza se muestra en su dimensión mística como el ente transfigurado entre el arte y la naturaleza. Riba, de este modo, asimila la tradición romántica idealista de un Schiller definitivo en su obra. Con él comparte la necesidad de regresar a Grecia como medio de recuperación de sí mismo –algo que también aparecerá de manera clarividente en la Elegía IX-. Grecia es el origen escindido del hombre desde el nacimiento. Por ello, debe volver a ella. De la misma manera que la Naturaleza provoca la creación de toda existencia.

La tragedia del exilio elabora en la voz poética una identificación entre ésta y la belleza. Ambas se presentarán en el texto como entidades exiliadas que están en continua errancia. Así, se elabora un discurso acerca de la tragedia del hombre contemporáneo que ha sido motivo generador en gran parte de la poesía del siglo XX y, sobre todo, en su lenguaje y concepción estética. Riba recupera la belleza como medio de reconstrucción a pesar del éxodo, quebrando la tradición contemporánea de la necesidad de mostrar el desgarramiento a través de la fealdad.

Trascendiendo la belleza, la palabra se despojará de toda connotación para transfigurarse en divinidad, a través de diversos procesos simbólicos de las diferentes tradiciones místicas. De este modo, se trabajará el concepto compositivo del poema, sus guías direccionales del “arriba” y “abajo”, viendo cómo en el caso de Riba

estos conceptos no quedan definidos. Esta ambigüedad acentuará la idea de límite que siempre asciende.

En definitiva, esta Elegía es un manifiesto de estética y mística en tiempos trágicos, mientras Riba supera la concepción de su propia historia y su propia época.

En la Elegía V, el tema del viaje como medio de conocimiento interior adquirirá suma importancia. El regreso a la Naturaleza originaria de la que fue expulsado el hombre adquiere una trascendencia ineludible. El acto de escritura poética busca la reconstrucción de un mundo puro en el que se re-origina el mundo. Esto sólo puede conseguirse gracias al poder *metaforizador* de la propia palabra para manifestar aquello que sólo existe en lo indecible. A través de la imagen de la esposa secreta –tan evocadora de la tradición mística cristiana–, se desarrollará el discurso del deseo por el regreso hacia el origen. Pero podrá verse que ese mismo centro deseado está en continuo movimiento, fuera de su propio eje. Esto provoca que la búsqueda de esa unión con *lo otro* –que es el hombre mismo– se base en su recuerdo previo. Ya no es sólo conocerse a sí mismo, sino recordarse, que es una manera de existir(se). La memoria es un motor de reconstrucción, a través de la imaginación, del mundo diseminado.

Hay además otro elemento central: el mar. Este símbolo es indicativo de contención de la esencia pura jamás desvelada. De ahí se extiende el símbolo de la isla que reconstruye parte de la imaginería órfica, trasunto, a su vez, de los lugares híbridos entre la vida y la muerte.

Los puntos básicos que se tratan en la Elegía VI son tres: el eje espacial del descenso, la teoría del lenguaje poético y el amor.

En el primero de los puntos, se hilvana el tema del descenso en el acto de escritura, movimiento, a su vez, íntimamente relacionado con los conceptos del sueño y la sombra. Se desciende para provocar la reintegración perdida. El medio será la escritura, que cobra una importancia vital en esta Elegía –aunque reconocemos que subyace en

todo el libro-. Se busca la reintegración para encontrar la escritura originaria que linda con las premisas de la escritura órfica. En el descenso, vemos que la escritura que florece en el poema se convierte en simulacro. Es la escritura fantasmal que habita el sueño y la sombra que la voz poética recorre. Ese mismo sueño se convierte en un lugar liberado de coordenadas para arrojar a la voz poética hacia lo Abierto.

Arrojada la voz, surge el concepto de la palabra infinita para desarrollar la teoría poética del lenguaje. Se ahonda en el estudio de la presencia de la Palabra lejana e indecible que permanece abandonada a la espera del regreso de los dioses. El dios se ha convertido en una borradura que esconde la problemática del nombrar poético en una época convulsa. ¿Dónde y cómo se reconstruyen los dioses en un tiempo de tragedia? Las teorías del lenguaje de Rousseau acerca de la suplantación serán determinantes para poder explicarlo. La palabra que aparece, al fin ya al cabo, es la suplantación de una presencia siempre ida.

Riba regresa en esta Elegía al discurso sobre el amor, pero en este caso se identifican las diferencias entre el *eros* y el *agape*. En el primero el amante se identifica por una clausura de sus sentidos ante la existencia de lo Abierto. Es el amor que no trasciende más allá de los cuerpos, sin libertad. El *agape*, por otra parte, procura la cercanía con lo divino, es el que da el conocimiento del que los amantes carecen.

La Elegía VII aparece claramente definida por Riba en sus notas a las *Elegies de Bierville*: “Digressió sobre el misteri dels mots”. El misterio de las palabras, lo que hay de secreto en ellas, circula silenciosamente en esta Elegía. Para desembocar en este misterio cegador de la palabra, el viaje vuelve a tener una importancia trascendental. El yo que viaja se encuentra reflejado en el tema homérico del regreso a Ítaca. El poeta concibe Grecia como su historia y su intrahistoria, como el eco de algo que ya no está. Es cierto, a su vez, que han existido diversos planteamientos sobre el sentido

simbólico de ese viaje. Muchos estudiosos vieron un trasfondo político en esa patria a la que regresar, un trasunto de la Cataluña perdida⁴. Pero vemos que Riba convierte en materia existencial el lugar que ha perdido. Se despide de Cataluña como Nausica se despidió de Odiseo al abandonar la tierra de los Feacios. Nausica, como Cataluña, se convierte en una intuición que regirá el destino de estas *Elegies*. Esa intuición hace que traspase la realidad sensible para ascender a aquello que reintegre su existencia. El poeta escribe siempre desde un afuera, en constante estado de exilio, provocando que su propia escritura participe de este éxodo. Regresar consiste en abandonarse, de la misma manera que Odiseo se abandonó a su fe cuando se alejó de las estancias de Feacia. Sólo en el abandono a esta fe la escritura ejerce la unidad necesaria para saberse en plenitud. Unidad que se transforma en símbolo, pero también en metáfora. Esta misma metáfora es la que convierte en *otra cosa* aquello que necesita decirse, pero durante el viaje de la escritura, la metáfora se ha convertido en víctima de sí misma. Ha sufrido su propia transformación para poder nombrar lo invisible. Aquello que no puede verse forma parte del proceso constante de *desrealización*. Así se presenta lo trascendente y en ese mismo punto surge la intimidad de lo Abierto. Intimidad, a su vez, que contrapone la naturaleza engañosa de la realidad objetiva a la pureza de la esencia. Lo *desviante* de la realidad ejerce en la esencia un mantenimiento constante de una fuga de sí. Es el desgarramiento de la identidad de la escritura. Por ello es necesario viajar, iniciáticamente, hacia el origen. De esta forma, la escritura se convierte en el alojamiento de la verdad natural y Riba siempre se encuentra en búsqueda de esa Verdad, de la sinceridad total. Por eso regresar a Grecia es una manera de regresar a la primera escritura, la única verdadera. Para ello se altera el tiempo. El tiempo que marca lo real queda completamente abolido para dar paso a otro tiempo en el que

⁴ Remitimos al artículo de Lluís Calderer y a las palabras de Jaume Medina en su estudio de *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies* de Bierville, ambos reseñados en la bibliografía.

Dios pueda manifestarse a través de él: el *kairós*. Todo marcador provendrá de aquello que se desea encontrar. Es una manera de centralizar aquello que no tiene centro en sí mismo, pero de lo que todo procede en el acto de escritura. La poesía es, también, una manera de salvarse. “Cuanto más poético, más verdadero”, dijo Novalis en sus *Notas* y eso mismo articula Riba en su creación poética. La palabra se convierte en semilla que espera reintegrarse en el poema, ser en su totalidad. Esa reintegración provoca que la palabra actúe como *daimon* que no puede ser apresada por el poeta, tan sólo le deja su huella. Esa huella es la palabra humana, mientras que la Palabra poética es la que engendró a la primera. Hay espacios entre ambas, la exacta desolación del vacío del papel, el blanco mallarmeano. Ese blanco encierra al poeta en los espacios terribles de su propio lenguaje, apresado entre lo dicho y lo indecible, sometido a un no-ser constante, *desfigurador*.

La Elegía VIII, por su parte, es la que mejor concentra todo el pensamiento délfico *-gnothi seauton-* que florece a lo largo de todo el libro, pero que en este poema se hace definitivo. A través del mito, el poeta encuentra su propia experiencia, experimenta míticamente. La necesidad de conocer(se) el hombre es un indicador claro de todo lo contrario, de esa escisión de sí mismo que ya hemos planteado. El hombre vive exiliado de sí mismo. Conocerse es renacer, como Dionisos –el otro dios délfico por naturaleza-. Y renacer indica de manera indirecta una superación de la muerte, una seguridad en el futuro, en aquello que aún no existe. En ese futuro, que es una forma de espera, se encuentra la Palabra poética. El futuro es el lugar secreto y el hombre necesita algo de él que lo supere, mantenga su existencia. Y aquello que se mantiene es la palabra, que precede al poeta y siempre se mantendrá a una distancia suficiente como para pertenecer al hombre, y, sin embargo, poder sobrevivirlo. La poesía, de este modo, vierte un mensaje que ni tan siquiera el poeta podrá recibir, pero que queda ligado al origen y fin de manera inevitable.

La muerte sólo es superada por el canto divino que emerge de la naturaleza. Canto que aparece encarnado a través de sus propios elementos. Delfos se convierte en el lugar indemne donde el poeta es capaz de profetizar y, de este modo, salvarse y no ser atrapado nunca por la muerte a través de su Palabra. El agua, por ejemplo, era elemento conductor de purificación y profecía. De esa misma agua bebe el poeta para invocar el conocimiento a través de la poesía. El agua es el germen de la existencia originaria, objetiva, dada su pureza. Al fin y al cabo, la tradición oracular siempre ha estado enormemente relacionada con la escritura. El fuego que recorre los versos de esta Elegía, alumbrando el oscuro y abismal camino del acto de escritura. El fuego hace diferenciar, ver. El fuego rescata de la blancura oculta de la Palabra para ayudar al poeta a nombrar. El agua lleva hacia el fuego a la escritura. La esencia iluminadora de la poesía circula por el interior entregado del poeta. El mito se convierte de esta forma en el Apocalipsis de la poesía, en un descubrimiento.

La Elegía IX es la menos extensa en el estudio debido a que su lectura es la menos mística de todo el conjunto. De profundo sentido político, la Elegía IX es un recorrido por el concepto de la historia que, en ese caso sí, alberga cierta interpretación mística. La libertad que exalta la voz poética es el trasunto necesario a esa libertad perdida por la tragedia civil de la guerra y el posterior exilio. Salamina y Queronea aparecen en el imaginario poético de Riba para encarnar su propia condición de ser civil. El acto de nombrar lugares que fueron conquista y pérdida de la libertad hace que ejerzan una función determinante en el poeta. Todo hombre alcanza su esencia de hombre a través de su propia libertad. El grito del hombre libre es el origen del nuevo nacimiento, convirtiéndose, de este modo, en el ser primordial, intacto. La libertad de Salamina es la libertad del hombre, su verdadera manera de despertar. Pero también la verdadera manera de despertar en la poesía, unido a la Naturaleza para así abolirse de sus estratos secundarios. De este modo, el ser originario se expande, libre, abarcando las coordenadas de la historia. El ser desliga de ella y se

convierte en Absoluto. El mito de la libertad griega encarnada en Salamina, hace que el hombre se acerque hacia el logos de su despertar. Despertar que, a su vez, es una manera de conocerse hacia dentro –equiparable al conocimiento de la Elegía VIII-, *introyectarse* para vislumbrar lo real. La libertad, eso sí, es el sentimiento unificador con el otro. La *introyección* a la que nos referimos es la que favorece el acercamiento a *lo otro*, la apertura infinita de los espacios. El poeta debe caer en la fisura de la libertad. En ese instante el poeta concentra toda la historia y todo el abismo a la vez. Sólo así el ser podrá asumir su infinitud. De esta libertad nacida para la salvación, nace la semilla virtuosa de la esperanza. La virtud resurge como medio de unión con las cosas. Todo, pues, se convierte en un orden místico de las cosas, regidas por algo superior.

La Elegía X es una de las más complicadas en su análisis. Riba asimila en ella la tradición órfica para enmarcar su claro pensamiento cristiano. Por ello, el orfismo actuará como un claro mecanismo de símbolos. Pero el orfismo no es más que eso: un mecanismo simbólico que esconde en su interior una compleja articulación espiritual que podríamos denominar como cristianismo órfico.

El descenso de Orfeo a los infiernos es la base poética para lanzarse a la búsqueda de la palabra. Riba asimila el cantar del poeta tracio a su propia voz poética. El canto transforma y devuelve a las cosas su presencia originaria. El canto es lo que abre las cosas al Todo y por ello plantearemos esta Elegía desde el punto de vista musical, como puede verse en el subcapítulo V. De nuevo, hace del mito su pensamiento poético. Pero el obstáculo radica en ver cómo el poeta realiza ese traslado del mito al logos y lo inserta en el acto de escritura. Lo más importante en esta Elegía no es rescate de Eurídice, sino cómo asimila la tradición órfica tras su particular muerte metafísica. Para ello reconstruye a Orfeo, lo sueña para hallar el conocimiento. El mundo del arriba se contrapone al mundo del abajo. Existe un dualismo entre Dios y el mundo, hasta convertir a éste último en el

“anti-Dios”. La existencia en el mundo se articula como un continuo opuesto al estado de la oscuridad sagrada. Pero lo sagrado no se encarna en Cristo de manera explícita. Riba lo presenta como una abstracción que aparece a través del sueño. Orfeo no es el salvador, pero sí quien muestra el camino a la salvación.

El orfismo de esta Elegía se basa en dos pilares determinantes: el olvido y la memoria. A través de ellos la voz poética *sabe*. El conocimiento, envuelto en la imaginería de la tradición órfica, apenas puede llegar a ser gracias a la diseminación del ser que se anula y se salva. La salvación es el signo perfecto, concluido en el instante. Y a su vez, Riba metaforiza la vida y la muerte con la imagen de las dos fuentes: Mnemósine y Olvido. Una de ella lleva a la salvación, la otra a la terrible muerte del no iniciado. Recordar es la única manera de mantener el recuerdo originario de sí mismo, es la única manera de salvarse. De esta forma su existencia interior queda protegida. Recordar(se) hace verse de manera desdoblada, siendo otro. En esa distancia se gesta un *ser en* errancia. La escritura hace posible marcar qué distancia existe entre ambas existencias. Unir ambos extremos favorece poder enfrentarse al vacío dejado del *sí mismo* entre un tiempo y otro instante.

Aunque el orfismo de esta Elegía X se encuentra más próximo al de la tradición iniciática, la figura de Eurídice no deja de tener una importancia trascendental. Eurídice es la parte escindida del poeta, lo que hay que rescatar de sí mismo. Ella se encuentra entre el poema y la muerte. Eurídice está velada, su nombre está velado y oscuro. Por ello, el poeta debe perfilar su sombra que ha de ser llenada con la palabra. Rescatar a Eurídice es abocarse al peligro. No olvidemos que mirarla es suficiente para destruirla. Rescatarla, pues, es una manera de destruirla también. Por ello, el poeta debe decantarse por hacer desaparecer aquello que perdió. El poema, pues, se transforma en el lugar del adiós. Así, la escritura apenas puede estar frente al *otro*, despidiéndose.

Finalmente, Riba trata en esta Elegía el tema del alma y de cómo la escritura logra restituir la Naturaleza dentro de ella. Regresar a la Naturaleza es regresar al origen necesitado. De esta forma ella se convierte en la presencia que emana la sustancia del alma para poder dotar de existencia al hombre. El hombre se transfigura en un continuo *siendo*.

La Elegía XI es, posiblemente, la más cristiana de todas. Ligada a la Elegía IX por ser la libertad el motivo central, se trata de una encarnación de la más elevada integridad ribiana.

El miedo que caracterizó los días de su paso por Burdeos, hace que surja en el poeta la necesidad imperiosa de la salvación, como ha ocurrido en otras elegías. La Palabra será el estado más elevado de unión con lo divino. En la altura de la Palabra se encuentra la salvación. Esa misma Palabra, para acercarse al hombre, se transforma en palabra y de esta forma realiza la idea necesaria.

Esta dislocación es la que engendra el poema. El cielo de la palabra se contrapone con el silencio que la envuelve, alcanzando las cotas de las teorías swedenborgianas. Lo que está arriba es contrario a lo que está abajo.

Por otro lado, se presentará, cómo se articula el acto lingüístico en la escritura. El dios cristiano de Riba presenta una voluntad abandonada al bien, un *voló* que elige el cielo de la Palabra – recordemos que para Swedenborg el cielo y el infierno eran dos cualidades morales de las que podía participar el hombre libremente-. La voluntad está por encima de la capacidad cognoscitiva, se abandona a la fe. De esta forma encuentra su libertad en un *Otro*. Por ello el ser se mantiene en un continuo trance de ser, de *ser hacia* el *Otro*, infinito y único, alejado de los dioses paganos que abandonaron sus estancias.

Se verá que no se ha realizado el estudio de la Elegía XII. Esta omisión se debe a que esta última Elegía ejerce en el libro una función de llamada a su propia escritura habla de su destino futuro, a modo de conclusión. Ellas, en sí mismas, son las emisoras de un viaje largo

hacia el adentro, memoria de un exilio que inició un encuentro con el alma para salvarse en ella.

3. Motivaciones

Es deseable y bueno sentir admiración por la figura que se ha decidido convertir en el tema de una tesis, pero en este caso, fueron, además, otras muchas las motivaciones que nos llevaron a dedicar el estudio a la figura del poeta Carles Riba y, más concretamente, a sus *Elegies de Bierville*. Ya explicamos en la primera parte de esta introducción por qué era necesario mostrar una perspectiva simbólico-mística, pero ahora debemos explicar algo más sencillo. ¿Por qué Carles Riba? La respuesta definitiva es por su injusto olvido y su necesaria y trascendente importancia poética. Fuera de las fronteras de Cataluña, donde se han realizado múltiples estudios y, muchos de ellos de gran lucidez, en el ámbito castellano la figura de Riba no ha corrido la misma suerte. Apenas antologado en volúmenes de poesía catalana, la última edición al castellano de las *Elegies de Bierville* data del año 1985 y el resultado de sus traducciones ha sido dispar. En pocas de ellas se ha logrado fijar la palabra ribiana en su verdadero sentido, lo que ha provocado conclusiones, a veces desesperantes y muy desafortunadas, de un simple traslado entre lenguas sin tener en cuenta lo más importante: la poesía de Riba. Todo poeta trabaja con su palabra, eso es innegable, pero Riba dota a esa misma palabra de un sentido subterráneo que no ha sabido verse con claridad y que ha sumergido su obra en un silencio cruel. La manera de escribir ribiana parte de la honestidad del hombre que ha experimentado y del hombre que conoce la lengua. Obviar esto ha provocado que no tan sólo se catalogue a Riba de poeta difícil sino algo peor, que no se lo haya sabido leer.

La lectura es una forma de mirar y si en el ejercicio de traducción el traductor se dedica a borrar o desoír el eco original, nos

quede entre las manos un mensaje extraño que no sirve para nada. No interpretar a la Pitia, habría hecho inútil la existencia del oráculo.

No se ha hecho una buena y amplia introducción de Riba en lengua castellana –sí hay grandes estudios en lengua italiana, gracias a G.E Sansone, por ejemplo- y no es justo el olvido al que ha estado relegado uno de los poetas de más alta talla poética e introductor de una poesía europea a la que España estaba completamente impermeabilizada por unos cánones poéticos que, si bien tuvo sus buenos frutos, empobreció la mirada poética. Cavafis no haya posiblemente encontrado mejor traductor que Riba gracias a sus versiones. Lo mismo podemos decir de Homero. La tipificación de poesía peninsular en escuelas en las que Riba era difícil inscribir, no hizo ningún favor a que el autor de las *Elegies de Bierville* ocupara el espacio que merecía.

De la misma forma fue excluido de ser estudiado profundamente dentro de la poesía del exilio. Su particularidad, alejada del eco social de otros poetas –olvido o desgana comparable al de Pedro Garfías-, hizo que su voz se silenciara casi convirtiéndose en metáfora del propio silencio que recorre estas Elegías.

El panorama, como puede verse, ha sido desolador a pesar de tratarse de una figura de primer orden poético. No entraremos en indagar en las causas de este silencio ya que, desde luego, no es su supuesta falta de calidad poética. Lo que sí proponemos con este estudio es (re)introducir, dentro de lo posible, la voz y el pensamiento ribianos de las *Elegies de Bierville* dentro del panorama peninsular. Riba no debe encerrarse única y exclusivamente dentro de los términos de poesía catalana y, por ello, que un hispanista no tenga por qué comprender mejor los límites hispánicos. Un hispanista podrá comprender mejor qué ocurre en la poesía del ámbito hispánico atendiendo a su obra de manera solvente. Por ello, desde los necesarios y admirados estudios que ya hemos mencionado al comienzo de esta introducción, intentamos mostrar cómo es la poesía ribiana en estas

Elegies de Bierville. Desde esa base, buscamos reconstruir el pensamiento ribiano desde un punto de vista hermenéutico y, a pesar de poder resultar algo arriesgado, lejos de los formalismos estrictos filológicos. Nunca sentimos el texto como una presencia aprehensible e inmóvil. La profundidad de la poesía, su belleza, radica precisamente en ser un espacio escrito hacia el abierto mundo del ser. Cada poema es lo que el lector ve en él. Por eso es un espacio infinito, por eso un solo dogma interpretativo lo estaría traicionando. Buscar la huella mística y simbólica, de manera que el poema pueda verse o escucharse, forma parte del método de análisis que hemos empleado en este trabajo. Plantear un poema infinito, en constante fricción con otros territorios como la música, la filosofía, la filosofía del lenguaje, el arte, o la religión, era necesario. Hasta la fecha no se había dado ningún estudio que se lanzara al profundo mar que se plantea. Se esboza, es cierto, pero no se toma como punto de partida. Y el punto de partida es la escritura en sí. Por eso esta idea envuelve todos y cada uno de los capítulos de esta tesis. Y si partimos de la escritura han sido inevitables estructurar el trabajo con aquellos autores que se preocuparon sucintamente del problema de la escritura. Jacques Derrida es uno de ellos, al igual que Maurice Blanchot, Mallarmé o Valéry. Por ello la filosofía tiene gran cabida en este trabajo, a pesar de reconocer las debilidades que una formación no filosófica y sí muy autodidacta pueda dotar a ciertas partes de este trabajo. No se pretende que este trabajo sea un análisis filosófico, sino atraer hacia el papel aquello que late, no sin ciertas pérdidas, en el silencio poético.

Lo que más nos ha interesado es ver cómo en la escritura se refleja el dolor por una historia social que desgarrar, cómo ha influido eso directamente en la escritura y el pensamiento ribianos. Era necesario, bajo nuestro punto de vista, conducir un viaje hacia el origen de pensadores y poetas que Riba conocía muy bien y que, además a algunos de ellos, había traducido: Homero, Plutarco, Platón, Plotino, Cavafis, Hölderlin o Rilke. Un campo muy amplio, como puede

verse, en el que reconocemos dejar ciertas puertas abiertas para próximos estudios más individualizados.

El objetivo de esta tesis, como podrá verse, es romper ciertos dogmas del análisis textual, abriendo el poema hacia un campo inexplorado. No se pretende fijar una norma interpretativa, sino plantear la articulación subterránea de los textos, saber qué ocurre con las palabras hasta haber llegado al papel. Por eso se ha recurrido a diversas corrientes místicas como el sufismo, la mística cristiana o la Cábala –en el plano simbólico- y de pensamiento. Creemos en la crítica sumatoria que siempre pueda ayudar a la aproximación íntima al texto. No se excluye ningún sentido, sino que se procura leer de otra manera. De este modo, se notará que hemos creado palabras derivadas, en cursiva o con tachados para intentar definir. Es una de las maneras de las que disponíamos para poder aproximar con más exactitud los términos que procuraban hablar de aquello de lo que no se puede hablar, bien empleando palabras de uso cotidiano pero que adquieren aquí un significado diferente o bien por su inexistencia gramatical. Los guiones, por ejemplo, buscan escindir un sentido que convive: re-velar es velar dos veces, justamente lo contrario de lo que su acepción semántica ofrece. Términos como *revelar* o *desvelar*, se atribuyen una función contraria y tenue a la que su acepción completa alude. Lo desvelado, vuelve a velarse, pero de una manera menos oscura.

Si la poesía es el género de la libertad, su aproximación teórica ha de participar de ella para no empobrecerla, de ahí este “juego” de conceptos.

Por otro lado, para esa nueva lectura propuesta que ayude a desentrañar el silencio, hemos incluido en este trabajo las fotografías originales de la época del exilio en Bierville, procurando que el marco referencial de la imagen ayude a situar la voz poética a la que tanto le debe. Asimismo, hemos empleado la edición de 1943 de las *Elegies de Bierville* por ser la que contenía mayor información y tratarse de la

versión definitiva, editada y comentada por el propio Riba en diversas notas o charlas que fueron transcritas.

De la misma manera, se notará que de algunos libros hemos empleado diferentes ediciones o bien las versiones originales y traducidas. Esto se explica porque siempre de cada una de las ediciones se ha extraído algo nuevo. Leyendo en la versión original o bien en la traducción se ha podido trasladar el sentido de diversos términos que nos han ayudado a abrir la mirada al texto ribiano.

En otro orden de cosas, se observará que no se han realizado traducciones de la mayor parte de los textos, tan sólo de los textos en griego moderno que sí hemos traducido por manejar ediciones en lengua original y por plantearse la posibilidad de que el lector no conozca la lengua griega moderna.

Por otro lado, la bibliografía citada es única y exclusivamente aquella que hemos empleado para la realización de esta tesis. No se ha procurado mostrar una bibliografía exhaustiva de la obra ribiana, ya que habría podido provocar cierto caos en la lectura y búsqueda de referencias.

Finalmente, para la transcripción de nombres griegos he empleado las normas establecidas por Pedro Bádenas de la Peña que se encuentran reseñadas en la bibliografía. Se observará que no se han seguido en el caso en el que trabajamos con ediciones traducidas en las que se ha mantenido la elección del traductor original. Ocurre, especialmente, con Yorgos Seferis, el cual puede verse escrito de múltiples maneras: Georgios, Giorgios o Yorgos. Asimismo, a pesar de cuidar enormemente la lectura de este trabajo es posible que el procesador de textos haya alterado en alguna ocasión algunas palabras en catalán, castellanizándolas. Ha sido algo que hemos intentado reparar todo lo posible, pero la infalibilidad, desgraciadamente, no es una atribución especialmente humana.

ELEGÍA I

Era secret el camí, fabulós de tristeses divines,
fins a les aigües vivents que em recordaren un nom,
oh inefable! i una callada manera senzilla
d'amorosí el pensament per una gràcia tenaç.
Lliures al cel, les tofes havien donat a la terra
llur primavera d'antany, flonja i daurada humilment; el meu
pas, bandejat de tants ahirs d'alegria
hi ha conhortat l'afany que de l'hivern abaltit
em llançava a un abril incert, ah! com si tinguessin
tots els homes la pau i només jo fos errant.
Somnis per a mi sol en averany i en figura!
L'ànima s'hi coneix, ja no és sola a esperar;
en el parc estremit on sembla estar per renéixer
jo no sé quin déu mort, fill de la font i del verd.

I. El camino como huella. La Palabra contraída

El símbolo del camino siempre ha representado, con variantes, el decir de la prolongación y del tránsito. En los corpus textuales de muchas tradiciones literarias, y más concretamente de la literatura catalana, así se manifiesta⁵.

Si algo caracteriza a gran parte de la literatura europea, es el reflejo que siempre ha tenido en la imagen del homo viator. A través del viaje, el hombre ha necesitado saber su origen y su destino, muchas veces sin plantearse que ese mismo camino es su origen y su llegada. El hombre habita en el instante. El pasado o el futuro, por muy cercanos que estén, no son más que un abismo de no-existencia que el hombre, sin embargo, siente y habita. Digamos que el hombre habita

⁵ Acotando el vasto dominio de la literatura de viajes, para centrarnos exclusivamente en la literatura catalana, partimos de la escritura de crónicas historiográficas. En ellas, más allá de la mera descripción antropológica o geográfica de los nuevos territorios, se proyecta una pulsión de viaje interior y de autoconocimiento. El hombre comienza a conocerse tras conocer al otro. Se afianza ese nexo del *yo* formando parte de lo otro. La tradición nace de obras como *Les Quatre gran Cròniques* (Cfr. *Les quatre grans Cròniques*, Barcelona, Soldevilla, 1971) de Jaume I. Bernat Desclot, Muntaner y de Pere el Cerimoniós, el cual conoció la versión catalana de los viajes de Marco Polo documentada en la segunda mitad del siglo XIV (Cfr. Juan Miguel Ribera Llopis, *Hacia una escritura del "viaje", en torno a documentos catalanes de los siglos XIII-XV*, Madrid, Revista de Filología Románica (Anejo I), Universidad Complutense, 1991, pags. 73-100), pasando por la introspección mítica de Ramon Llull en su *Félix o Llibre de meravelles* (Cfr. Ramon Llull, *Llibre de meravelles*, Barcelona, Teide, 2000), y dos textos de viajes con dimensiones místicas e iniciáticas que influyeron en Riba (de ellos hablaremos en el capítulo III) como es *Viatge del Vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al Purgatori de Sant Patrici* (viaje al Purgatorio en el que se introducen secuencias del libro sobre el origen del Purgatorio de san Patricio, de Huch de Saltrey) o el fascinante cuento anónimo del siglo XVI *Cas raro d'un home anomenat Pere Portes* (viaje al Infierno de amplia influencia dantesca, ligado a la tradición de la escatología medieval). Esta breve selección muestra el esquema de las diferentes visiones que se han tenido del viaje en los orígenes de la literatura catalana. Siempre estuvo presente. El símbolo del camino, fuera de connotaciones particulares, siempre ha querido mostrar un viaje para hallar un conocimiento necesario, del tipo que sea. No podemos entrar más en esta apasionante materia dado que no nos ocupamos de la tradición de la literatura de viajes en este punto. En el caso de Riba, este viaje está imbricado, de manera inmarcesible, al encuentro con su alma y la divinidad.

en la periferia de sí mismo. El poeta existe para transformar aquello que permanece en la intuición de sí mismo.

De este modo se nos presenta esta primera Elegía. El camino es el eje central que articula el poema entero. Pero lo diferente es ver que en sí esa imagen es ficticia; un espejismo vehicular que desemboca en lo que antecede.

En esta Elegía, la errancia, el instante que se desvanece desde el momento que acontece, es lo que hace el camino. Ese mismo camino no es más que el inicio de la palabra poética y de su pensamiento. Es el hálito que precede a la palabra. La voz surge como medio de salvación ante la tragedia del exilio, que es otra forma de errancia. Se recurre, por ello, a la certera afirmación de Hölderlin en la que el hombre debe habitar la tierra poéticamente. Es su medio para la salvación. Riba así lo asume y así lo escribe: “Vaig començar a pensar en l'exili de l'única manera que, comptat i debatut, jo sé pensar: per procediments poètics”⁶.

Por procedimientos poéticos se genera el pensamiento de Riba. Todo lo pensado existe y es por ello que piensa el exilio y lo revela de esta forma. Atendiendo a esto, puntualizamos que la esencia poética en Riba encaja perfectamente con el mecanismo de la realidad como emanación divina. Aquello que ve o siente se procesa como una realidad revelada y verdadera⁷. Esa realidad lo acerca a María Zambrano. En *El hombre y lo divino*, acontece esto mismo y se sitúa lejos de la explicación que Heidegger dio acerca de la esclarecedora frase de Hölderlin: “poéticamente habita el hombre”⁸. El filósofo alemán

⁶ Carles Riba, “Presentació d'una lectura de les *Elegies de Bierville*”, en Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1994, p. 127.

⁷ Si atendemos a la definición del Diccionario de la Real Academia Española, la segunda acepción de “realidad” es descrita como “verdad, lo que ocurre verdaderamente”. Así procesa Riba su pensamiento poético. Es una manera de verificar la existencia, de que ésta alcance la verdad.

⁸ Martin Heidegger, “Poéticamente habita el hombre”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.

afirma que el poeta, en su existencia, trabaja para *desrealizar* aquello que se le presenta como objetivo. Heidegger no atisba que la realidad del hombre pueda presentarse como un objeto revelado –un suceso- que necesita ser reconstruido para decirse. Riba, al igual que Zambrano, prolonga⁹ lo real –también sus objetos- hacia el pensamiento. Es ahí donde llega la poesía a Riba. Y así como lo presenta María Zambrano:

Y podríamos sorprender en la “visión” el carácter peculiar del conocimiento que el hombre alcanza a tener de su propia realidad: una especie de revelación que padece al mismo tiempo que realiza. Conocimiento poético en su raíz, aunque esté asistido de la más estricta disciplina, de los métodos más rigurosos de investigación¹⁰.

Zambrano no ve en la existencia del hombre un pervivir, sino un *previvir* continuo. Eso ocurre en Riba. Todo acontece en el *antes*¹¹ y es ahí donde su existencia se convierte en trascendente, única. Riba concibe que su existencia histórica (su exilio) no es *objetivable*, sino que es emanación de un discurrir poético (como el verbo *poieo* designa una construcción, un hacer). La individualización de la experiencia de

⁹ Lo percibimos como una prolongación y no como una conversión, ya que para que se dé ésta última se daría una pérdida de estado. No es así cómo acontece esta metamorfosis. En la realidad se producen múltiples movimientos metamórficos que la *sucedan* en sus diferentes estados. Es por lo que la realidad se convierte en suceso, en acumulación de acontecimientos. La contemplación de lo sucedido hace que se ésta se fije en el pensamiento, se fusione desde un estado básico. Esta fijación no es más que un estado de recepción. El suceso es en cuanto permanece en su *ser* mutable circular. Por ello, hemos la acertada terminología empleada por Chantal Maillard: el suceso. Cfr. la conferencia: Chantal Maillard, *En la traza. Pequeña zoología poemática*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2008, p. 35.

¹⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992, p. 230.

¹¹ Incluso, en los versos 11-12 atribuye un reconocimiento del alma con los sueños de presagio. Aquí Riba evoca de manera evidente los sueños teomáticos. Según Artemidoro de Daldis escribió en su *Onirocrítica*, estos sueños correspondían con la imagen y son de cumplimiento inmediato Cfr. Artemidoro de Daldis, *El libro de la interpretación de los sueños*, Madrid, Akal, 1999. Riba reconoce a su alma en esos sueños de por-venir. Como vemos, una y otra vez, el poeta nos sitúa en un tiempo que aún no ha llegado, en un aliento previo de creación y renacimiento.

vida siempre está necesitada de una perpetuación histórica para sentirse habitada *en* el mundo. Riba es hombre tanto que poeta y exiliado. De todas esas maneras está en el mundo. De ese encuentro con la historia depende “el que la historia no sea una pesadilla que solamente se padece, sino una tragedia de donde se espera que brote la libertad”¹². Es por lo que el poeta, lejos de soñar la realidad *sucedida*, de imaginarla, como dijo Heidegger, se sirva de ella para encontrarse. El poeta se sabe *en* la errancia del mundo como una existencia histórica e individualizada.

Y es en este punto donde comienza el recuerdo de ese camino transitado y revelado. Riba define esa senda como secreta. Ahora debemos preguntarnos si ese secreto indica algo no dicho¹³ o algo oculto (lo *críptico*). Comienza esta Elegía:

Era secret el camí, fabulós de tristeses divines,
fins a les aigües vivents em recordaren un nom,
oh inefable!

El camino oculto, encriptado en su significado, es el inicio de esa búsqueda de interpretación y existencia de los registros del pensamiento. Aquí es donde la voz de Riba comienza a poetizarse como manera de estar. De este modo, el suceso subyacente –lo llamado real– se proyecta como tragedia vital del exilio. Así, el éxodo se convierte en un símbolo de explicación existencial. No es que la voz poética de la tragedia busque razones, sino que en esa búsqueda es donde únicamente tiene razón de existir.

Hablamos del camino y surge la pregunta de hacia dónde va. La respuesta nunca podrá ser exacta. Toda afirmación poética siempre estará en continua mutación. El poema sólo existe en movimiento. De

¹² María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit. p.232.

¹³ El propio origen del adjetivo “místico” nos conduce a ese mecanismo de lo secreto o de lo callado. Pero debemos tener en cuenta que ambas acepciones no indican una misma realidad. Lo callado no tiene por qué ser secreto. También el silencio se desvela y adquiere forma existente desde su propio vacío de sonido.

ahí la importancia del camino como medio de tránsito, pero también de esas aguas en movimiento que son una manera de camino intangible. Riba inicia un proceso de interpretación poética que se convierte en ontológica¹⁴ a través de la tierra y el agua. La conocida frase de Novalis en la que el poeta debía regresar a su alma como a una patria antigua se convierte en el motivo que desencadena el poema. Escribe Riba:

Hi ha el sentiment de l'exili i l'esperit de retorn, amb tots els simbolismes que es lliguen a aquest primer. És a dir, l'experiència de l'exili constitueix una mena de retorn; cap on?, cap a un mateix?, cap a les meves pròpies bases?¹⁵

Riba reconstruye la morfología del exilio. Es un éxodo, un estar afuera. Pero también es un estar en el *afuera* para dirigirse a un *adentro*. Es un regreso a la raíz, a la esencia que duerme velada dentro. En este punto, la voz que regresa reconoce, a lo lejos, el lugar hacia el que se dirige. Ya lo apuntamos: el hombre habita en su propia periferia. Hay un aprendizaje previo del alma en aquello a lo que vuelve. Lo comparamos con el sentimiento mítico de Sefarad, donde el

¹⁴ Aunque más adelante entraremos en profundidad en el símbolo del agua, no podemos dejar de anticipar que de esta idea se desprende que Riba asimiló las diferentes corrientes órficas en las que el agua era símbolo evocador del reposo y la felicidad. Las aguas de este poema son interiores, posibles trasuntos íntimos de la tradición pastoril de *locus amoenus*. Hay una amplia tradición de pasajes idílicos en las descripciones del inframundo órfico. La Pradera de los Bienaventurados es un lugar que convive con el agua y donde el alma regresa a su origen de silencio. En este poema, se nos presenta un paisaje interior, clara proyección de esa iconografía de lugar de reposo del alma. Ese viaje órfico también es iniciado por un camino –recordemos que debía elegirse el camino adecuado para acceder a esa divinidad- y posteriormente, debía beberse del agua de Mnemósine, que es la que mantiene el recuerdo eterno de los conocimientos religiosos. De ahí que esas aguas recuerden un nombre divino. Estos testimonios se registran, por ejemplo, en las Laminillas de Eleuterna y Milopótamo, donde se lee: “De sed estoy seco y me muero, dadme pues de beber/ de la fuente del eterno fluir”. También se encuentran registros y variantes de estos poemas órficos en las Laminilla de Hiponio (400 a.C), Entella (siglo IV a.C), Petelia (mediados del siglo IV a.C) o la de Farsalo (350-330 a.C). En todas ellas, se presenta la figura de Mnemósine –memoria-. Ella es la que recuerda la iniciación ocurrida en vida, la que concluye el viaje de regreso del alma.

¹⁵Jaume Medina, *La plenitud poética de Carles Riba. Presentació d'una lectura de les Elegies de Bierville*, op. cit., p. 127.

volver y el *llegar* se solapan para mostrarnos la necesidad de ese viaje. De este modo, la raíz de esa identidad se enfrenta a todos sus matices para hallarse en plenitud. Para ello, Riba prescinde de cualquier situación temporal definida. Todo lo concibe desde el vacío que se prolonga en sí mismo. En ese continuo vagar es donde la voz trágica adquiere su forma. Esta connotación ha caracterizado a gran parte de la cultura del siglo XX. Si hay un mito que caracterice a ese convulso siglo es el de Sísifo. El hombre que no para de caminar y de regresar al principio porque es derribado una y otra vez. No es sólo un eterno retorno, sino que es una continua desposesión para volver a comenzar. El hombre forma parte de lo absurdo, se vuelve absurdo. Lúcidamente se hizo eco de ello Patxi Lanceros: “Se trata del apalabramiento de la experiencia trágica: el entre es un espacio siempre móvil que no ofrece sosiego al vagabundo”¹⁶.

Nietzsche abrió ese discurso del hombre abocado infinitamente hacia esa nada de sí mismo. El hombre pierde su “confort metafísico” para exponerse al silencio proclamado tras la muerte de Dios. Es cuando comienza el éxodo, su búsqueda originaria que siempre será interrumpida por la tragedia de no llegar nunca salvo al principio. Esta eterna rueda trágica lo único que certifica es que lo estático, aquello que puede ser en un instante, no es más que huella o recuerdo, rastros de la memoria. El poema avanza, se *con-duce* a sí mismo para atraer al *afuera* aquello que está dentro y al revés. Se crea, de esta forma, un intersticio donde sólo la escritura puede habitar. Todo estará siempre en un estado de dis-locación continua. El *locus* no existe, tan sólo la grieta. Es ahí donde se da la aproximación al regreso, donde se intuye la presencia divina tan ansiada. La existencia es un tras-paso continuo, una tendencia a lo Absoluto, no una visión de lo Absoluto. De ahí que el camino sea secreto y organizado en la tristeza que

¹⁶ Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 96.

provoca la asimilación de esa ocultación¹⁷. Hay un nombre que se retiró originariamente de su decirse. Así se presenta la presencia divina: algo que siempre acaba de marcharse. La escritura no ha hecho más que anunciar la marcha de ese nombre, ser su huella, su fin y su principio. De ahí su tras-paso, su *relevo* que queda marcado en la escritura del poema, en su forma gráfica. El poema, su existencia, no se sostiene si no es a través de un *tropo*, de algo que gira y cambia. El acto de la escritura poemática en esta Elegía no es más que una *prolongación*. Es la única manera de proceder en la mística. Para alcanzar aquello que no puede decirse (“oh, inefable!”) la enunciación de la palabra se contorsiona, se convierte en rastro que debemos seguir. Ése es el camino que aparece en esta Elegía. Su símbolo-imagen atiende a ser la sustitución del rastro, el guión que lo prolonga en su silencio¹⁸. Ese nombre secreto se disloca, ejerce de guión en el símbolo. Es su intersticio, que es a su vez fruto del repliegue que deja aquello que siempre se marcha. Escribe Jacques Derrida al respecto:

Pero como esa retirada de lo metafórico no deja el sitio libre a un discurso de lo propio o de lo literal, aquella tendrá a la vez el sentido de re-pliegue, de lo que se retira como una ola en la playa, de un re-torno, de la repetición que sobrecarga con un trazo suplementar...¹⁹.

Desde esta contracción del símbolo parte el concepto de lo Absoluto en esta Elegía. Esto ocurre también en el poeta Stefan

¹⁷ En todos los procesos místicos ha aparecido este dolor por la ausencia de Visión.

¹⁸ En el interesante artículo del profesor Julián Santos Guerrero, “Guión para pensar la metáfora”, en “Éndoxa: Series Filosóficas”, n°8, 1997, se desarrolla la idea del guión como presencia elidida del verbo. La manera de exposición del silencio de un eje articulador como conversión copulativa. De este modo, se plasma en el papel el traslado de un término a otro en la construcción de la metáfora. En esta Elegía de Riba, ese guión es silencio, la muestra palpable de que el tropo ha ejecutado su función de torsión textual, de conversión poética.

¹⁹ Jacques Derrida, “La retirada de la metáfora”, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 58.

George: *Ninguna cosa sea donde falta la palabra*²⁰. Conocer esta retracción, tan cercana a las concepciones judías del Dios contraído, dota a la voz de esa necesidad de regreso a los espacios recién abandonados por Dios. Esto aparece de manera muy marcada en Mallarmé, donde el espacio vacío que dejaba aquel *Igitur* se convierte en espacio de transición y desplazamiento. Escribe Riba:

Ens salvem, no d'una vegada per a sempre, sino cada vegada que responem de ple, amb un total abandó, a la sol·licitació divina; defugir un risc en el pla temporal, obtenir, conquerir, són aventures reeixides; la sola i veritable ventura és tornar a nosaltres mateixos i als perills²¹.

El hombre necesita re-tornar al alma para salvarse, para llegar al encuentro con el Absoluto. En parte, por qué no, para retornar a la inocencia. Ha sido implicado en ese suceso que se palpa en la escritura. Escritura y existencia se unen por un guión de desplazamiento del símbolo. El espacio vacío es la huella de la divinidad, la nada que encontró Mallarmé al excavar el verso de *Herodiades*. Así también interpretamos el verso de Stefan George, y de la misma manera interpretamos ese “oh, inefable!” de Riba²².

²⁰ Martin Heidegger, en su artículo “La palabra”, emplea el poema de Stefan George para hacer una acertada exposición acerca de la imposible renuncia del poeta a nombrar. Escribe Heidegger en ese artículo: “Aprender significa: doblarse a la experiencia del recorrido (*Er-rahren*)”. El aprendizaje está íntimamente unido con lo que se ha visto. Es ahí donde se produce el suceso prolongado. Esto es lo que se despliega en esta Elegía, un doblarse ante ese recorrido, reconocerlo desde la sinceridad. Al igual que en el primer soneto a Orfeo, donde la comunicación entre dos espacios unidos por su prolongación cuya génesis es la misma no indica más que el camino, su movimiento constante.

²¹ En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les “Elegies de Bierville”*, op. cit, p. 45-46.

²² Existen diferentes interpretaciones acerca de este nombrar inefable. Carme Boyé afirma que esa palabra no dicha es el templo de Sounio que aparecerá en la Elegía II (Cfr. Carme Boyé, “Les elegies de Bierville i el mite d’Orfeu” en *In memoriam Carles Riba*, Barcelona, Ariel, 1973). Para Boyé, esto se debe a las propias palabras de Riba en las que apuntaba que tuvo una aparición fantasmal de las columnas de Sounio entre las oscuras arboledas de Bierville. Bajo nuestro punto de vista, este silencio es la presencia terrible de lo divino que habita en su silencio. Lo inalcanzable de la palabra hace que no responda

Las aguas a las que hace alusión Riba son, como avanzamos, el camino en movimiento. Ellas son las que recuerdan el nombre inefable al poeta. Esto indica que ese nombre sagrado permanecía en el interior, velado. La cualidad de ese participio -“vivents”- las dota de la capacidad para crear vida, re-vivificar el nombre. Éste se encuentra en su muerte y vuelve a la vida como Dionisos o Cristo.

El nombre divino regresa de la muerte, como el poeta exiliado. Así concibe Riba la nietzscheana muerte de Dios. No es una negación de la existencia divina, sino una transformación natural. Acercándose a posiciones epicúreas, Riba ve el vacío –ese vacío que existe como grieta o intersticio- como naturaleza impalpable. Ese vacío es espacio y ese vacío infinito, entonces, una plasmación de lo Absoluto. El silencio, de este modo, es una palabra desplazada. Por ello Riba escribe:

Oh inefable! i una callada manera senzilla
d'amorosí el pensament per una gràcia tenaç.

El nombre que no puede pronunciarse es una manera de encuentro en la gracia. Su naturaleza de vacío lo hace puro. La pureza del nombre es algo que siempre acompañó a Riba. En su hermoso artículo “Sinceritat i literatura”, Riba realiza toda una declaración de intenciones poéticas al referirse a la palabra como algo “sencer”²³, es decir, sin mezcla, puro, completo. Esa pureza es la que la dotaba de vida. Esas aguas vivientes son las que nutren ese nombre inefable. A su vez, ese mismo nombre es el poder emanante de vida y creación. El acto poético es, de este modo, el arte de hacer natural la palabra, inocular de esa naturaleza del nombre a la palabra en un constante movimiento de prolongación y retraimiento. Escribe Riba:

a referentes, que se establezca una superación del límite del lenguaje místico si se objetiviza.

²³ Carles Riba, “Sinceritat i literatura”, en *Obres Completes II*, Barcelona, Edicions 62, 1967, p.64.

Ah, però, el que en prosa serien el·lipsis, són en vers uns espais que omplen no els mots, sinó uns corrents màgics, inefables, llançats entre els mots per allí on aquells espais comencen i per allí on acaben: tot dins la unitat de l'ànima²⁴.

Este texto resulta muy a propósito para lo que estamos exponiendo. Aquí se muestra el poder emanante de la palabra. Existen unas ligaduras subterráneas entre la escritura y el silencio. Riba concede una importancia capital a esos espacios en blanco en los que se prolonga ese tránsito. La invisibilidad es tal, que en ningún momento el poeta menciona en qué ha desembocado la posible traducción de ese nombre. Simplemente se presenta en silencio, con una morfología de vacío recortado sobre vacío. ¿Qué hay, por ejemplo, dentro de lo blanco del cuadro suprematista de Malevich “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”? Apenas una presencia intuida que no dice, porque simplemente es. Aquí se destruye el Nombre. Se destruye en el mismo momento en que se evoca. Su intuición ya es anuncio de apocalipsis. Así es como Riba estructura la construcción del lenguaje místico de la inefabilidad. El silencio es palabra, como dijimos, y también lenguaje de vacío, naturaleza. Lo que consigue es *naturalizar* esa genética silenciosa para construir lo que no tiene cuerpo. Así lo expone en “He cregut i per aixó he parlat”:

El llenguatge no té merament una funció comunicativa, documental, en l'ordre pràctic: serveix també per a construir el que no existeix, per suggerir el que no és conegut, el que és sols pensat o somiat²⁵.

El lenguaje poético no comunica en ninguna de sus dimensiones; mucho menos en su dimensión mística. Simplemente sirve para aproximar el nombre, sugerirlo. El nombre se presenta de manera

²⁴ Carles Riba, “Sobre poesia i sobre la meva poesia”, en *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, Barcelona, Empúries, 1984, p. 67.

²⁵ Carles Riba, *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, op. cit., p. 65.

diferida, indirecta. Sugerir es una manera de solidificar la distancia, de desplazar el enunciado y el objeto. Al fin y al cabo, sólo así se muestra el repliegue del lenguaje.

El poema se construye con una sintaxis transparente, de espacio en blanco. El ejercicio lingüístico se mide por sus elipsis en esta Elegía. Eso es lo que sustenta y teje el poema. Riba rompe, en parte, el esquema del *Tractatus* de Wittgenstein. Los límites de su lenguaje no son los límites de su mundo, sino todo lo contrario. El poeta es creado por el lenguaje, y no al revés. También es víctima de él, se encierra en su devastación. Sí que comparte con Wittgenstein la idea del lenguaje como disfraz del pensamiento²⁶. Lo oculto es el lenguaje de lo pensado, el lugar en el que mora el poeta a merced de su lenguaje. Por eso quizá sea mejor callar sobre aquello que no se puede hablar. El hombre se acaba –que no se limita– allí donde el lenguaje decide cesar o hacerse incomprensible. La extinción de la voz del hombre es la existencia melancólica del poeta, el silencio de Wittgenstein. En eso se aproxima a Heidegger²⁷. La inefabilidad es una forma de lenguaje que pertenece al mundo del *adentro*, donde germina el acto poético. No se conciben límites, tan sólo silencio. Todo ello pertenece al hombre, habita en él. Es ahí donde nace la verdadera tragedia del lenguaje: el hombre está desterrado de sí mismo cuando ese nombre permanece dormido y se ignora su presencia.

²⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 2002, p. 49, escribe: “El lenguaje ordinario es una parte del organismo humano y no menos complicado que éste. Es humanamente imposible extraer de él inmediatamente la lógica del lenguaje. El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo”.

²⁷ Heidegger lo expone certeramente: “El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre”. Martin Heidegger, “Poéticamente habita el hombre”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Odós, 1994, p. 165. Añadimos a esta espléndida afirmación que lo único que queda del hombre en el lenguaje es la palabra. Ésta ha sido engendrada en esa creación humanizada del pensamiento, tras la revelación.

Ahora bien, ¿qué provoca esa amnesia del nombre en el poeta? Wittgenstein, de nuevo, da una respuesta²⁸. El poeta no se limita a nombrar, ya que pertenece a una realidad inexpresable. Tampoco habla, ya que sólo aspira a *imprimir* aquello que permanece disfrazado. Escribe para no hablar, aunque parezca contradictorio. La escritura es el habla primitiva del lenguaje, pero ella no entiende lo que ve, el lugar del que proviene. Por eso *describe*, cuenta su viaje, como Odiseo. Esta es la melancolía del poeta, también su herida. Una herida previa es lo que provoca una herida social, histórica, que florece en herida-poema. “No hay poema que no florezca como una herida”, escribe Derrida. Así se da en Riba. El dolor produce retraimiento, contracción²⁹. María Zambrano lo expone con una estremecedora lucidez en su ensayo *Los intelectuales en el drama de España*. El hombre del siglo XX es una entidad habitante del extremo³⁰, abocado y lanzado a la realidad o las ideas. El hombre no asume su pertenencia a las dos entidades. Zambrano, en este estremecedor texto, se hace eco de algo muy importante: la evasión del hombre de sí mismo. El idealismo alejó al hombre de sus raíces al negarle la posibilidad de vivir la realidad. No existió reconciliación entre las distintas caras de una misma existencia. Así, la razón queda horadada y lo que queda es una visión deformada del hombre. Escribe Zambrano:

²⁸ “A los objetos sólo puedo *nombrarlos*. Los signos hacen las veces de ellos. Sólo puedo hablar *de* ellos, *no puedo expresarlos*. Una proposición sólo puede decir cómo es una cosa, no lo que es”. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ Escribe Chantal Maillard en su conferencia *En la traza. Pequeña zoología poemática*: “¿Y por qué no decir el gozo, en vez del dolor? Ciertamente, ¿por qué no? Tal vez porque el que goza no necesita el apoyo de otros; gozando uno se siente entero, se siente pleno y exulta, porque en el gozo no se está solo, en el gozo hemos pactado un acuerdo (transitorio) con el mundo. El dolor, en cambio, contrae”. Chantal Maillard, *En la traza. Pequeña zoología poemática*, *op. cit.*, p. 37. Así, lo que queda del dolor contraído es la palabra para Riba, la grafía como trazo que evoca el dolor, su huella.

³⁰ Como muy bien expuso Albert Camus en su hermoso ensayo *La belleza de Helena* sobre el que me detendré en el capítulo IV. En ese ensayo se explica dónde está la enfermedad del hombre contemporáneo, por qué reproduce una y otra vez sus heridas.

El idealismo: la altísima idea del hombre que el europeo se formó a través del cristianismo y del renacimiento, no le ha permitido contemplar la imagen clara del funcionar real de su vida; una repugnancia infinita le defendía de esta realidad. El hombre se evitaba a sí mismo y eludía su propia imagen³¹.

El hombre es resultado de un proceso de *des-realización* de sí mismo. Se disemina su imagen para parecerse a su molde pensado. Zambrano habla de una sociedad adolescente que peca de su misma inmadurez, de su mismo idealismo:

El idealismo, pues, llega a funcionar como barrera, o sea, como algo negativo; por una parte, impide al hombre vivir íntegramente una experiencia total de la vida, al no reconocer la realidad, y, por otra, ofrece una máscara en que esconderse, salvando las apariencias todavía con una cierta comodidad. Surge una profunda insatisfacción que en las conciencias más exigentes se llega a convertir en *enemistad con la vida* ¡Tremenda enfermedad de la adolescencia estancada de Europa!³²

Esa barrera a la que se refiere Zambrano hizo que el hombre nunca procesara el mecanismo doloroso de la Primera Gran Guerra y, entre otras cosas, no evitara la llegada del fascismo y todas las lacras que trajo. El dolor fue incapaz de horadar la vida del hombre hasta tal extremo de hacerlo consciente, despierto a la realidad. El dolor se transformó en temor, inoculado de anestesia. El hombre, de este modo, sólo se ha debatido entre un mundo de ideas que solapan a otras ideas. De ahí su soledad, su ensimismamiento. El “*ànima sola*” de la que habla Riba es la consecución poética y metafísica de esa herida histórica. Una herida primigenia que el hombre arrastra desde hace siglos y donde cada vez ha ido acumulando más ideas. El alma

³¹ María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*, Madrid, Trotta, 1998, p. 91.

³² *Ibid.*, p. 93.

del hombre europeo se ha anestesiado, olvidado del nombre originario, de su misterio. Al fondo de todo esto sólo queda la soledad. De esa soledad parte la errancia de Riba y así lo muestra en el prefacio a la segunda edición de las *Elegías de Bierville*:

Fou la paradoxal solitud, amb tots els significatius objectes vivents dins ella, que em submergí de ple dins el sentiment de l'exili. Hi vaig entrar com a la mort; com a la mort tal com per la figura de l'exili jo aprenia a conèixer-la. Les cuites i les enyorances es revelaven increïblement a la superfície de tot; la lleugeresa del bagatge material assegurava la lleugeresa del suprem moviment. En aparença jo ho havia deixat tot, és a dir, béns i hàbituds, esdeveniments i activitats, i fins m'acompanyava dels éssers dels meus afectes elementals en una mena de possessió pura, sense vincles de vida³³.

Aquí Riba expone con claridad la particularidad del drama de España al que hace alusión Zambrano. En Riba nace el “ideal cristiano” de muerte y resurrección y es a él hacia donde camina este poema. La figura de Cristo muerto y luego resucitado se moldea en su existencia. De ahí la muerte originaria y la búsqueda posterior, su renacimiento final. Podemos decir que su idealismo es distinto al idealismo europeo –también sustentado en el cristianismo, pero que entendió a Cristo de una manera diferente-. En el caso de Riba esa muerte se encarna en él y es a través de esa desposesión de la muerte que el misticismo se hace antropológico. Riba pertenece a ese grupo de personas que pertenecían a la España viva, a aquella que, desposeída de todo, miraba a la realidad sin máscaras y se oponía a la España oficial. Riba miraba cara a cara a Cataluña, su pérdida. Esa era su angustia originaria. Por ello reconstruyó su lenguaje desde la soledad del dios muerto y renacido, siempre en tránsito. Riba, así, se aproxima a un discurso muy cercano al de Séneca. Su resignación ante la

³³ Carles Riba, *Obres Completes I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 214.

tragedia no es la de la indiferencia, sino la de la reconstrucción, que es una forma de racionalización. Y Riba reconstruye a través de la poesía. Ahí está la raíz de su pensamiento poético, siempre en soledad. El paso desterrado que menciona Riba:

el meu pas, bandejat de tants ahirs d'alegria, hi ha
conhortat l'afany que de l'hivern abaltit
em llançava a un abril incert, ah! com si tinguessin
tots el homes la pau i només jo fos errant.

También ha sido expulsado de su propio pasado. Se ha desposeído al tránsito de su propio origen. Se limita a una existencia circular donde se desconoce el origen y el final. No sabemos dónde comienza ese viaje, tampoco en qué momento. Y esto es necesario que así ocurra, por muy laberíntico que nos parezca. Esa torsión de los significados hace que el tiempo –esa coordenada tan necesaria para el hombre- se introduzca en la palabra reconstruida. El tiempo contendrá la raíz significada de la palabra. De nuevo Zambrano lo atestigua bellamente:

Pues el tiempo real de la vida no es el que se hunde en la arena de los relojes, ni el que palidece en la memoria, sino el que contiene ese tesoro: las raíces de nuestra propia vida de hoy. Porque la vida no está formada de momentos, sino de momentos que consumen tan sólo un argumento último que necesita ser descifrado³⁴.

El tiempo que late en esa errancia es otra huella, una diseminación sígnica de la memoria. Ésta es la objetivación de la tragedia del desposeído, su resignación. Pero lo más atrayente, sin duda, es contemplar cómo Riba *tensa* la palabra hasta ese otro tiempo invisible que se ha purificado. El lenguaje sólo atiende al mecanismo de ese “suprem moviment” al que hacía alusión en el prefacio a la

³⁴ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992, p. 232.

segunda edición de las *Elegies de Bierville*. No sólo mueve la palabra que busca su nombre, sino que atiende a un movimiento superior, ascendido. Y es que los poemas de estas Elegías siempre se configuran en un sentido vertical: “En l’exercici de la poesia, com en tot allò que pertany a la vida espiritual superior, cal una col·laboració de Gràcia i ascési”³⁵.

El poeta actúa en su ejercicio poético con un doble movimiento que parte desde arriba hacia abajo. La poesía, como acto que es, debe ascender para participar de la vida plena³⁶. Respecto a esto, Riba en una hermosa carta-prólogo al libro *Epigrames i cançons* (1938) de Rosa Leveroni: “La gràcia, és precisament quan es té, que vol la seva ascési, i tot el que és vida exigeix la seva conquesta”. Lo que Riba muestra con claridad en este breve pasaje de su carta-prólogo es que la vida y la poesía son proyecciones de una misma creación divina. Por lo tanto, el mecanismo, inexplicable, de la escritura debe atender a este mismo movimiento ascensional que abarque un Absoluto. De este modo, la poesía es imagen y semejanza de un acto creador que también es la vida. La poesía de Riba siempre se caracterizó por buscar el canto a la vida. A través de la poesía se busca, entre otras cosas, entrar en

³⁵ Carles Riba, *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, op. cit. p. 64.

³⁶ Escribe Riba en una hermosa carta-prólogo al libro *Epigrames i cançons* (1938) de Rosa Leveroni, *Obra poètica completa*, Girona, CCG edicions, 2010, p. 55: “La gràcia, és precisament quan es té, que vol la seva ascési, i tot el que és vida exigeix la seva conquesta”. Lo que Riba muestra con claridad en estas palabras es que la vida y la poesía son proyecciones de una misma creación divina. Por lo tanto, el mecanismo, inexplicable, de la escritura debe atender a este mismo movimiento ascensional que abarque un Absoluto. De este modo, la poesía es imagen y semejanza de un acto creador que también es la vida. La poesía de Riba siempre se caracterizó por buscar el canto a la vida. A través de la poesía se busca, entre otras cosas, entrar en contacto con una existencia colectiva. Sólo así comprende la vida. Desde la soledad debe abocarse a la presencia común. Hermosamente lo anuncia en su artículo “Polítics i intel·lectuals”: “l’intel·lectual no farà pas la seva feina si no baixa a la plaça (com Sòcrates)”. El humanismo ribiano atiende al hombre que no es diferente del poeta (siendo un trasunto de Cristo, que fue dios y hombre para la tradición cristiana). A través de esta *kénosis*, el poeta se vacía de sentido y desde ahí concibe la vida. Al igual que para José Manuel Aguilar Peña en su certero artículo *Valéry-silencio-Riba. En torno a su relación, su época y lo inexplicable* (“Revista de llengües i literatures catalana, gallega y vasca”, nº8, págs. 13-26), definimos la vida como un acto del alma y un proceso de depuración que abstrae de los contenidos de la existencia cotidiana en un acto de ascensión.

contacto con una existencia colectiva. Sólo así comprende la vida. Desde la soledad debe abocarse a la presencia común. El humanismo ribiano atiende al hombre que no es diferente del poeta (siendo un trasunto de Cristo, que fue dios y hombre para la tradición cristiana). A través de esta *kénosis*, el poeta se vacía de sentido y desde ahí concibe la vida³⁷.

Riba muestra evidentes ecos bíblicos³⁸ de los que no se separó a lo largo de la escritura de estas Elegías. La errancia se mantiene con la consciencia del destierro como camino hacia la génesis. Esto se aúna con la mayor parte de las tradiciones místicas³⁹. Esa consciencia es lo que le recuerda al poeta que está infinitamente ligado con la trascendencia y su circularidad. Es ése un camino –como queda señalado- circular. Se desconoce su origen y su final porque ambos están en continuo desplazamiento y borradura. El tiempo, que se ha retraído en una curvatura, se concibe renaciendo y muriendo en la primavera y el invierno. Es una manera de *tras-cender*. La primavera es antigua. Y es en ese lugar pasado donde nace el encuentro, donde se intuye la regeneración. Las aguas vivientes han ungido de vida esa memoria⁴⁰. La nostalgia de ese otro tiempo que *tras-ciende* es lo que

³⁷ Definimos la vida como un acto del alma y un proceso de depuración que abstrae de los contenidos de la existencia cotidiana en un acto de ascensión. Nos apoyamos en el acertado enfoque que José Manuel Aguilar Peña ofrece en su artículo “Valéry-silencio-Riba. En torno a su relación, su época y lo inexplicable”, en “Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca”, n°8, pp. 13-26.

³⁸ Son diversos los pasajes bíblicos donde se plasma esta idea de manera muy próxima a lo escrito por Riba: Éxodo 1-20; 32-34; Número 11-14.

³⁹ “Un sentimiento común es el destierro: como si de pronto la persona se descubriera despatriada, deseando comenzar un camino de regreso al estado primordial del alma”. Miguel Norbert Ubarri, *Las categorías del espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002, p. 38. En realidad, lo que late bajo estas palabras es esa resignación a la que hemos hecho alusión anteriormente. Esa revelación a la que se refería Zambrano se convierte en epifánica. De este modo se reorigina la creación, se reorigina el lenguaje en sí mismo. La voz antecede al tiempo, se convierte en base transparente y es cuando ese otro camino se presenta. Es un camino emanado de esa retracción de lo divino. Nace *ex nihilo*, directamente de algo que acaba de retirarse.

⁴⁰ Aquí vemos clara referencia a Juan 7-4, 38-39: Lo dice la Escritura: “De sus entrañas brotarán ríos de agua viva”.

incita al movimiento⁴¹. La nostalgia es movimiento desde el momento que es voluntad de regreso. Y el poeta participa de ese movimiento, lo garantiza y favorece.

Se dota a la tierra de su antigua primavera, intuyendo que su presente es yermo, habitado en las grandezas del invierno. Menciona el mes de abril. Y, al igual que para Eliot⁴², es el mes del renacer. Eso sí, a diferencia del poeta norteamericano, la transición del invierno a la primavera no contempla la herida, sino la exaltación de lo que supera esa misma herida, de una manera ralentizada.

“Abril es el mes más cruel”⁴³. Así comienza uno de los libros más definitivos de la poesía del siglo XX: *La tierra baldía* (1922), de T.S. Eliot. En este inicio se atisba una primavera a la que aún no se ha despojado de la devastación del invierno. Su transición es trágica, no carente de dolor. Según el conocido antropólogo James George Frazer, en su principal libro: *La rama dorada*⁴⁴, abril es el mes de la resurrección y de los antiguos ritos de fertilidad⁴⁵. Tanto Eliot como Riba sitúan en este mes el renacimiento de ese dios previamente muerto. En ambos la primavera se va superponiendo al invierno. Pero en Riba esa transición se da de manera revelada, exclamativa. En Eliot se da de una manera traumática⁴⁶. Lo que sí comparten los dos poetas

⁴¹ Como dolor por el regreso, que es lo que indica la etimología griega de la palabra nostalgia.

⁴² “Abril es el mes más cruel, criando / lilas de la tierra muerta, mezclando / memoria y deseo, avivando /raíces sombrías con lluvias de primavera”. Thomas Stearns Eliot, *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2006, p. 195.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ James George Frazer, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁴⁵ Asimismo, la primavera es el inicio del ciclo órfico. Al igual que en Rilke (*Sonetos a Orfeo*, XIII), el invierno es la estación de la que parte el *no ser* que se dirige a la primavera para encontrar su lugar de resurrección. Rilke elabora el discurso poético del encuentro para completarse: “Sé siempre muerto en Eurídice, cantando sube, / ensalzando regresa a la pura relación”. La “pura relación” es la relación desposeída que tiene el poder unificador en la ascensión órfica. Esa misma relación mantiene Riba en esta Elegía.

⁴⁶ En su acepción etimológica griega de *τράυμα*, como herida, escisión profunda. Escribe Eliot: “En esta basura pétrea, ¿qué raíces prenderán?/ ¿qué ramas crecerán? Hijo del hombre, / no lo puedes decir ni adivinar, pues

es que esa primavera regenera hasta la raíz y su arriba, con letitud, porque es desde ahí donde la palabra germina. Se mueve hacia el *adentro*. Sólo en el camino existe ese consuelo. Por ello, sus pasos se consuelan de la tragedia del invierno⁴⁷. Es desde esa percepción de la vida en la altura (la primavera) que se expone sobre la muerte (el invierno) desde la que parte el exiliado. Estas estremecedoras palabras de Vicente Llorens, él mismo un desterrado, lo ejemplifica:

La vida del desterrado apenas merece tal nombre. Rota, frustrada, vacía, fantasmal, está en realidad más cerca de la muerte que de la vida. Cuando el motivo del *non omnis moriar* horaciano se repite en Ovidio, poeta desterrado, reaparece con una variación significativa: no “he muerto” del todo... Ya no habla un ser viviente sino un hombre que pertenece al pasado. Por lo menos, la existencia del desterrado, y éste es uno de sus rasgos más característicos, se proyecta anormalmente hacia el pasado. Como el anciano, el desterrado, viejo prematuro, vive casi exclusivamente del recuerdo⁴⁸.

El sentimiento de la muerte y la vida es umbilical en todas y cada una de las personas que sufrieron el éxodo. Pero hay un detalle al que debemos atender: el pasado. En este caso, Riba asocia el pasado a

conoces sólo / un montón de imágenes rotas donde el sol golpea”. T. S. Eliot, *La tierra baldía*, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁷ Fue desde enero de 1939 cuando se produjo un elevado número de exiliados republicanos que cruzaron la frontera española. Francisco Caudet señala que no son exactos los datos recogidos acerca del número de exiliados en Francia en todos los años de guerra. Javier Rubio estima que durante el mes de abril de 1939, el número de exiliados era de 430.000. Juan Francisco Climent, por su parte, asciende esa cifra a 527.843. Desde la caída del frente de Cataluña se produjo un éxodo tan desbordante que resultó imposible cifrarlos. Cfr. Francisco Caudet, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997. Riba y Antonio Machado marcharon juntos a ese exilio en enero del 39. Por ello, el invierno, además de connotaciones antropológicas que simbolizan la muerte, en ambos poetas tiene una connotación tan intrahistórica que supera los términos del símbolo. El exilio, como acertadamente explicó el profesor Francisco Caudet, es un estado psicológico. Cfr. Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992.

⁴⁸ Vicente Llorens, *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 2006, p. 105.

la primavera. Por ello la vida, enterrada en su raíz, se desvela, *florece* sobre la muerte. Escribe Riba en esta primera Elegía: “el meu pas, bandejat de tants ahirs d’alegria”. El ayer es el lugar de la alegría y ésa es la identidad del exiliado, el pensamiento del éxodo. Se produce cierto amor en esa muerte (*Liebestod*⁴⁹) para alcanzar ese encuentro interior.

Riba hace, asimismo, una alusión clara a las parábolas de la vid y los sarmientos⁵⁰, pero de una manera que reafirma su convicción cristiana en ese renacimiento de los ramajes:

Lliures al cel, les tofes havien donat a la terra llur
primavera d’antany, flonja i daurada humilment [...]

Riba plasma su fe cristiana en ese florecimiento vegetal. Escribe bellamente en el prefacio a la segunda edición de las *Elegies de Bierville*:

Amarat indefinidament, suggeria alhora la corrupció i la
renovació: els segles, més que enfugits, arrelats, i un futur, cap
al qual hom es decantés sense caiguda.

⁴⁹ Hacemos referencia al espléndido final de la ópera *Tristán e Isolda*, de Wagner, profundamente influida por la concepción de la muerte transformante de Schopenhauer. En el aria final que lleva este nombre, el propio Wagner describe que no existe un dolor físico en el último aliento de Isolda, sino que se da el paso transformante hacia otro estado del ser. Eso mismo ocurre en este poema, donde la muerte comienza a ser unida por la vida de la primavera en un paso transformante lento pero decisivo para concebir ese ciclo de muerte y resurrección. Por otro lado, no podemos obviar que esta descripción del paisaje recuerda a la dada por los órficos a la pradera de Perséfone (pradera de los bienaventurados). Este lugar se encuentra después de haber tomado el camino correcto y allí iban a parar las almas ya purificadas. Sobre este tema, es interesante consultar el libro de María del Henar Velasco López, *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2001.

⁵⁰ Juan 15, 1-5: “Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el viñador. Él corta todos los sarmientos que no dan fruto en mí, y limpia los que dan fruto para que den más. Vosotros estáis ya limpios por la palabra que os he dicho. Seguid unidos a mí, que yo lo seguiré estando con vosotros. Como el sarmiento no puede dar fruto por sí mismo si no está unido a la vid, así tampoco vosotros si no estáis unidos a mí. Yo soy la vid, vosotros los sarmientos. El que permanece unido a mí y yo en él, da mucho fruto; porque sin mí no podéis hacer nada”.

[...]

Els verds perennes es mesclaven amb els despullaments, els sostenien, els vetllaven, els negaven. En avingudes i corriols, tots d'abril morts jeien talment els uns sobre els altres, humil catifa maurada pels fangs dels estius cohibits i pels glaços dels hiverns obstinats.

Estos dos fragmentos introducen a la perfección esa coexistencia de vida y muerte. El abril muerto convive con los ramajes florecidos de la primavera. Las hojas secas actúan como recuerdo-estela de la muerte, son su huella. El paisaje se encierra en sí mismo para guardar en él ese ciclo. La vida nace de esas aguas “vivents” en un movimiento ascensional que recibe la luz proveniente de arriba, penetrando los ramajes que encierran ese ciclo. La imagen que se desprende es la de ese camino que ejerce la función del límite entre un estado y otro. El tránsito es el requisito para la iniciación. Mircea Eliade lo recoge perfectamente, asimilando las palabras de Platón:

En cierta forma, la muerte iniciática, esto es, un descenso simbólico a los Infiernos, no quedaba excluida, toda vez que el juego de palabras entre “iniciación” (*teleīsthai* = ser iniciado) y “muerte” (*teleutân* = morir), era bastante popular en los griegos. *Morir es ser iniciado*, decía Platón⁵¹.

La voz poética presenta su identidad de abandono del estado de *no ser*, se transforma en soledad:

em llançava a un abril incert, ah! com si tinguessin
tots els homes la pau i només jo fos errant.

El *jo* (*yo*) es expuesto a lo desconocido de la nueva primavera, en soledad y aislamiento, como veremos en la Elegía III. Esa soledad se hace más profunda ante la necesidad del poeta de explicitar el

⁵¹ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 188-189.

pronombre personal *jo*. Ese *jo* necesita apartarse para establecer la primera conexión consigo mismo, para encontrar la traza cristalizada de su camino. La soledad del exiliado es una manera más de representarse la desposesión. Acertadamente lo escribe Gabriel Ferrater:

[...] la reacció que en Riba va produir l'exili és d'una enorme humiliació d'haver-ho perdut tot, de –en certa manera– haver de dir que havia fracassat, havia perdut la seva batalla, però la mateix temps, un inmens orgull⁵².

El poeta nombra para objetivar el camino e igualarlo a su propia identidad de desposeído. Se exalta por esa pérdida porque sabe que así alcanzará el supremo sentido, pero también el reconocimiento entre los otros. Continúa Ferrater: “com diu ell, absolutament solitari, absolutament deseixit de tota protecció i de tota reserva en tots els sentits”.⁵³

Así, sin diferencias porque nada se contrapone, se produce el encuentro y el camino. Esta eliminación de diferencias inicia un proceso de anulación de *lo otro* para llegar al silencio. La voz poética no está unida a nada. Su propia condición de voz exiliada le impide estarlo, sería algo desnaturalizado en ella. La palabra previa, de este estadio ya de desnudez, comienza un proceso encadenado de construcción interna del poema. Atendiendo a las propias palabras de Riba en su esclarecedor prefacio a la segunda edición:

Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviables per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més encà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè

⁵² Gabriel Ferrater, *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 80.

⁵³ *Ibid.*

justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituïble⁵⁴.

Riba describe claramente, con estas palabras, la presencia en mutismo del poema. Cada palabra es una representación gráfica de un silencio previo, de ahí su originalidad –como vuelta al origen, no como hecho diferenciador-. Riba, de este modo, presenta la cuestión del discurso prelingüístico que late en todo este libro. Al igual que para Rilke, los fundamentos prelingüísticos radican en el silencio y el poema, de este modo, no es más que el *entre* de la grafía y ese silencio, que es la presencia divina⁵⁵. Este problema se plantea en el soneto a Orfeo número XX y Rilke lo concluye con una pregunta:

Los peces son mudos..., se pensó alguna vez. ¿Quién
[sabe?
¿No hay, sin embargo, al final un lugar donde aquello
[que fuera

⁵⁴ Carles Riba, *Obres Completes I. Poesia, op. cit.*, p. 214.

⁵⁵ Patxi Lanceros, en su libro ya citado *La herida trágica*, hace un análisis muy lúcido acerca de la concepción de Dios en el poema. La existencia de un Dios infinito, inabarcable, hace que su presencia se resuma en silencio y distancia. Pero, paradójicamente, ambos estados son los que conectan el movimiento creador del poeta y su palabra. De esta manera lo concibió Hölderlin, que era médium de la palabra divinizada que emergía en el poema. Hay que retrotraerse a la pregunta ¿por qué surgen los dioses en el poema? Nacen en el momento en el que la tragedia del hombre se hace palpable y su finitud se despliega. La herida primigenia del hombre es su abismarse constante. Nacen los dioses en el poema para trascender la existencia agónica del hombre. De este modo se presenta en Riba, ahí radica su trascendencia. En este instante el hombre recupera su tiempo desde el mismo momento en el que perece en él. El hombre se extingue para transfigurarse. El tiempo regresa al hombre igual que lo vieron Empédocles o Nietzsche. Cfr. Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Edaf, 2010. Riba absorbe el tiempo de la misma manera, regresando, pero también como una necesidad hölderliniana de purificación y sacrificio. Riba se alejaría, eso sí, del nihilismo de Schopenhauer. La infinitud schopenhaueriana es la de un estado de vacío, de ausencia, no de encuentro. El ser se transfigura en vacío. Schopenhauer lo explica: “Planteado así el problema, deberíamos consolarnos del tiempo infinito de que no existiremos después de nuestra muerte, con el tiempo infinito en que no existimos, antes de nacer, puesto que se trata de un estado conocido y que debería sernos familiar y en que nos hemos encontrado a gusto”. Arthur Schopenhauer, *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad de representación*, Barcelona, Labor, 1976, p. 278. Este vacío de Schopenhauer no es el silencio de Riba, que es la silueta del nombre inefable.

la lengua de los peces se hable *sin* ellos?⁵⁶

En Rilke se produce esa retirada del verbo y en su rastro está el camino a la raíz de la palabra. De profundas reminiscencias cabalísticas, el lenguaje se presenta como un lugar cuyo “sentido está desterrado de sí mismo y en infinita remisión”⁵⁷. De ahí parte la tristeza divina que abre esta Elegía⁵⁸. El poeta se somete a la herida del silencio y se identifica con el sufrimiento del dios que muere y renace⁵⁹. Nada le asegura la revelación de la verdad divina que yace en raíz callada. Esa raíz es lo que ansía Riba, también lo que ansió Rilke. El verdadero lenguaje es el que pre-existe⁶⁰. Una vez desposeído el verbo de su prefijo anticipativo (pre-), la palabra se contorsiona para encerrar todo lo que existió previamente y no puede expresarse. La palabra, para Riba, es una unidad mínima dentro del lenguaje. El poema no tiene la función de ser explicado, sino de ser despojado, mirado hacia dentro. El poema convive en un sustrato acuático junto a la pre-palabra. En ese no-lugar sólo hay silencio⁶¹. Esa realidad previa, una no-realidad, es inaprensible, acaso porque habita en una tachadura. Lo inexpresable es la más alta condición de lo negado. En un juego de

⁵⁶ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2007, p. 194.

⁵⁷ Esther Cohen, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Barcelona-México, Anthropos, 1999, p. 64.

⁵⁸ El comienzo de esta Elegía es un claro eco del poema de Hölderlin “Lamentaciones de Menón por Diótima”: “Puesto que tanto, tanto, por los tristes senderos terrenales, / habituado a ti, te he buscado errabundo”, en Friedrich Hölderlin, *Las grandes Elegías*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 63.

⁵⁹ Dedicaremos en este capítulo un apartado a este tema: el dios muerto que renace y es trasunto de Cristo y Dionisos.

⁶⁰ Aquí también hallamos ecos del judaísmo, donde la presencia de Dios siempre se da a través de la ausencia del lenguaje. Esto lo encontramos en diferentes cábalas. Por ejemplo, en la cábala de Isaac Luria, el movimiento de la contracción de Dios para iniciar la creación (*tzimtzum*) es hacia un refugio de silencio. En ese vacío se dará lo creado. El hombre habita la tierra de un Dios retirado y que guarda silencio.

⁶¹ Recordemos los esclarecedores versos dedicados por Rilke a Fanette Clavel: “Silencio. Quien más íntimamente calló, / llega a tocar las raíces de la palabra”. La palabra tiene una naturaleza vegetal, de enraizamiento y pertenencia al silencio. De ahí que el poema tenga para nosotros una existencia vertical y cíclica de arriba hacia abajo y a la inversa.

reflejos, el origen de la palabra está en aquello que no es palabra. Es aquí cuando en Riba también late una voz determinante, la del poeta metafísico inglés John Donne⁶². Por ello, recurre al símbolo. Sólo así es posible la escritura que anuncia lo que late abajo, el camino. Riba destierra el nombrar, para sustituirlo por la creación del poema. Es su manera de decir. Atiende a su variante de “poietikós” y así crea. Escribe Riba en su presentación de las *Elegies de Bierville*:

Hi ha aleshores un període en què l'esperit, vessant-se a través de tots els sentits esbanatats, meravellat i només un punt conscient de ser-ho per no ser ingenu del tot –és a dir, per no ser “infant”, el que no parla-crea⁶³.

Riba apunta un carácter espiritualista de la palabra. Habla de consciencia, pero de mínima consciencia. Es la mínima consciencia que necesita para el acto de escritura, para iniciar el camino. Es por ello que crea, aunque no consiga decir. Crear es existir, a pesar de que esa existencia sea muda. Los verbos “crear” y “decir” se alejan entre sí. Se dice aquello que se alcanza. Lo alcanzado no participa de lo Absoluto. De ahí que no pueda nombrarse. Es por ello que lo que se alcanza es el “crear”. Riba construye sobre el objeto elidido de lo incomunicable, lo evoca a través de la creación. Emerge una existencia pura. La palabra gráfica es lo que une al hombre con la poesía, pero no es la poesía: “La poesía no és gràfica, la poesia és per la veu humana”⁶⁴. Igual que para Heidegger la “Poesía es fundación por la palabra y sobre la palabra”⁶⁵. La voz poética es aquello que la palabra ha moldeado, el eco de una preexistencia. La voz de Riba está

⁶² Escribe Donne en su poema “Amor negativo”: “Si es simplemente lo perfecto /lo que expresarse no se puede /sino con negativos”. John Donne, *Canciones y sonetos*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 121. Las estructuras del lenguaje construido a través de la negación será algo que Riba asuma como método de aproximación al nombre. También es algo que pertenece a la tradición mística de conocimiento negativo.

⁶³ Carles Riba, *Obres Completes. Crítica I*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 43.

⁶⁴ Carles Riba, *Sobre poesia i sobre la meua poesia, op. cit.*, p. 27.

⁶⁵ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 29.

desposeída de conceptos, sustentada sobre pilares de transparencia⁶⁶ y silencio –que es otra forma de vacío, pero proveniente de un sentido superior-. Lo que escribió Chantal Maillard sobre María Zambrano es aplicable a Riba:

De ahí se sigue que la creación de universos nuevos es posible cuando la mirada prospectiva –la que define y estructura- se da sobre la base de una mirada primera, reflexiva, despojada al máximo de un lastre conceptual⁶⁷.

Riba atiende a esa primera palabra *intacta* para construir hacia ella. Se crea para construir hacia el objeto inoculado de silencio. El movimiento nunca cesa en el poema, nunca se termina⁶⁸. El poema debe construirse desde la pureza de lo que está fuera de los parámetros, de ahí su posición distante. Atendiendo a la parábola de Charles de Foucauld, que muy bien explica Mircea Eliade⁶⁹, la limitación de lo objetivo no sirve para poder estar en la divinidad. Ese “salir fuera” es el requisito para iniciar ese regreso al interior. En ese regreso, el afuera se torna una existencia en murmullo que lentamente se desvanece. El exterior se neutraliza para hacerse transparente en el tránsito y la distancia. La voz poética comienza a estar y a perder su *ser*. La existencia queda suspendida en un *entre* que ni afirma ni niega, ni asciende ni desciende. Regresa a su origen y ahí no existen los parámetros. Escribe Riba en su prólogo para la antología de Jacint Verdaguer: “És un diví capgirament de tot; la divina paradoxa del

⁶⁶ La transparencia como representación visual del silencio.

⁶⁷ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. (Introducción a la razón-poética)*, Barcelona, Anthropos, 1992, p.12.

⁶⁸ Este movimiento inacabado es común en las tradiciones literarias místicas. Miguel Norbert Ubarri escribe sobre San Juan de la Cruz: “El símbolo universal del camino constituye una de las varias posibilidades léxicas. Está imbricado en el paradigma “medio” o “lugar de tránsito” y responde a un proceso o maduración espiritual sentido como movimiento nunca terminado en un espacio virtual”. Miguel Norbert Ubarri, *Las categorías del espacio y el tiempo en San Juan de la Cruz, op. cit.*, p. 298.

⁶⁹ Mircea Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos sobre simbolismo religioso*, Madrid, Siruela, 1995.

“deixa-ho tot i ho trobaràs tot” és experimentada com la més immediata de les veritats”⁷⁰.

Si atendemos a estas palabras prologales, el poeta habla de una experimentación. Lo desposeído sólo puede experimentarse, como se experimenta el poema, que sólo tiene existencia en experiencia, no en explicación. Al camino se accede a través del silencio de una “callada manera senzilla” que entra en el pensamiento para recordar algo ya existente que había sido velado. Riba lo expone con mucha belleza al referirse a la *Nausica* de Joan Maragall:

Paral·lelament, per l'energia poètica del seu propi goig pur en la realitat sensible, es remuntava a Déu, suprem sentit i garantia d'aquesta realitat sensible. Noti's bé: anys enrera havia acompanyat Enric d'Ofterdingen en el seu viatge de conquesta mística del món i del temps, viatge a finir, segons la idea de Novalis en el retorn *a la pròpia ànima com a la més antiga pàtria*⁷¹.

Riba dota a Dios de la capacidad de generar realidad sensible. Lo llama “sentido supremo”. Es decir, es la totalidad. Esa misma totalidad se aloja en el pensamiento que ha sido tocado por la gracia. De esta forma, se neutraliza la realidad objetiva para crear otra realidad sensible en el adentro, abstraída. Riba habla en el prefacio de la segunda edición de las *Elegies de Bierville* de “íntima realitat”:

En l'íntima realitat, m'acarava a mi mateix, ple de mi mateix no finit i del que de mi mateix hagués donat; m'acarava a mi mateix, recollit en les meves pròpies forces, per tal que per elles em conegués i m'acabés i m'expandís cap a l'encontre d'una idea divina. Això era tornar, sí, “a la meva ànima com a una pàtria antiga”⁷².

⁷⁰ Carles Riba, *Obres Completes II, op cit.*, p. 269.

⁷¹ *Ibid.*, p. 516-517.

⁷² Carles Riba, *Obres Completes 1. Poesia, op. cit.*, p. 211.

Es en esa íntima realidad del tránsito donde se alcanza el conocimiento. Es interesante la idea que resalta de recogimiento y expansión. En estas Elegías la contracción y la expansión son los movimientos principales. Lo que queda de cada movimiento es lo que se nos muestra, su huella. Es ahí donde habita la señal de lo divino. Esta concepción acerca a Riba al neoplatonismo de Plotino⁷³. La realidad objetiva es una emanación de esa realidad íntima, divina⁷⁴. Todo lo que emana posee una connotación líquida. Riba siente el origen en un silencio líquido primigenio. Serían las aguas sin nombre. Aguas que generan todos los nombres sin poseer ellas un nombre porque ellas son todos los nombres. Todo ello, de una forma continua, atendiendo a las pulsiones naturales del lenguaje engendrado de esa agua *indemne* y pura del silencio.

II. La escritura a-tópica del agua: el nombre sumergido

El agua es una manera diferente de mostrar un camino. Su naturaleza inaprensible, escurridiza y transparente está con los dictámenes de un lenguaje creador de realidad divina. Se trata de unas aguas *indemnes*. Su origen es puro y no tienen elemento que las pre-exista. Ellas son las que dotan y tejen una perpetuación del instante en una continua *kenosis* o vaciamiento del origen. Creemos muy acertado este término empleado por Harold Bloom aparecido en su libro *La angustia de las influencias*⁷⁵. En las páginas del texto al que nos referimos, Bloom afirma que la poesía posee como

⁷³ Para Plotino, el Uno (*μονή*) habita en sí mismo y de ahí fluye hacia lo múltiple (*πρόδος*). Esa expansión ha de retornar (*επιτροθή*) al Uno. En el camino está la creación. No sería descabellado apuntar que Riba, como hemos anunciado anteriormente, parte de esa misma soledad para acercarse al mundo, a la colectividad. Todo es emanación de lo divino y a todo debe alcanzar la voz del poeta.

⁷⁴ Aquí Riba podría haber bebido directamente de las fuentes de la mística alemana medieval de influencia neoplatónica. En esa corriente, las criaturas son denominadas como *usflusse* (emanaciones.)

⁷⁵ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1973.

característica el acto de contención. Toda poesía aspira a ser propiedad de algo. Es algo indiscutible. Pero debemos detenernos en quién conduce ese latir poético, quién ansía participar del contenido de esa represión y en cómo lo formula. El poeta es ahora cuando forma parte de un mecanismo imperfecto de errores y desvíos en la herencia de la presencia poética. Nosotros no haremos referencia a la herencia que se reproduce en las influencias de la tradición, sino al origen del poema. Adelantamos en el apartado anterior que el poeta, para Riba, participaba de ese vaciamiento de sentido e identidad. Ese vaciamiento desvía la *indemnización* de esa pureza original. Pero ese error es, paradójicamente, el que protege la originalidad del camino y lo *difiere*. Ese mismo error se convierte en conciencia, afirmación, también en distancia. Como acertadamente escribe Bloom:

El primer reino del efebo es el océano, o se halla a la orilla del océano, y el efebo sabe que ha llegado hasta el elemento agua debido a una caída. Lo instintivo en él lo mantendría allí, pero el impulso antitético lo sacará y lo enviará tierra adentro, para que busque el fuego de su propia actitud⁷⁶.

El poeta está en un continuo éxodo de errores y desvíos. En ello radica su búsqueda para conseguir la posesión poética. Ha sido expulsado de su origen para condenarlo a la errancia –que *erra* como error y como camino-. Por ello, las aguas de esta Elegía recuerdan un nombre. El nombre es verdadero en su silencio y se configura en la continuidad de su ciclo. Hacia allí se dirige el poeta. Las aguas contienen, en su pureza, el silencio que no mancha. Se expulsa del Poema al poeta (cuyo origen se vacía) como fueron expulsados Adán y Eva del paraíso original, como Cristo se vació para convertirse en hombre a través de la humillación⁷⁷. Riba también se vacía, conoce la humillación de quien lo pierde todo para dejar en herencia el vacío de

⁷⁶ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁷ H. Bloom, *Ibid.*, p. 102, escribe: “Tomo el término de *kenosis* de San Pablo, quien lo usa al describir la “autohumillación” de Cristo al pasar de su condición de Dios a la de hombre”, *op. cit.*, p. 102.

lo puro. Lo describe muy bien Gabriel Ferrater como apuntamos en el subcapítulo anterior⁷⁸.

Riba trasciende hacia su vacío para dejarlo como herencia en el poema por-venir que, sin embargo, ya pre-existe. Se religa el sentido de lo vaciado con el lenguaje. Es un gesto aproximativo a la Verdad tan ansiada. Así concibe Riba la escritura: como la necesidad de regresar a ese paraíso del que fue arrojado. Paraíso que, a su vez, está en continua dislocación. Todo atiende a la variante heraclitiana de “Nadie se baña dos veces en el mismo río porque todo cambia en el río”. La creación es un acto de repetición, de vuelta al Poema originario. Llegados a este punto, matizamos las afirmaciones de Bloom⁷⁹. No podemos marcar la diferencia entre recordar (repetir hacia atrás) y repetir (recordar hacia adelante) en el mecanismo del poema ribiano. No podemos porque es lo mismo. Riba se desliga de esta escisión para asumir la *perversidad*⁸⁰ de su camino continuamente desviado, errante. Asume, como Mallarmé⁸¹, lo *perverso* para poder aspirar a lo contrario: el verso⁸². De ahí que las aguas, en el poema, más allá de toda connotación innegable de la tradición mística, alcancen una dimensión mística determinante en la escritura. Si vamos un poco más

⁷⁸ Gabriel Ferrater, *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

⁷⁹ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, *op. cit.*, p. 93

⁸⁰ Con el sentido de la palabra latina “corrupción”. La pureza de las aguas originarias han sido sustituida por la mácula de la expulsión en la escritura. Escribe Riba en el prefacio a la segunda edición: “Amarat indefinidament, suggeria alhora la corrupció i la renovació: els segles, més que enfungits, arrelats, i un futur, cap al qual hom es decantés sense caiguda”. En el fondo se produce esa renovación, brota la pureza y se mancha en ese mecanismo de repeticiones que habita en el poema.

⁸¹ Apuntaba Mallarmé en el prefacio al poema “Una tirada de dados” que el verso era la línea perfecta, un signo general, la palabra total. Tanto Riba como el poeta francés aspiraban a lo mismo. Cfr. Stéphane Mallarmé, *Poesías; seguidas de Una tirada de dados*, Madrid, Hiperión, 2003.

⁸² Según la cuarta acepción de la palabra latina *versus-us*, como “surco”, “línea de escritura”. El poeta aspira a seguir esa huella que se escapa, el camino que lo lleve al poema originario. Pero no se nos debe escapar algo: ese mismo *versus* comparte su origen con el verbo *verso*, que quiere decir “dar vueltas, girar, hacer dar vueltas”. Así se construye la búsqueda el expulsado: en vueltas y giros continuos.

lejos, atendamos a lo que al respecto escribe la profesora Hildegard Elisabeth Keller:

El agua constituye el modelo fundamental de todo lo fluido y movable, y, de un modo mucho más originario, el paradigma por antonomasia de la compenetración. Se dice del agua que une a todo ser en un movimiento lineal o circular⁸³.

El agua actúa como un *daimon*. Es conector que fluctúa entre dos estadios diferentes dentro de su circularidad. Es algo que abarca la pureza y la Verdad del Todo. El agua teje mecanismos de unión y origen. Unión porque *constela* el poema. Origen porque de ella renace el *déu mort* del que nos ocuparemos en el siguiente epígrafe. Las aguas están dentro de su continuo movimiento.

Cirlot define la fuente mística como “fonti perenni”, “fuente inagotable”⁸⁴, como el filósofo y médico Gómez Pereira (1500-¿1558?) la definió en su obra *Antoniana Margarita*⁸⁵. Esa misma fuente inagotable unge el poema de divinidad y señala al poeta siempre a lo lejos (“fins les aigües em recordaren un nom”). El recuerdo es una manera de distancia, de diferir la existencia. Para Carles Miralles estas aguas son la propia poesía:

Tot demostra que la font vivent, el curs pur de l'aigua, és la poesia. La poesia entesa com una idea, com una possibilitat viva, subterrània, fins a l'instant del naixement, de la inspiració; a partir d'aquí, el doll i el curs, el poema⁸⁶.

⁸³ Cfr. *Mística y creación en el siglo XX*, ed. Victoria Cirlot y Amador Vega, Barcelona, Herder, 2006, p. 88.

⁸⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011.

⁸⁵ “En consecuencia a Ti, Verbo Divino desde y durante el principio, Fuente inagotable de todas las ciencias”. Gómez Pereira, *Antoniana Margarita*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela / Fundación Gustavo Bueno, 2000, p. II.

⁸⁶ Carles Miralles, *Lectura de les “Elegies de Bierville”*, Barcelona, Curial, 1979, p. 32.

Miralles aborda la existencia de esa poesía en estado de idea platónica. Es decir, aún no se ha encarnado en el verbo necesario para construir el poema. Es una idea muy acertada desde la que partiremos. El símbolo une y diferencia a la par. Atiende a la mención del término medio de los órficos registrada en la *Teogonía de las Rapsodias* -Fr. 359 (355 K.)-: “El término medio unifica y separa. Por ello la divinidad es unificadora al tiempo que separativa, como dicen los oráculos y escribió Orfeo”⁸⁷. En el símbolo radica la *perversidad* de la escritura. El sentido se aproxima en su afán de unión, pero también se bloquea. Accede a un movimiento de dualidad natural.

Por otro lado, esa agua/fuente sigue siendo una máscara del origen que desvía el sentido de la escritura. Hay que mirar conjuntamente lo que simboliza el agua y su propio enunciado. Debe *introyectarse*, provocar la *logofagia* que asuma el conjunto, nunca aislar el símbolo de aquello que simboliza. No podría darse esa vivisección. El símbolo es el último estadio de expresión. Quitar esa máscara provocaría morir como Narciso: tragado por esas mismas aguas. Es lo que escribe Bachelard al respecto:

El agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales⁸⁸.

La llamada de lo que late dentro de esas aguas sólo se traduce en la muerte. Quien se atreve a subordinar esta idea desarticula su lenguaje para siempre, lo desmembra. Lo ocultado tras el símbolo está en una continua atopia, girando en compulsión hacia el error, desviando.

Riba, poeta que buscó la comunicación espiritual con sus semejantes, exteriorizó su expresión poética. Proyectaba símbolos en

⁸⁷ *Hieros Logos, op. cit.*, p. 214.

⁸⁸ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 90.

su propia experiencia de lo real. Ese mismo real que emanaba poesía. Por ello escribió en su prefacio a la segunda edición de las Elegías:

Fora, el Juïna, poc enriquit en el seu cabdal d'aigües tranquil·les per les de l'Eclimont, s'endinsava en el bosc⁸⁹.

Esas aguas se introducían en el bosque espeso y oscuro. La poesía estaba entrando en el Verbo cerrado y agreste. Pero el receptor presencia un espectáculo mudo, un nuevo giro, y se queda frente a esas aguas. Recordemos que la naturaleza, lugar de nacimiento de los dioses, está cubierta de un velo triste tras la llegada de los nombres⁹⁰. La poesía y lo divino laten de manera subterránea. Se presentan *aludidos*⁹¹. Ni se ven, ni se explican. Por ello no cabe decir que el agua es la poesía. Pero sí se puede decir que el agua *alude* a la poesía y así, aludida, nos la trae al poema. Alude marcando su silueta de silencio protector. Alude para eludir.

Ese fluir del agua es el decurso del vaciamiento de lo divino sobre lo humano. En su tránsito, esa divinidad queda manchada y llega a lo humano con una mácula que es rastro. Esa mancha es una metamorfosis ontológica⁹², un traslado del sentido, una cicatriz de lo divino. Ahí nace la escritura del poema, ese es su lugar de encuentro. Explica Riba en su prefacio a la segunda edición de las *Elegies de Bierville*:

És cert; però la Poesia, cal cercar-la on se sap que és, havia jo mateix escrit anteriorment: espera, com la veritat, a la qual és unida; com la font més amagada i més pura, cap a la qual obre camí la set; com l'Amor, al qual hom s'acosta estimant; com Déu, que s'estima en qui aprèn d'estimar-se. I

⁸⁹ Carles Riba, *Obres Completes 1. Poesia*, op. cit. p. 210.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

⁹¹ Como su etimología indica: con levedad, delicadamente.

⁹² Escribe Gaston Bachelard: "El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo". Gaston Bachelard, op. cit., p. 15.

per exercici, ascèticament – els dos mots es valen – vaig fer l'esforç cap a trobar la Poesia –cap a trobar la inefable coneixença concreta, singular, íntima, de mi mateix [...]»⁹³.

En este párrafo hay una palabra determinante: “cap”, que indica un movimiento; un “hacia”, que configura los caminos del acto de escritura. Sabe que ese tránsito lo guía hacia la Verdad tan necesaria en la poesía. Explica ello que “Només la veritat salva”. Busca que la salvación desde la poesía persiga la redención espiritual que lo aboca *hacia* una comunicación silenciosa con el origen puro. El agua está inoculada de Verdad. El agua siempre ha tenido una vinculación con lo trascendente y en este caso no es una excepción. La Verdad es uno de los nombres que se le conceden a los acontecimientos trascendentes. Todo lo que no es Verdad, no pertenece a lo divino. A través de la Verdad, el ser se reconoce libre, unido a su esencia natural. Es en la naturaleza donde se da el encuentro primitivo. Es una nueva manera de integrarse en una realidad fragmentada y, de esta manera, unificarla. En ese momento silencioso pierde su aura de tristeza para desplegar su esencialidad divina. Es el adiós del nombre.

III. El dios engañado, renacido en la naturaleza. Dionisos crucificado

El renacimiento de un dios anónimo y desconocido es uno de los aspectos centrales que se unen a los símbolos del camino y el agua. En el epígrafe anterior lo describimos como un alumbramiento de la purificación de la naturaleza. Riba lo afirma en el texto como “fill de la font i del verd”⁹⁴. Esta encarnación de lo divino en la naturaleza

⁹³ Carles Riba, *Obres Completes 1. Poesia, op. cit.*, p. 213.

⁹⁴ Aquí se vislumbran ecos de Hölderlin. El poeta alemán vio en la belleza la explosión de lo bello diseminado en el Todo. Ese mismo Todo es nombrado por Hölderlin como naturaleza. Todo será hijo, a su vez, de esa naturaleza. Cfr. Jacques Taminiaux, *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme allemand*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1967. Pero no olvidemos que Riba lo asimiló junto a

responde a la necesidad original de regreso a la esencia de las cosas. Es su manera de estar en plenitud, en una omnipresencia participativa de lo divino. Riba busca rescatar la presencia primordial e indemne anterior a la expulsión. Surge, de este modo, la presencia aludida del primer dios.

Este dios aparece desposeído de nombre. Su anonimato lo dota de *inalcanzabilidad*, rompe los límites que impone el nombre. De este modo, el dios a punto de renacer, habitante de una idea vaciada de sentido, mantiene una condición no desvelada. El dios es invocado por su propia madre (la Naturaleza), como Démeter lo hiciera con Perséfone. La naturaleza es quien engendra al dios y quien lo alumbraba. Todo el poema es una metamorfosis del paso del invierno convertido en primavera. Con la llegada de la primavera llega Perséfone del inframundo, del mundo de los muertos. Es la diosa híbrida que no habita el mundo de los vivos ni el de los muertos. Pero, evidentemente, el tratamiento que se hace del mito de Perséfone se centra exclusivamente en el regreso del inframundo para convertirse en primavera. El dios muerto que aparece en el texto y que renace hace clara alusión tanto a Dionisos Zagreo como a Cristo⁹⁵.

Ambas figuras comparten la muerte y la resurrección. También comparten la capacidad salvadora. En el cristianismo son conocidas la redención y salvación de la figura de Cristo. Dionisos también posee esta cualidad salvadora que aporta al hombre la calma ante un destino finito de vida y muerte. Asegura al ser humano que será integrado

las concepciones de autores clásicos como Calímaco, Píndaro, Ovidio, Propertio u Homero. En todos ellos, se regresa a la naturaleza, que es el motor emanante de vida divina.

⁹⁵ El culto a Dionisos está íntimamente relacionado con el orfismo, si bien esta conclusión fue amplia y profundamente debatida. La vieja escuela filológica establecía una clara diferencia entre ambos, pero los hallazgos de las laminillas de oro órficas o las inscripciones de Olbia han demostrado lo contrario. Así lo muestra W. Burkert en su libro *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, Acantilado, 2002. Desde este punto, otros estudios han resultado esclarecedores para establecer la conexión entre los ritos dionisiacos y órficos. (Cfr. Alberto Bernabé, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, *Instrucciones para el más allá*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001). Esta confluencia nos interesa para demostrar que en Riba también se da este paralelismo de motivos y símbolos a lo largo de las *Elegies de Bierville*.

dentro de un ciclo de muerte y resurrección constantes. Pero sólo Dionisos renace de la naturaleza y mantiene una relación constante con lo físico. Ha adquirido las más variables formas de la naturaleza para su corporeización, representa los ciclos de la naturaleza, el vino o la primavera. Su madre, Perséfone, regresa al mundo de los vivos junto con la primavera. Pero lo que más nos importa es qué función ejerce en el texto la muerte del dios y su resurrección, sea Dionisos o Cristo.

Conocemos las diferentes versiones que existen acerca de la muerte de Dionisos, pero siempre hay algo que incide: el engaño al dios⁹⁶. Después de ese engaño llega el ocultamiento. Algo similar ocurre en el texto. En él se produjo el engaño y ocultamiento del Absoluto. También Perséfone fue engañada por la Naturaleza⁹⁷. En ambos dioses el engaño se produce con el elemento al que quedarán unidos para siempre: Perséfone con la primavera cíclica y Dionisos Zagreo con la muerte de la que regresa. Dionisos fue engañado por los Titanes que se pintaron la cara con yeso para simular el rostro de un cadáver⁹⁸. Tras el engaño, Dionisos es desmembrado y esparcido por la tierra. De esa misma tierra renace. Al igual que la palabra, que renace

⁹⁶ Los Titanes se pintan la cara de yeso -*Teogonía de las rapsodias* Fr. 308 (ad 209 K.)- y así logran engañar a Dionisos. En otros fragmentos órficos aparece que los Titanes engañan al dios con un espejo - *Teogonía de las rapsodias*, Fr. 309 (209+214 K.)-, objeto muy asociado desde la antigüedad con Dionisos. Se ha asociado al espejo la misma capacidad de Dionisos para la unidad y multiplicidad haciendo un recordatorio de su desmembramiento.

⁹⁷ Atendemos a la versión del himno homérico a Démeter: “A Démeter de hermosa cabellera, venerable diosa, / comienzo a cantar, / a ella y a su hija de delicados tobillos, a quien Aidoneo /raptó (lo concedió Zeus de grave tronar, que de lejos ve) /cuando, apartada de Démeter, la de dorado acero, ufana de sus frutos, / jugaba con las hijas de Océano, de pronunciado seno, / en el prado mullido recogiendo flores: / rosas, azafrán, violetas preciosas, iris, jacinto / y narciso, el que crió como engaño para la muchacha (botón de flor)”.. *Himnos homéricos*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 85-86. Conocemos que la versión de las laminillas órficas atiende a un rapto de Perséfone mientras bordaba. Así, en la *Teogonía de las rapsodias* Fr. 288 (193 K.): “...cuando sale de su morada deja inacabado su tejido, es raptada y, tras haber sido raptada, se desposa y, una vez desposada, da a luz” o Fr. 290 (196 K.): “El mito cuenta que la Muchacha (...) fue raptada en esta estación (otoño), añadiendo que fue cuando, dedicada a su labor, bordaba un escorpión, el que ocupa el centro de esta estación, cuando fue víctima del rapto”.

⁹⁸ Tal y como registran diversos fragmentos de teogonías antiguas. Cfr. *Hieros Logos*, *op. cit.*

en el texto después del engaño perverso. En la carta-prólogo escrita a Rosa Leveroni dice Riba: “i la seva paraula dura i perpetuament es renova, en el broll indefinible de la mateixa naixença”⁹⁹.

La palabra ejerce esa función en el texto: la de renovarse continuamente para dislocar su sentido, para no apre(he)nderlo. La palabra es la huella del dios que se aproxima en su renacimiento. Pero su mensaje se nos mostrará, como vimos, silencioso. Por ello, Riba elude esa presencia dando valor comunicativo al lenguaje subterráneo del poema. La Verdad está en la elipsis, como Mallarmé veía en lo blanco. Por esta causa no llegamos a ver el nacimiento y regreso del dios, sino que su llegada se interrumpe en la narración.

En esta Elegía se mantiene el eco oscurecido del sufrimiento del dios. Escribe Riba en una esclarecedora carta de 1957 a su traductor al italiano Rinaldo Froldi:

ELEGIA I. Fabulós de tristeses divines... Hay que entender literalmente: donde suenan los ecos de fábulas, de mitos de dioses que sufrieron¹⁰⁰.

La voz poética regresa a un lugar donde aconteció una desaparición, una retirada. Dios está ausente, retraído en la profundidad de la naturaleza y su lenguaje es inaudible. Es la tragedia original de la que parte la escritura. El poema siempre germinará sobre esa fractura. Riba hereda esta concepción de Nietzsche¹⁰¹. Ambos conciben a Cristo y Dionisos como víctimas del sufrimiento y la devastación. Eso sí, Riba se aparta del discurso ateo del filósofo y poeta alemán. Nietzsche, como Unamuno¹⁰², atribuye la creencia divina en una necesidad ontológica del hombre para soportar la herida trágica

⁹⁹ Rosa Leveroni, *Obra poètica completa, op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁰ Carles Riba, *Cartes de Carles Riba (III: 1953-1959)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1993, p. 355.

¹⁰¹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edaf, 1998.

¹⁰² Cfr. Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 2011.

que sufre desde su nacimiento. Riba, por el contrario, mantiene un discurso integrador y esencial en la divinidad. Se debe regresar a ella para renacer de esa tragedia. Es la razón por la que se escribe. El texto, engañado primero y torturado después, sólo puede recurrir a la salvación y protección de su palabra indemne que nunca florecerá¹⁰³ en el afuera. Esa misma palabra original engendrará otras palabras que son las que comunicarán con esa realidad oculta. Joaquim Moles describe una eternidad de la palabra:

Més encara: la seva paraula n'engendrarà d'altres, per tant, continuarà vivint fins després que el temps l'haurà destruïda. De la primera no en sap res. La segona, com la de la pàtria, consisteix en una renovació constant a través de la creació poètica¹⁰⁴.

Riba cree en la perpetuación de la palabra poética. La que conoce es la que llega hasta él, la que ese dios renacido y velado sobre-pone en el texto para prolongarse a través de su existencia.

El renacimiento del dios es, en realidad, la única manera a la que se puede acceder para delimitar el tiempo. Aquí Riba se acerca a Schopenhauer. La muerte y la vida responden a la necesidad de

¹⁰³ Riba conoce muy bien los preceptos de la mística renana, sobre todo, los estudios del maestro Eckhart. Tanto en Riba como en el místico confluye la idea de la muerte original sobre la que se sustenta la experiencia de Dios. Lo Absoluto, despojado de nombre y cuerpo, atiende a un vacío del que proviene. El alma, separada primigeniamente, regresa a su nada creadora, aniquilándose (recordemos que aniquilación, en catalán es “anihilació”, es decir, hacerse nada) para participar de los atributos divinos. Para Eckhart (Cfr. Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 2006), dios es un Verbo que sólo se habla a sí mismo: “Dios es un Verbo, un Verbo no dicho”. Su Verbo no se encarna. Por ello mantiene su blancura indemne, se retroalimenta: “La salida de Dios es su entrada”. Ese regreso y fuga responden al ciclo de muerte y resurrección espiritual. Ni Eckhart ni Riba sienten este ciclo como una redención, sino como un movimiento natural e interior de su esencia. Por ello, lo que logra salir afuera y comunicarse en la palabra, aparecerá manchado, como recuerdo de la primera muerte. Escribe Eckhart en su texto “Del nacimiento eterno”: “Por lo tanto es preciso que el alma en la que el nacimiento ha de producirse se mantenga perfectamente pura y viva con una perfecta nobleza, que esté completamente unificada y completamente interior, que no vagabundee afuera, por los cinco sentidos. (Cfr. Maestro Eckhart, *Obras escogidas*, Barcelona, Edicomunicación, 1988, pp. 79-80).

¹⁰⁴ Joaquim Moles, “Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba”, en *Els Marges*, Barcelona, n°1, 1974, pp. 20-21.

herencia. Nada puede empezar desde algo que no ha acabado. Lo ejemplifica muy bien este extracto de *El mundo como voluntad y representación*:

La muerte y el nacimiento sirven para renovar constantemente la conciencia en una voluntad sin principio ni fin en sí, y que por sí sola es, en cierto sentido, la sustancia de la existencia¹⁰⁵.

Sin estos ciclos de muerte-vida, no existiría el poema, su voluntad de creación y aspiración. Ese límite, esa acotación interna del poema, favorece que sea posible el lenguaje. Todo ello es el testigo de la resurrección de lo Absoluto en el interior. No busca redimirse, como a este respecto apunta Mircea Eliade¹⁰⁶, sino que sabe que es el único camino que lo aproxime *ad-nihilo*, que es origen y final sin límite. La nada es el primer y último nombre silente. Es silente, pero su falta de atributos lo vacía no sólo de voz, sino también de rostro. El hombre está habitado por un vacío verdadero al que regresa. Esa nada ocupa el abismo sin fondo que es lo divino, el *abgrund* de la espiritualidad alemana de la que tanto bebió Riba. En una carta a Carles Cardó Arran, escribe Riba:

És precisament el dolor meu –i el més punyent, incalculable, que ens volta en el món- que m’ha guarit de tota vel·leïtat de crear en uns déus indiferents com a més forts. Els ha donat vida una idea humana, viuen per ella –per això els presento, i els sento, com a reals; però els venç el Déu de Salut, anterior a l’home, que reneix en cadascú per la Gràcia, i que, revelant-se-li, l’assegura fill de la pau i destinat a l’amor¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Arthur Schopenhauer, *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad de representación*, Barcelona, Labor, 1976, p. 305.

¹⁰⁶ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975.

¹⁰⁷ En Albert Manent, “La correspondència entre Carles Riba i Carles Cardó arran de les *Elegies de Bierville*”, en *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Barcelona, Ariel-Institut d’Estudis Hel·lènics-Departament de Filologia Catalana, 1973, p. 244.

Riba afirma su cristianismo con ese destino amoroso que escribe al final de la carta y al que también hace referencia en esta Elegía: “i una callada senzilla manera /d’amorosí el pensament”. “Amorosir” significa sosegar, pero sosegar de una manera amorosa. Aquí se produce la cura de la herida de la tragedia. Existe la palabra que sana en esa nada.

Por otro lado, la indeterminación que muestra Riba al escribir “jo no sé quin déu mort” hace que se hayan barajado interpretaciones que llevan a su posible paganismo. Es cierto que el desconocimiento que da ese “no saber” y la escritura minúscula llevan a pensar en lo que Ferrater expuso:

Aquesta presència del Déu, a les *Elegies de Bierville*, en realitat no s’identifica encara com el Déu cristià. I això es perquè les *Elegies* estan carregades de mitologia grega, i, sobretot, d’un tema que, per una d’aquestes ironies que té la vida, és un tema molt antic en Riba, que és la identificació amb Ulisses i, sobretot, amb aquell barrer episodi de l’Odissea¹⁰⁸.

Es evidente que no podemos desprendernos de la concepción clásica en Riba. La traducción de los clásicos fue su primera fuente de creación¹⁰⁹. Pero bajo nuestro punto de vista, Riba introduce en la imaginería clásica su espiritualidad cristiana. Lo apunta en sus anotaciones a las *Elegies*, refiriéndose, por ejemplo, a la tan órfica Elegía X. Riba pretende desprenderse del sentido pagano hacia el que pueda conducirlo. Esta certeza no la negaremos, pero atribuimos este desconocimiento del dios muerto como un giro que impide mirar directamente a ese mismo dios. De esta forma se marcará su anonimato y su silencio. Ese dios no tiene pertenencia para Riba.

¹⁰⁸ Gabriel Ferrater, *La poesia de Carles Riba, op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁰⁹ Nos referimos a la importancia capital que tuvo en él su traducción de las *Bucólicas* de Virgilio en 1911. Fue determinante para que escribiera sus primeros poemas. Riba concebía la traducción como una nueva manera de comunicación y creación poética. En ambos actos, se inicia una búsqueda de la palabra transparente.

Simplemente *es*, lo establece como existencia aún no renacida y, por lo tanto, es desconocida. Riba asume los dioses en su dios para poetizarlo, que es el acto más sagrado para él. Riba re-crea al dios. Esa es su versión espiritual del mito clásico. Homero siempre se presentó como el poeta de la palabra que cura y establece la unión con el mundo. Daba a la palabra la condición aérea que la sacralizaba, como ocurre en el Canto VIII, cuando Nausica libera palabras aladas que se dirigen a Odiseo pidiéndole su recuerdo¹¹⁰. La palabra de Homero, verdadera existencia absoluta, aparece en plenitud y unidad genesíacas. Riba creía en esa palabra que tejía sentidos en el interior del poema. Riba pudo ver sólo en los griegos que la naturaleza traspasaba su condición física para ser metafísica. Alguien que hereda esto, debe asumir su influencia hasta en su propio pensamiento religioso de tanta convicción como era el caso de Riba. Ferrater defiende que Cristo es una figura mitológica más. Desde luego que es una opción válida, ya que Riba transfigura a Dionisos en el dios cristiano. No difiere el uno del otro y acomoda el mito a su necesidad. Nosotros nos referimos a él como un Dionisos Crucificado. “Afeim, completant humanísticament la lliçó de la saviesa cristiana” continua Riba en otra carta a Carles Cardó. Su dios es pre-existente, como para Hölderlin. No habla de un dios encarnado, sino del dios des-carnado que debe germinar.

En realidad, el trasfondo real que Riba quisiera mostrar: su paganismo o su cristianismo, no es de alta trascendencia. Una de las cosas que hace de Riba un poeta en continua comunicación es su desnudez. Despoja los sentidos supremos de su connotación cultural para ofrecerlos en esencia. Su transparencia es tal que incluso al poeta que es lo deja fuera de lo sagrado. Lo vislumbra desde la periferia. Lo

¹¹⁰ “Nausica, la hermosa por don de los dioses, apostada en la puerta del rico salón admiraba con los ojos bien fijos a Odiseo y al cabo, dejando que escapase su voz, dirigióle palabras aladas: *Ve, extranjero, con bien: cuando estés en los campos paternos no te olvides de mí, pues primero que a nadie me debes tu rescate*”. Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2006, p.127.

Absoluto siempre estará en otra parte. Riba des-nombra¹¹¹ y la poesía, de manera subterránea, se nombra en un lenguaje intraducible para el poeta expulsado.

¹¹¹ Marta López Vilar recoge en su prólogo a la edición castellana de las *Elegies de Bierville* titulado “La palabra en transparencia”: “Riba, como lo hiciera San Juan del a Cruz, se adelanta explicando ciertas interpretaciones ante la posibilidad de ser mal interpretado. No desea que su libro se sienta pagano, pero –siempre desde la certeza de que ninguna palabra en Riba fue superflua– esto importa poco. Consigue des-nombrar, saberse máscara de lo Absoluto y es eso lo que se nos cuenta. Se oye, se siente esa divinidad, aunque no sepamos qué rostro tiene porque la voz poética participa de ella. Desnuda tanto su pertenencia a lo divino, que todo es de manera plena, a pesar del dolor”. Carles Riba, *Elegías de Bierville*, Madrid, Libros del Aire, 2011, p. 12.

ELEGÍA II

Súñion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,
tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:
pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada,
amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell.
Temple mutilat, desdenyós de les altres columnes
que en el fons del teu salt, sota l'onada rient,
dormen l'eternitat! tu vetlles, blanc a la l'altura,
pel mariner, que per tu veu ben girat el seu rumb;
per l'embriac del teu nom, que a través de la nua garriga
ve a cercar-te, extrem com la certesa dels déus;
per l'exiliat que entre arbredes bosques t'albira
súbitament, oh precís, oh fantasmal! i coneix
per ta força la força que el salva als cops de fortuna,
ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur.

I. La Grecia velada. Un orfismo de la persona

La Elegía II fue una de las escritas durante su estancia en Bierville¹¹². Se inicia tras el recuerdo de un viaje que, doce años atrás, realizó a Grecia junto a su esposa, la también poeta Clementina Arderiu¹¹³. Como inicio de este punto, escribe Riba en *Presentació d'una lectura de les "Elegies de Bierville"*:

[...] de professió i de vocació no pot prescindir de Grècia. Feia aleshores dotze anys que jo havia fet l'inoblidable viatge a Grècia, a reconèixer els paisatges de tants autors estimats i traduïts per mi, i des d'Atenes vaig, vam anar a Súnion. Ja s'ha dit que anar a Grècia, a Itàlia, a un país al qual un s'ha preparat, al qual un deu alguna cosa de la seva construcció, és anar a omplir uns noms, omplir amb visions uns noms, uns noms que ens empenyen a trobar el lloc que hi correspon. La dèria –no puc dir altre mot perquè és el just- de veure Súnion em venia d'un vers bastant dolent però extraordinàriament suggestiu de Moréas: «*Sunion, Sunion, sublime promontoire*»¹¹⁴.

Este hecho será determinante en su composición poética, porque nos permitirá observar cómo el poeta desarrolla dos imágenes paralelas de un mismo motivo: la imagen real de Sounio y la imagen simbólica del templo.

La capacidad fluctuante del uso del símbolo en la poesía de Riba ha sido tratada de manera diferente. Alexandre Cirici y Mercé Boixareu son dos de los estudiosos que más profundamente lo analizan.

¹¹² Bierville, 17 de abril de 1939.

¹¹³ Nacida en Barcelona en 1886 y fallecida en la misma ciudad en 1976. Adscrita a la corriente postsimbolista, fue autora de libros como *Cançons i elegies* (1916), *Sempre i ara* (1946) o *L'esperança encara* (1969).

¹¹⁴ Carles Riba, *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, Barcelona, Empúries, 1984, p. 32.

Como acertadamente muestra Cirici, esta Elegía se interpreta como el recuerdo real de un lugar visitado. El promontorio, situado a 65 kilómetros de Atenas, fue un punto estratégico en la antigüedad. Servía para avistar los barcos que pudieran acercarse a las costas atenienses. Es un lugar mítico dentro de la Hélade. En este punto, el poeta nos ofrece una lectura real del templo¹¹⁵.

Sin embargo, la imagen de Sounio tiene, a su vez, una interpretación simbólica. A través de la ruina, el yo poético tiene su lugar de representación. Según Mercè Boixareu:

A causa de la doble vida de la superfície del mar i de la terra, el Temple rep els seus respectius viatgers: “el mariner”, és a dir, l’home que viu en el temps, lluitant amb la circumstància (onada i vent), l’Ulisses de l’Elegia VII, “que per tu veu ben girat el seu rumb”, sofrint o gaudint de l’atracció del mar cap a la terra; el segon personatge, “l’embriac del teu nom”, el contemplador, l’esteta, el que ve terra endins –“a través de la nua Garriga”- el que no s’ha llençat a la mar a lluitar, el que ve, però, no empès pel vent, sinó pel seu propi peu, amb aquesta voluntat que la terra representa, solament alterat per l’embriaguesa de l’obra d’art¹¹⁶.

Apoyamos la tesis de Cirici, pero algunas afirmaciones de Boixareu son rebatibles: menciona el factor determinante del hecho cultural dentro de la Elegía. Esto se traduce en la exaltación de la belleza artística en el viajero que llega. Pero bajo nuestro punto de vista, Sounio está desprendido, en esta Elegía, de una connotación cultural plena¹¹⁷. Alexandre Cirici afirma, en la misma línea que

¹¹⁵ Alexandre Cirici, *Riba i el temple de Súnion*, en *In Memoriam Carles Riba*, Barcelona, Ariel-Institut d’Estudis Hel·lènics-Departament de Filologia Catalana, 1973, p. 116.

¹¹⁶ Mercè Boixareu, “L’aigua i la terra a les *Elegies de Bierville* de Carles Riba. (Reflexions per a una lectura simbòlica)”, revista *Faig*, n° 12 (1980), p. 25.

¹¹⁷ No ignoramos que una de las bases del movimiento *noucentista* es la recuperación cultural como seña de identidad. En el caso de Riba, la tragedia del exilio, una experiencia psicológica, como afirmara Francisco Caudet, genera un proceso de desposesión progresiva de datos culturales o, si bien aparecen,

Boixareu, que Riba adquire en la tradición artística de su tiempo un cuerpo para exaltar una identidad local, atenuado por cierto determinismo biográfico:

La tria de Súnion com a model té un vessant social i un vessant individual. Socialment, respon a la reivindicació general del model clàssic mediterrani, propi del Noucentisme, entès com a cultura de l'etapa constructiva desencadenada per la Mancomunitat de Catalunya a l'època de Prat de la Riba. El mite de la Catalunya Grega, despertat els primers anys de segle, destinat a cloure el període nòrdic del Modernisme, era present a les teories i a la pintura de Torres Garcia, la revista "Garba", l' "Almanac dels Noucentistes", l'òpera *Empòrium*, amb música d'en Morera, la *Nausica* de Maragall, tant com la tasca exhumadora de les ruïnes d'Empúries, en mans de Puig i Cadafalch. Personalment, respon a la vocació personal de Carles Riba com a hel·lenista i a l'impacte físic i sentimental obtingut en visitar Grècia. També fets culturals, com el prestigi literari de Súnion, tema de famoses poesies de Lord Byron i de Jean Moréas, que exalçaven com a quelcom de molt alt: *Sunion*, *Sunion, sublime promontoire*¹¹⁸.

El exilio está ligado en Riba a un proceso de interiorización y asimilación de lo externo. Ese será su camino hacia la Verdad, indicado en un mismo sentido que lo hiciera San Agustín¹¹⁹. Pero, sobre todo, atiende a la última etapa del pensamiento de Heidegger en la que indaga en la metafísica del ser y en la que se introduce la poesía

el ornamento estético no es su objetivo. El arte es conductor emocional hacia sí mismo. En la Elegía IV indagaremos en la función del arte como marco emocional.

¹¹⁸ Alexandre Cirici, "Riba i el temple de Súnion", en *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 118.

¹¹⁹ "Noli foras ire, in teipsum redi, in interiore homine habitat veritas". San Agustín, *De vera religione*, XXXIX, 72. La interioridad es un punto clave en el pensamiento de san Agustín. Ya desde la asimilación del neoplatonismo de Plotino y Porfirio, se gesta esa necesidad de interiorización que acompañó su conversión al cristianismo. Esto se ve en los *Diálogos*, las *Confesiones* o, como citamos, *De vera religione*.

como medio de encuentro con la verdad¹²⁰. La poesía, en este punto, responde a un lenguaje originario. Sólo en el poeta aparece la voz velada del ser. Ahí radica la verdad. Al desvelarse, se revela, por consiguiente, lo único real. Eso lo asimila Riba perfectamente. En su prefacio de las *Elegies de Bierville*, escribe Riba:

En aparença jo ho havia deixat tot, és a dir, béns i hàbituds, esdeveniments i activitats, i fins m'acompanyava dels éssers dels meus afectes elementals en una mena de possessió pura, sense vincles de vida. En l'íntima realitat, m'acarava amb mi mateix, ple de mi mateix no finit i del que de mi mateix hagués donat; m'acarava amb mi mateix, recollit en les meves pròpies forces, per tal que per elles em conegués i m'acabés i m'expandís cap a l'encontre d'una idea divina¹²¹.

El primer paisaje de Bierville era el origen de esa reconstrucción de imágenes en la Elegía I. Sin embargo, el templo, en ésta, es la evocación que aparece en tiempos de abandono. No es más que el punto de partida para concebir la vida como un viaje trascendido en un plano meramente espiritual. Compartimos con Cirici, eso sí, que el arte es en Riba un elemento espiritual. Es aquí donde Hölderlin tiene una presencia determinante. De su fuente bebió Riba, y fue uno de los impulsores de la sacralización de la poesía desde un punto de vista existencial. En su obra se plantea la capacidad de divinización de la poesía en el proceso de escritura. Riba sabe que el proceso de apropiación de la conciencia plena, sin quebrarla, no sólo incumbe al Dios de la trascendencia filosófica, sino que es la transfiguración del propio poeta¹²². En la palabra poética, bajo la *poiesis*, debe latir la re-

¹²⁰ Claramente expuesto en sus comentarios acerca de la obra de Hölderlin.

¹²¹ Carles Riba, *Obres Completes I. Poesia, op. cit.*, p. 211.

¹²² Esta idea, que Hölderlin tensa hasta sus últimas posibilidades, es asentada en la fenomenología de Husserl –que tanta influencia tuvo en Heidegger, Merleau-Ponty u Ortega– y establecida por Gadamer. Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993. El poeta se convierte en un mecanismo creador de verdad y perduración en el tiempo. Se acepta su figura, no como sustituto del dios, sino como artífice de lo trascendente. El poeta existe en un movimiento perpetuo de atracción de lo trascendente.

velación del Absoluto. Y esto mismo es lo que se desprende hermosamente de esta Elegía. No es un alarde ni una exaltación nacional, sino una toma de conciencia hölderliniana en la que se expone que en el arte debe habitar el concepto de lo verdadero. Esa sacralización del arte no se debe a un nuevo *hábitat* para la existencia de Dios. Como acontecía en Hölderlin, lo divino en Riba es una transfiguración en palabra. El poeta catalán prolonga la existencia divina en el arte de manera naturalizada. Ya desde los siglos XVIII y XIX, alumbrando la nueva noción de espiritualidad y literatura, nos encontramos nombres como Jean Paul Richter, Gerard de Nerval o Giacomo Leopardi. En este punto, el nombre de Dios se torna algo fluctuante: destino, necesidad o abismo. Para Riba, es lo indecible, aquello que siempre escapa de los límites de la palabra. Exactamente igual que la Poesía. Pero de Hölderlin sí toma la necesidad de mirar hacia lo sagrado -en este poema, en esa ascensión al templo o en el heliotropismo que siempre conduce al sol para ubicarse-, de dirigirse hacia él a través de la palabra poética construyendo un ámbito divino.

Riba, por otro lado, tomando las concepciones neoplatónicas, inicia un viaje de regreso desde la materia a su propio espíritu. Joan Ferraté lo explica con claridad:

Poesia d'exili i d'allunyament físic, les *Elegies de Bierville* són paradoxalment la narració d'un retorn. Retorn metafísic i transcendent, repeteixo. Retorn ideal al jo profund i als seus purs *pouvoirs*, diríem formalment amb Valéry; retorn als orígens del projecte vital, diríem existencialment amb Ortega; o intel·lectualment amb Descartes, retorn al punt de fixesa de l'ordre del món a Déu¹²³.

De este modo, se inicia un proceso de interconexión símbolo-escritura que se desvela internamente.

¹²³ Joan Ferraté, *Papers sobre Carles Riba*, Barcelona, Quaderns Crema. Assaig Minor, 1993, p. 36.

Asimismo, debemos comenzar a preguntarnos ¿de qué está conformado el hombre que se expresa a través de ese símbolo? Riba defiende que en su interior se halla un sentido divino que no es ajeno al hombre, algo que nos lleva a relacionarlo con una base contemporáneamente órfica¹²⁴.

Riba conoce que el hombre contiene en su interior una parte de la esencia divina. Como poeta, sabe que la genealogía del hombre posee una dualidad antropológica¹²⁵.

Un origen mítico y dual del hombre se proyecta en esta Elegía de manera clara, manteniendo la lectura órfica, pero con reinterpretaciones. Riba se preocupa de insertar la tradición religiosa dentro de la poesía. Lo que incumbe a la filosofía ya no queda claro que sólo pueda expresarse por esos canales¹²⁶.

El alma se unifica en el templo: humanidad y divinidad conviven de manera connatural. La configuración del concepto poético de *persona* se lleva en esta Elegía a su expresión más exacta. Eso es lo que nos aparta del concepto órfico en su plenitud. Mantenían los órficos que el alma era el continente de lo divino como antítesis a la

¹²⁴ También Plotino desarrolló la teoría de la conciencia divina en el interior del hombre. No debemos olvidar que Plotino bebió de las fuentes órficas para sus tratados místicos.

¹²⁵ Habría que añadir a esta afirmación una explicación totalizadora de raíz antropológica: es el llamado Homo religiosus de Mircea Eliade o el Homo symbolicus que definió el antropólogo Gilbert Durand. Ambos defienden que hubo un momento en el que en el hombre se originó la revelación de algo trascendente. Es interesante la lectura de La nostalgia de los orígenes de Mircea Eliade, donde se plasma que el hombre participa de la experiencia de lo sagrado sin necesidad de adscripción a alguna religión. Esto dota al hombre de una tendencia connatural a lo trascendente. Lo Absoluto habita en su propia conciencia y y de ahí debe partir la asimilación de lo trascendente. Este proceso de revelación se hace posible gracias a la hierofanía, que es el instante en el que el concepto de lo sagrado aparece en la concepción profana del hombre. Cfr. Alberto Bernabé, *Biblia y helenismo. El pensamiento griego y la formación del cristianismo*, ed. Antonio Piñero, Córdoba, El Almendro, 2006, p. 612.

¹²⁶ Gadamer y Wittgenstein alumbraron la certeza de que la filosofía debería comenzar a expresarse mediante los lenguajes poéticos. Inocularon al pensamiento contemporáneo de una ruptura de las formas de procedimientos de pensamiento. Al fin y al cabo, ¿qué son los “claros del bosque”? ¿Acaso los leñadores y los guardabosques a los que se refería Heidegger no responden a entidades que conocen lo desconocido del bosque? Heidegger los llama “Genius Loci” y ellos mismos son los que informan la poeta. Sólo al poeta. Cfr. Martin Heidegger, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1998.

impureza del cuerpo. Esto no ocurre en Riba. La persona es el nexo entre exterioridad e interioridad en un eterno movimiento de expansión y retraimiento, cuyos ecos podemos encontrarlos, de nuevo, en Plotino. El profesor Christoph Elsas explica claramente:

Esto queda reforzado con la afirmación central de que las ideas, aunque son objetos en sí mismas, no se hallan fuera del espíritu. Así, el dualismo entre el mundo de las ideas y el del movimiento, en el que las almas de los dioses y los hombres divinos representan lo supremo, es sustituido por un monismo según el cual, en definitiva, todo está contenido de alguna manera en el Uno supremo¹²⁷.

Pero, ¿cómo proyecta Riba estas ideas en un pensamiento poético puramente contemporáneo? Podríamos responder esta pregunta gracias a la importancia que tuvo la corriente del personalismo en su obra¹²⁸.

Riba mantiene ese equilibrio para proyectarse en lo Absoluto - como menciona el poeta en su prefacio-, siguiendo pautas

¹²⁷ Christoph Elsas, “La importancia de la mística en a filosofía de Plotino”, en *Enrahonar. Quaderns de filosofia*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, n° 13, 1987, p. 17.

También sobre este tema es interesante la lectura del artículo de Agustín Uña, “Plotino: el sistema del Uno. Características generales” en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid, Universidad Complutense, n° 19, 2002, pp. 99-128. En él se desarrolla el mecanismo de la Unidad en el Todo como principio y las pautas de desentrañamiento de la Totalidad. Asimismo, se realiza un interesante itinerario de la filtración de esta teoría en pensadores que parte desde Platón hasta llegar a Leibniz, implicando, de este modo, la actualidad del no previsto sistema de Plotino.

¹²⁸ “I l’home total, el microcosmos perfet, té una significació completa en el mot persona. Persona com a individualitat que excel·leix del nombre, persona com a entitat en el cos i l’ànima que la integren troben un punt d’equilibri”. Cfr. Albert Manent, “Riba, cristià”, en *Germinabit*, Barcelona, 1959, n°65, p. 23. Es determinante para comprender la obra de Riba la importancia que tuvo el movimiento personalista, corriente filosófica creada por Emmanuel Mounier (1905-1950). De raíz cristiana, defendía una visión de la persona como ser independiente y único, trascendente y subjetivo no subordinado. Aunque esta corriente tiene como padre a Mounier, podemos encontrar en autores anteriores las bases de ese pensamiento. Uno de ellos, posiblemente uno de los más determinantes junto a Soren Kierkegaard, sería Kant en su exposición de la persona como un valor Absoluto y libre. Véase, por ejemplo, la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*.

personalistas: “m’acarava amb mi mateix, recollit en les meves pròpies forces, per tal que per elles em conegués i m’acabés i m’expandís cap a l’encontre d’una idea divina”¹²⁹.

La persona se constituye como un binomio para alcanzar la trascendencia¹³⁰. El único medio para concebir a la persona es a través de una unificación que no debe escindirse y que se dirige hacia lo externo –la experimentación del afuera- para alcanzar su última razón de ser: el motor trascendente que se genera sin origen. Eso sí, la experiencia de lo trascendente siempre viene acompañada de una pérdida del sentido¹³¹. De ahí lo imposible de su lenguaje y la *conformidad* con la aproximación. Riba aspira a la unión con un origen para desvelar lo real. Recordemos un fragmento del prefacio a la segunda edición de las *Elegies*:

Això era tornar, sí, a la meva ànima com a una pàtria antiga; la frase del gran romàntic alemany se’m repetia fins a l’obsessió. Però hi tornava amb el meu cos, que, essencialment constituït amb ella en persona humana, i amb ella participant de totes les dignitats, amb ella es volia alliberar i salvar.

Carles Riba concibe como verdadera identidad a la persona que participa de la liberación y la salvación. En el verso: “pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada” Riba expone un gozo en la liberación de su persona e impregna de esa esencia a su recuerdo – presencia no material que es su única pertenencia. Igualmente, puede verse en los versos:

¹²⁹ No es tan solo una proyección, sino una emanación de causa-causado en el que el Uno mana de todas las cosas, conformando un orden descendente, como afirma Agustín Uña en la filosofía de Plotino.

¹³⁰ Muy acertadamente, Antoni Blanch atiende a la parábola del *animus-anima*. Ambos términos, inteligencia y espiritualidad, cohabitan en búsqueda de una “reconciliación” y “unión” personal. Esta es la manera de aspirar a una existencia auténtica. Cfr. Antoni Blanch, *Poesia i transcendència. Lectura de les Elegies de Bierville de Carles Riba*, Barcelona, Claret (Fundació Joan Maragall), 2004.

¹³¹ Eliot ya lo plasma en sus *Four Quartets*: “We had the experience but missed the meaning”.

[...] i coneix
per ta força la força que el salva als cops de
[fortuna

Todo esto permite que la imagen del templo o, para ser más precisos, su recuerdo –presencia tan intangible–, sea el motivo liberador y salvador de la persona en esta Elegía.

Este proceso está relacionado en los preceptos personalistas de Mounier:

Notre liberté est la liberté d'une personne située, elle est aussi la liberté d'une personne valorisée. Je ne suis pas libre seulement par le fait d'exercer ma spontanéité, je deviens libre si j'incline cette spontanéité dans le sens d'une Libération, c'est-à-dire d'une personnalisation du monde et de moi-même¹³².

Para Riba queda personalizado el templo como parte indivisible de él mismo¹³³. Así aparece en los versos IX y X:

per l'embriac del teu nom, que a través de la nua
[garriga
ve a cercar-te, extrem com la certesa dels déus.

El templo está situado en un extremo. Así mismo, el poeta realiza una analogía entre la extrema situación del templo y la condición divina. Pero, hay que preguntarse: ¿qué motivo posee la voz poética para hacer propio ese recuerdo? En Riba nada es aleatorio y siempre responde a un mecanismo de causa-efecto determinado. En este caso, el exilio es lo que, paradójicamente, dota a la voz poética de posesión dentro de su desposesión absoluta¹³⁴. Riba en ningún momento hablará desde la soledad del que nunca ha tenido, sino todo lo

¹³² Emmanuel Mounier, *Le personnalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 79.

¹³³ Una parte que conforma el Todo en unidad.

¹³⁴ Riba, a través de la paradoja, se comunica en esencia.

contrario. Su acción lo lleva siempre a sus posesiones y motivos de la memoria (pasado) y a una lucha constante por proyectarse en lo que lo rodea. Hace de la memoria su única posesión¹³⁵. De ahí que exprese:

per l'exiliat que entre arbredes fosques t'albira
súbitament, oh precís, oh fantasmal!

En este punto, hace alusión directa a su propia condición de exiliado, a la presencia perdida del templo como su posesión más íntima y divina¹³⁶. El exiliado necesita los recuerdos para recuperar su mundo sentido. En parte, hacer de él una *facticidad objetiva*. Sentido e intuición conviven para proclamar la consciencia emanada de los objetos.

Riba necesita el hecho objetivo. Ahí es donde el personalismo aparece de nuevo para asentar los preceptos de su teoría poética¹³⁷. Su

¹³⁵ Constante que aparece reflejada en gran parte de la literatura del exilio republicano español. Ocurrió en María Teresa León en el que es uno de los libros más emocionantes sobre la tragedia del exilio: *Memoria de la melancolía*. Pero también debemos atender a un libro capital para comprender cómo se recuerda el dolor del exilio. Por ello, atendemos a la lectura de *Memòries (1905-1940)* de Xavier Benguerel, a quien le debemos la edición chilena de las *Elegías de Bierville* en 1949. En el libro de Benguerel se dedican unos capítulos sobrecogedores desde el año 36 al 40. Xavier Benguerel, *Memòries (1905-1940)*, Barcelona, L'Avenç, 2008.

¹³⁶ “Mon corps n'est pas un objet parmi les objets, le plus proche des objets: comment s'unirait-il à mon expérience de sujet? En fait les deux expériences ne sont pas séparées: *j'existe subjectivement, j'existe corporellement* sont une seule et même expérience. Je ne peux pas penser sans être, et être sans mon corps: je suis *exposé* par lui, a moi-même, au monde, à autrui, c'est par lui que j'échappe à la solitude d'une pensée qui ne serait que pensée de ma pensée”. Emmanuel Mounier, *Le personalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 28.

¹³⁷ “La vie personnelle est affirmation et négation successives de soi. Ce rythme fonamental se retrouve dans toutes ses opérations. Elle s'affirme dans un perpetual travail d'assimilation des apports extérieurs. Elle s'élabore en les élaborant. Une subjectivité pure, nous l'avons vu, est impensable par l'homme. Disposer pour soi d'un certain champ d'objets avec qui elle puisse entrer en intimité, un peu comme elle le fait avec des personnes, à longuer de temps et de fréquentation, est pour la personne un besoin élémentaire. S'affirmer c'est d'abord se donner du champs. Il ne faut donc pas opposer trop brutalement *l'avoir* et *l'être*, comme deux attitudes existentielles entre lesquelles il y aurait à choisir. Pensons plutôt à deux poles entre lesquels est tendue l'existence incorporée. Il ne lui est pas possible d'être sans avoir, bien que son être soit puissance indéfinie d'avoir, ne soit jamais épuisé par ses avoirs et les débordes tous par sa signification. Sans avoir, elle est sans *prise*, s'évanouit dans l'objet. Posséder, de plus, c'est entrer en contact, renoncer à être seul, à être passif: il

cuerpo forma parte de esa persona cuya existencia se marca al ritmo del binomio. La singularidad de la persona para Riba lo aleja de la *cogitatio* cartesiana que es excluyente.

En Riba, existe Absoluto por cómo el poeta escucha los latidos de su deber hacia él mismo. Esa escucha produce la liberación necesaria. El exilio enseña a Riba a dignificar la identidad de existencia de las cosas. A través de ellas –y de su recuerdo- puede reconstruir un mundo dividido, incierto. Riba busca la palabra perdida que reconstruya el mundo.

Llegados a este punto, ¿qué papel juega la religión? Bajo nuestro punto de vista, únicamente un papel espiritual. La manera de decir es lo que se mantiene fluctuante en Riba. Por lo demás, el poeta catalán siempre se preocupó por la creación de puentes entre él y el mundo.

Riba reinterpreta el orfismo -lo veremos en su simbología- como también lo hicieron Pitágoras, Platón o los estoicos¹³⁸, y lo complementa con su identidad cristiana¹³⁹. Por ello, el estado unificador es la dimensión mística, cómo evolucionan y se filtran en esta obra, las particularidades: el orfismo y la mística del cristianismo. Todo en su conjunto dibuja la espiritualidad del poeta, vestida de símbolos.

El símbolo es una manera de interpretar la experiencia. Esto puede encontrarse en abundancia en diversas obras poéticas

y a de fausses pauvretés qui sont des dérobades”. Emmanuel Mounier, *Le personnalisme*, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁸ Para una profundización en el tema, véase el interesante artículo de Francesc Casadesús, “Orfismo, usos y abusos”, en *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*. Ed. E. López, A. Morales, M. Valverde, Murcia, 2006, pp. 155-163.

¹³⁹ Sobre el orfismo y el cristianismo antiguo, es interesante el lúcido y detallado estudio de Miguel Herrero de Jáuregui, *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 2007.

místicas¹⁴⁰. El propio Riba escribía en *Sobre poesia i sobre la meva poesia*:

Realment, què fa el poeta? Opera amb símbols que si els encerta del tresor que porti dintre d'ells, contenen en un moment determinat tota la vida d'ells i la dels altres¹⁴¹.

Se inicia una comunicación entre el objeto recordado y la voz poética, un nexo¹⁴². La comunicación con las cosas es la base de Riba, al igual que, para él, Dios se presenta en todas las cosas creadas. La dignidad del ser acontece al comunicarse. Sounio, en sí, es un paisaje espiritual de su propia memoria que lo recibe como persona participante de su divinidad.

II. Tiempo y palabra sintomática. Los fantasmas del símbolo

Según las palabras de Cirici que hemos apuntado anteriormente, la imagen de Sounio tiene una doble interpretación temporal: la del viaje real junto a Clementina Arderiu el 20 de agosto de 1927 y la del viaje evocado desde Bierville. Sin embargo, habría que matizar la manera con la que Riba lo desarrolla. Tal y como comienza el poema:

Súnion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria

Vemos que el yo poético se dirige con un vocativo al promontorio. El circunstancial de lugar “de lluny” sitúa la voz poética en una posición de distancia temporal y física. De este modo, el poeta

¹⁴⁰ Sería interesante mencionar, por ejemplo, obras como *El peregrino querúbico*, de Ángelus Silesius, las mencionadas *Enéadas* de Plotino, *Scivias* de Hildegarda de Bingen o *Castillo interior* de Teresa de Ávila.

¹⁴¹ Carles Riba, *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, Barcelona, Empúries, 1984, p. 28.

¹⁴² Es interesante recordar la etimología de la palabra “símbolo”: lazo, algo que une.

construye esta Elegía desde el concepto del tiempo. Resulta llamativo, a su vez, que en un mismo verso aparezca una dualidad temporal que se disocia entre el pasado y el futuro.

El primer verbo que nos encontramos, “evocaré”, es un futuro. Esto nos explica que la voz presente hilará un discurso en un tiempo que aún no ha llegado. La introducción de esta segunda Elegía se asimila a una despedida, a una promesa de reconstrucción desde el futuro. Pero, si indagamos un poco más, observamos cómo ese verbo, ya desde su semasia, indica que esa acción futura partirá desde un punto pasado. La evocación pertenece a un tiempo que ya ha transcurrido. Riba, de este modo, unifica ambas acciones temporales en una posición de distancia. Es la mejor manera para neutralizar el tiempo histórico y transmutarlo en intrahistórico.

El concepto del recuerdo de Sounio ya estaba esbozado años antes, durante su viaje real a Grecia. Escribe Riba a su amigo Josep Obiols el 19 de septiembre de 1927: “Veurem què hi farà el record”. Es decir, hay una lógica del recuerdo que opera lentamente en la consciencia del poeta. Apoyándonos en las afirmaciones de Carles Miralles:

Grècia ofereix igualment al poeta la pròpia realitat com a viatge, i aquesta realitat recolza en l'evocació i en el record, com la mateixa realitat de la mort més enllà d'ella mateixa¹⁴³.

A través del recuerdo y su símbolo, la voz poética puede interpretar poéticamente una realidad absoluta, trascendente. En los versos posteriores, Riba escribe:

Tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:
pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada.

¹⁴³ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 191.

Por ese recuerdo, que desemboca en memoria, el poeta puede elaborar la experiencia de la contemplación. Afirma Riba en “El Jovencell de la Síndone”: “La memòria parla, abrivada per la seva mateixa càrrega. Mentrestant la imaginació, respectuosa, calla i es vela”¹⁴⁴.

A su vez, ese mismo hecho lo eleva para continuar su itinerario ascensional. Tal y como afirma Raimon Panikkar:

No hace falta insistir sobre el cuádruple papel de la memoria. Por un lado, nos permite hablar de la experiencia. Por el otro nos deforma, o por lo menos transforma, la experiencia, puesto que la memoria no sólo está mediatizada por su recuerdo, sino también por su interpretación, en la que pueden intervenir recuerdos anteriores. Pero la memoria puede ejercer también una tercera función: nos puede hacer revivir de nuevo la experiencia¹⁴⁵.

Y es eso mismo lo que Riba expone en su *Presentació*, cuando escribe:

És un símbol que no cal explicar. Hi vam anar per terra, en un trenet que arriba fins a Làurion, on hi ha aquelles mines de les quals els atenesos treien plata per a la seva moneda quan no la robàven d’altres bandes, i des d’allí, a través de la Garriga, vam anar cap a l’extrem del promontori. Naturalment, entre els arbres d’aquesta vall de Bierville, jo veig, com un fantasma, el temple, amb el seu símbol¹⁴⁶.

La imagen del templo es fantasmal, una visión de un pasado que se le representa en un momento de abandono. Recordemos los versos de esta segunda Elegía:

¹⁴⁴ Carles Riba, *Escolis i altres articles*, Barcelona, Publicacions de “La Revista”, 1921, p. 34

¹⁴⁵ Raimon Panikkar, *De la mística. Experiencia plena de la vida*, Barcelona, Herder, 2005, p. 151

¹⁴⁶ Carles Riba, *Escolis i altres articles*, *op. cit.*, p. 33.

per l'exiliat que entre arbredes bosques t'albira
súbitament, oh precís, oh fantasmal!

Pero debemos atender a lo que escribe al final de su cita: “[...] el temple, amb el seu símbol”. Tras la aparición de la imagen del templo (pasado) en Bierville (presente), se consume, de nuevo, la idea de un tiempo circular y anulado que retorna a su origen y se renueva constantemente. La visión fantasmagórica del templo en un espacio diferente -su evocación- es lo que facilita ese regreso a través de la memoria. Se corporeiza en la imagen de Jesús-Dionisos, dioses que nacen y mueren. Esta idea vuelve a remitirnos a los ciclos de renacimiento de los misterios órfico-dionisiacos¹⁴⁷.

Si bien es cierto que en esta Elegía no se menciona ese renacimiento desde el punto de vista de la ζωή¹⁴⁸, en el caso de Riba se reinterpretan los elementos de la memoria y el tiempo para proceder a ese regreso como símbolo metafísico de sí mismo. Atendemos, de este modo, a un pensamiento poético simbólico-místico¹⁴⁹. El tiempo es canalizador de un regreso, de la exposición de la propia voluntad del *yo* para alcanzar la pureza de lo Absoluto. La indeterminación del tiempo se esboza para despojarse de cualquier coordenada objetiva y centrarse en el plano de conocimiento ascensional¹⁵⁰. Es lo que Patxi Lanceros afirma:

Porque hay un paisaje incategorizable, sin lugar, ni tiempo, ni modo, cuya ineludible presencia tiene el carácter terapéutico de una anagnórisis. Ubicuos y eternos son el

¹⁴⁷ Atendiendo a la información que desvelan las láminas de Olbia, en la primera inscripción aparece: “Vida-muerte-vida /verdad /Dionisos, Órficos”.

¹⁴⁸ Sobre el concepto de ζωή –o vida cíclica- y βίος –vida particular o mortal- es interesante atender al libro de Karl Kerényi, *Dionisos, raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998.

¹⁴⁹ Se acerca al concepto de “razón poética” de María Zambrano. El pensamiento poético para Riba es el esclarecimiento de la esencia, la desnudez progresiva de las cosas, para formar parte de ellas. Es un proceso de interiorización y aprehensión del mundo.

¹⁵⁰ Ascensión que también será, como apuntaremos más adelante, un descenso.

Olimpo, el Paraíso y el Walhall, ubicuos y eternos el Hades y el Infierno: no se reducen a un cruce de coordenadas espacio-temporales, no se limitan a la sugerente presencia de una geografía imaginaria. Exentos de exigencia trascendental del espacio y del tiempo, se erigen en soldadura de la memoria y la fantasía, en quicio en el que confluyen la añoranza y el anhelo¹⁵¹.

En este caso, sí tenemos un espacio definido –aunque simbólico– pero el tiempo se despoja de sus cualidades de marcador objetivo para adquirir una connotación indefinida. Riba busca anular el tiempo, neutralizarlo para desestructurar, a su vez, la historia. Se acerca para quebrar la historia y construir su intrahistoria¹⁵².

La conciencia de sí mismo renace a través del templo: símbolo cultural y tautológico. Afirma Carles Riba en su artículo “Creadors i diletants”: “Per això la cultura, tota naixença, és en certa manera una renaixença.”¹⁵³ Cirici, por su parte, defiende que en esta Elegía, se produce un antes y un después en el concepto del tiempo, tal y como escribe:

Les articulacions són evidents, l’abans i el després (com als vells eslògans publicitaris), però l’abans i el després d’un fet històric precís: la derrota de la comunitat amb la qual el poeta se sentia identificat¹⁵⁴.

¹⁵¹ Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, prólogo de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 98.

¹⁵² Desde el punto de vista antropológico, estos ritos siempre mantuvieron el mismo organigrama y el mismo objetivo. Mircea Eliade lo recoge lúcidamente en Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 2000, p. 87: “Colectivos o individuales, periódicos o esporádicos, los ritos de regeneración encierran siempre en su estructura y significación un elemento de regeneración por repetición de un acto cosmogónico. Lo que nos detiene principalmente en esos sistemas arcaicos es la abolición del tiempo concreto y, por tanto, su intención antihistórica”.

¹⁵³ Carles Riba, *Escolis i altres articles*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁴ Alexandre Cirici, *Riba i el temple de Súnion*, en *In Memoriam Carles Riba*, op. cit., pp. 117-118.

Las nociones atemporales –y sobre todo la memoria- son medios para acceder al encuentro con la consciencia personal. Siguiendo la teoría aristotélica, la memoria, que pertenece al pasado, sería la representación de lo conocido y sabido para abarcar lo que trasciende¹⁵⁵.

Carles Riba muestra dos planos de Sounio (real y simbólico) y ambos confluyen en un tiempo reconstruido que da cabida al desarrollo discursivo. No hay tiempo y el espacio es indeterminado, pero sí existe un movimiento de composición. Todo se condensa en la expansión y retraimiento del arriba al abajo. La memoria es excavada hacia abajo, en busca de la palabra¹⁵⁶.

El proceso del recuerdo se aproxima en esta Elegía a la noción platónica del *εἰκόν*; es decir, a la representación de algo ausente que se reconstruye a partir de la imaginación. La concepción de Riba se sitúa en un estado interpretado del *εἰκόν* y el concepto de lo representado de Paul Ricoeur. Tal y como este último afirma: “La presencia en la que, se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen”¹⁵⁷.

A Riba se le representa poéticamente una parte de su pasado a través de un símbolo. Su recuerdo (*εἰκόν*) no es más que la antesala para una verdad trascendente que debe desvelar. Riba, como bien expresa Jaume Medina, se aproxima al idealismo trascendental de Schelling¹⁵⁸.

¹⁵⁵Aristóteles, *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, p. 86: “La memoria, pues, no es ni sensación ni juicio, sino un estado o afección de una de estas cosas, una vez que ha transcurrido un tiempo. No puede haber memoria de algo presente ahora y en el tiempo presente, según se ha dicho, sino que la sensación se refiere al tiempo presente, la espera o expectación a lo que es futuro y la memoria a lo que es pretérito”.

¹⁵⁶ “Estamos cavando la fosa de Babel”, escribe Kafka en sus Diarios. En esa excavación se horada el pensamiento que esconde la palabra.

¹⁵⁷ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 21.

¹⁵⁸Jaume Medina, “El mite com a odisea de la consciència pura de Déu”, en *Revista de Catalunya*, nº 49, (febrer de 1991). “Al *Sistema de l'idealisme trascendental*, Schelling havia parlat d'allò que els homes anomenen

Riba, sin embargo, corporeiza en esta Elegía no su experiencia trascendente en el motivo natural al que se refería Schelling, sino en una imagen que permanece en el tiempo. Ella no es originaria de la naturaleza, sino que es construida por el hombre como morada de lo divino. Riba describe en esta Elegía la revelación simbólica a través del recuerdo: único camino para acceder a la verdad de uno mismo, formulación apoyada también por Jaume Medina. La imagen simbólica, pues, es la antesala a una verdad secreta que ha de revelarse. Afirma Chantal Maillard:

[...] pues una verdad tan sólo obtiene el rango de «iluminación», esto es, de verdad como revelación (alétheia), en el instante de su descubrimiento¹⁵⁹.

El símbolo se convierte en una afección desvelada que el poeta aún no ha matizado. El objeto final es la noción de la pureza en el templo. Su imagen es el significado de lo puro desde lo verdadero. Como explica Jaume Medina: “En el secret interior, ben cert, es realitza la unió del nostre voler amb la veritat; per això són misteriosos aquests vincles”¹⁶⁰.

A través de la verdad se llega al conocimiento de lo que trasciende, de lo que nombra el espíritu de lo que el hombre es. Escribió Riba:

No dubtar vol dir ésser sincer; i és sincer tot aquell, i solament aquell, que pensa d'acord amb el que ha sentit com a veritat i s'expressa en termes fidels al que pensa. Una sola operació de l'esperit, només teòricament repartida en tres

naturalesa com d'un poema ocult darrere d'una meravellosa escriptura secreta: si en poguéssim desxifrar l'enigma -deia- hi reconeixeríem l'odissea de l'esperit. Segons afirma E. Cassirer, l'escriptura secreta de la naturalesa va ser desxifrada pel mateix Schelling en el seu examen del mite: l'odissea de l'esperit era l'odissea de la «consciència».

¹⁵⁹ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 20.

¹⁶⁰ Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 100.

moments. La seva perfecció exigeix un suprem domini de certs mètodes. Etc. És tòpic que tot això fóra simple si ho fóssim nosaltres mateixos. Si en aquells mètodes i en els instruments amb que s'ajuden tinguéssim un fil segur per atravesar “el laberint del pit” i trobar, no una veritat particular, viciada per nocions i il·lusions no examinades i per posicions bonament acceptades o preses, sinó una veritat pura, externa a nosaltres, fixada una vegada per sempre, quieta allí esperant-nos¹⁶¹.

Riba aspira a una veritat pura, ajena a él, pero que a su vez, pueda alcanzar para desvelar el contenido secreto de su propia existencia, desde su origen:

I tantmateix el que val i pot donar motius raonables de confiança en una veritat, és haver-la cercada per un impuls amorós i lliure, tant com lúcid, cap a més enllà de l'obscur fons central d'existència que s'ha anat component a cadascun de nosaltres¹⁶².

Por ello, la imagen simbólica del templo, que se reconstruye desde un plano temporal pasado, es el enigma que comporta el Absoluto. Escribe Carles Miralles:

Poeta, recorda l'experiència anterior dels seus versos; home, sent en una síntesi il·luminadora la presència de tot el seu passat, des de l'origen –idea divina–, passant pel naixement, fins aleshores; recorda també, fixada en un símbol, la pròpia entitat cultural, i el que aquesta comporta¹⁶³.

El templo, símbolo de verdad absoluta y pureza divina, construido en el espacio vacío que deja la Palabra perdida en su

¹⁶¹ Carles Riba, “He cregut i és per això que he parlat”, en la revista “Serra d’Or”, n°53 (abril de 1959), Barcelona, p. 12.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Carles Miralles, *Lectura de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial, 1979, p. 35.

retracció se converteix en el lloc de trobada amb la consciència de si mateix. També la consciència renaxeix com el déu de la primera Elegia¹⁶⁴.

Per un altre costat, la antigüedat simbolitza per Riba el seu propi record i la seva condició existencial. Això fa que aquesta Elegia es hagi convertit en una interpretació de si mateix. Com escriu Josep Alcina i Clota, en part, acertadament:

Interpretació «existencialista» de l'antigüedat? Possiblement. Però, almenys, interpretació viva, pregona, sincera. I, d'altra banda, és que, per ventura, en última instància, podem entendre els altres si no és per l'escletxa de la nostra pròpia ànima?¹⁶⁵

Riba no busca, en aquesta Elegia, interpretar la antigüedat des d'un punt de vista existencialista. Busca interpretar-se a si mateix dins dels seus límits existencials, fent servir com a base física la ruïna clàssica i, en termes generals, el viatge. Les causes responen a una necessitat que conviu dins dels límits de la comunicació mística. La paraula es converteix en el símptoma de allò que realment amaga. Per això, aplicarem les idees de Jacques Derrida plasmades en *La farmacia de Platón*, sobre el Fedro platònic¹⁶⁶. La escriptura poètica és una escenificació de allò veritable també per Riba.

El *topos* que apareix en aquesta Elegia és el marc referencial que elabora el discurs de la Veritat. El significat de la comunicació se

¹⁶⁴ Se adverteix molt bé en Gabriel Ferrater, *Papers sobre Carles Riba*, Barcelona, Quaderns Crema, Assaig Minor, 1993, p. 40.: "Un moviment similar de recobriment íntim ens és descrit en l'Elegia II. Però aquí és prou per suscitar-lo la joia de certa agraïda que sorgeix del dolor més profund amb el record, encara, d'un món de plenitud que ha vençut la mort, per la figuració del qual basten les columnes del temple de Sounion".

¹⁶⁵ Josep Alcina i Clota en: *Homenatge de Carlos Riba, 1893-1959: l'home, les elegies, la seva mort*, XXX, Cercle de Cultura Torras i Bages, 1964, p. 25.

¹⁶⁶ Jacques Derrida, *La farmacia de Platón*, en *La disseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.

convierte en un juego consistente en des-velar el verdadero sentido, como en Heidegger¹⁶⁷. Pero este asunto, de suma oscuridad, no puede abandonarse a la certeza, simple y frustrante, de lo imposible. La escritura de lo imposible ya es escritura, una forma de existencia. Como existencia, atiende a una razón. Por ello debe alterarse el orden lógico-comunicativo. No buscaremos la alusión, la presencia del Absoluto, aquello a lo que alude, sino su elusión, su ausencia. Es desde esta oquedad desde donde construiremos el discurso, desde donde Riba lo construye. Así será cuando la función simbólica desarrolle su objeto de comunicación de lo inefable.

Lo insuficiente de la expresión del concepto hace que se introduzca una nueva manera de silencio y elusión: el símbolo. El símbolo une lo eludido y lo aludido. En este caso, Sounio es para Riba el símbolo de la permanencia y lo puro, pero también es su proyección metafísica de lo Absoluto, de lo divino. Es lo que escribe Josep Junyent:

[diví] adjectiu, perquè, d'origen, els múltiples déus grecs eren adjectius indicadors que cada cosa duu un escreix d'ella mateixa que la depassa i la integra dins un tot superior, l'esfera del diví¹⁶⁸.

Apoyamos que ese Todo superior toma su cuerpo en el templo griego. Se trata de un lugar sagrado – al que se le añade la connotación sentimental de un recuerdo feliz: *pel teu record que em dreça, feliç de sal exaltada*- y, como bien continua diciendo Junyent: “Així Riba pot fer néixer o renéixer déus a tot arreu on percebi un hàlit religiós”¹⁶⁹.

Riba proyecta en ese único lugar su sentido de la Verdad Absoluta.

¹⁶⁷ Cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.

¹⁶⁸ Josep Junyent, “Joia en la poesia de Carles Riba”, *Faig revista literària*, n° 23-24 (maig, 1985), p. 103.

¹⁶⁹ Josep Junyent, “Joia en la poesia de Carles Riba”, *op. cit.* p. 104.

Es inevitable no volver al texto de Derrida. Puede ayudarnos a esclarecer qué pretende Riba, qué le lleva a emplear este mecanismo metafórico para hablar de lo divino y su composición. Al igual que en el *Fedro*, y como muy bien apunta Derrida, el proceso de autoscopía se inicia desde la única determinación a un *topos*: el recuerdo y la imagen del templo visitado unos años atrás. Pero realmente, esta imagen poetizada no es más que uno de los velos que recubre el objeto. No es el sentido final que se descubrirá inefable. Para explicar esto, basta recordar las palabras del propio Riba en su prefacio a la segunda edición¹⁷⁰.

El motivo-símbolo del templo actúa como ese *fármakon* que inocula el texto -el acto de escritura- y proyecta la intimidad del *yo* poético en el símbolo de algo objetivado. El movimiento se prolongará en un dentro-fuera constante, en expansión y retraimiento. La palabra en sí se generaría en ese punto intermedio entre expansión y recogimiento. Conquista el espacio recién abandonado por la presencia absoluta, la palabra perdida. Como dice Derrida:

Las hojas de escritura obran como un fármakon que empuja o atrae fuera de la ciudad al que no quiso nunca salir de ella, ni siquiera en el último momento, para escapar de la cicuta. Le hacen salir de sí y le arrastran a un camino que es propiamente de *éxodo*¹⁷¹.

El templo, si fuera una imagen despojada de todos sus velos, de todas las capas que lo protegen de su sentido, no es para el poeta un objeto necesario, sino un *logos* sin trascendimiento que ha aniquilado

¹⁷⁰ “Un poema no s’explica; és a dir, les seves paraules no són canviables per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d’elles, pel camí d’una veu insubstituïble”. Carles Riba, *Obres Completes 1*. Poesia, op. cit, p. 214.

¹⁷¹ Jacques Derrida, La farmacia de Platón, en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 103.

su existencia¹⁷². Etimológicamente, el *logos* procede del verbo λέγω, es decir: *contar, hablar*. Pero para que ello sea posible necesitamos tener una presencia que contar, de la que hablar. Cuando esto lo elevamos a intentar “decir”, “contar” o “mencionar” lo que no puede de-limitarse en la palabra, se recubre de un velo que lo designa y lo corporeiza. Sócrates, en el *Fedro*, sale del *topos* más habitual. Pero ese viaje del “aparente-afuera” le lleva al conocimiento. En Riba es exactamente igual. Él realiza el mismo viaje para su construcción de escritura. Con esto queremos decir que, realmente, lo que nos importa para interpretar *Les Elegies de Bierville* no es la experiencia mística que se pueda vivir o no en él, sino cómo se produce en el texto la plasmación de los mecanismos místicos ante la trascendencia¹⁷³.

El objeto *templo* es una exposición producida, expuesta con anterioridad a su concepto. Su palabra, es decir, su forma gráfica, remite también a un significante previo, donde se encuentra el velo al que nos referimos. El objeto es lo que trasciende, no la cosa.

El proceso de ocultamiento, además de ser connatural al concepto de lo divino por su naturaleza de imposible e inefable, también pertenece a la morfología del alma participante de la

¹⁷² Empleamos el término “objeto” y no “cosa”, valorando que lo primero pertenece al campo de lo intramental, no con un valor objetivado –que es a lo que pertenece la “cosa”. La imagen del templo no es, bajo nuestro punto de vista, una realidad física en el poema, sino una concepción desposeída en el cuerpo metafórico. Riba prescinde, al construir la imagen del templo, de sus propiedades físicas para dotarla de abstracción. Nos acercamos a la tesis de Mittelman, al defender que es el “objeto” el continente semántico mental. El objeto queda aislado de la “cosa”, es un acto psicológico y, añadiríamos que, en este caso, es un acto metafórico. Es interesante en el desarrollo de este tema el libro de Jorge Mittelman, *Lenguaje y pensamiento. El “Cours” de Saussure y su recepción crítica en Jakobson y Derrida*, Pamplona, Cuadernos de Anuario Filosófico, 2000.

¹⁷³ En este punto es interesante afirmar que a lo largo de este trabajo se investigarán las dimensiones místicas en las *Elegies de Bierville* y no la experiencia mística acontecida en ellas. La causa radica en que defendemos en esta tesis que Riba construye su obra en un universo de simbología y estructuras místicas, pero no llega a alcanzar la experiencia del encuentro con Dios. Riba trabaja el *discere*, es decir, el conocimiento de lo Absoluto a través del intelecto, no del *pati* de Pseudo-Dionisos: que es el padecimiento de la presencia de Dios. En el caso del *discere*, desde el punto de vista metafísico, se produce una experiencia trascendente o, como afirmaría Juan Martín Velasco: “experiencia mística profana”.

divinidad. Esto es apoyado muchos siglos antes por Johannes Tauler¹⁷⁴ y reinterpretado por Derrida.

Riba recoge este concepto y lo moldea en sus *Elegías*. Más concretamente, en esta Elegía II se plantea el problema de la funcionalidad del símbolo. Es por ello complicado reducir a una sola definición el objeto divino de la ruina del templo. Su *esse* es intuitivo, no universal, aunque, a su vez, sea completamente necesaria la correspondencia entre “objeto” y “cosa”. Su intuición se presenta necesaria, como si la palabra se hubiera introducido en una roca porosa que poco a poco es inundada. El texto es al fin y al cabo así. Entre habla interior y escritura hay algo que transpira.

El objeto simbolizado en el templo es un modo de significación. La delimitación del concepto siempre llevará a territorios ambiguos que sólo presenta un cuerpo polisémico que concibe repetidamente su variabilidad. Podríamos acercarnos a un proceso de deconstrucción de la metáfora. Este problema nos lleva a plantear los límites de la mística cuando se plasman, a través de la escritura, sus fines.

Acertadamente, y como dijimos en el capítulo anterior, Chantal Maillard defiende que cuando este acto de lo indecible se consuma en la escritura, el místico pasa a ser un metafísico y recurre al lenguaje simbólico¹⁷⁵. Pero, ¿es Riba un metafísico o concibe el acto de escritura como una realidad incompleta? Podemos decantarnos por la segunda posibilidad, sin abandonar la primera. No hay metafísico sin el reconocimiento de lo incompleto. Riba disloca la función del poeta y el filósofo, los superpone porque ambos buscan lo mismo. El poeta sabe que la poesía muestra lo inefable del mundo¹⁷⁶. Recordemos que Riba

¹⁷⁴ “De Juan el Señor dijo: “Es más que profeta”. Quiere decir que en este fondo donde la razón no puede penetrar se ve luz en la luz. Allí se ve luz interior, allí con luz creada, quiero decir la luz de gracia, se ve la luz divina. Conocer que al principio está velado”. Johannes Tauler, *Obras*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca- Fundación Universitaria Española-, 1984, pp. 358-359.

¹⁷⁵ Chantal Maillard, “Desde la ignorancia”, (Óscar Pujol y Amador Vega eds.), *Las palabras del silencio*, Madrid, Trotta, 2006.

¹⁷⁶ La corriente del *New Criticism*, sobre todo los ecos de la crítica de T.S. Eliot, se asimila en la concepción de Riba. El poema se muestra en cómo consiste

trasciende, que los procesos místicos se plasman en el texto y que eso es lo que nos interesa. Efectivamente, él atisba –“consumar” es un verbo excesivo- lo indecible en la escritura como un metafísico, pero sigue manteniendo la incapacidad de la escritura para alcanzar el fin. Sería una escritura de la pobreza. Se acerca a Wittgenstein¹⁷⁷ cuando experimenta que lo que vive por sí mismo en el lenguaje, no puede ser expresado a través del lenguaje. No se puede intercambiar la existencia.

Para Riba, la palabra poética acepta desde su propia esencia su propia insuficiencia, tiene significado en sí misma, se dice a sí misma, pero no puede decirse completamente en un ámbito *atextual*. Como defendió Walter Benjamin, la lengua comunicará siempre el ser lingüístico de las cosas, manifestándose en la lengua en sí¹⁷⁸. Por ello, cuando hablamos de mística en Riba, proponemos una nueva manera de misticismo. Es decir, Riba también busca ese “decir” del *objeto* divino a través de su huella, pero el acto poético de escritura se produce en el camino de esa búsqueda. Podríamos hablar de un proceso de degradación del concepto físico para llegar a la génesis más pura, a una “catástrofe de la metáfora”, su *ruina*. Derrida emplea un término al que nos atendremos: borradura. Como Derrida expone:

El sentido primitivo, la figura original, siempre sensible y material («todas las palabras del lenguaje humano fueron golpeadas en el origen por una figura material...y todas representaron en su mocedad alguna imagen sensible... materialismo fatal del vocabulario...») no es exactamente una metáfora. Es una especie de figura transparente, equivalente a un sentido propio. Se convierte en metáfora cuando el discurso filosófico la pone en circulación. Se olvida, entonces,

decir poéticamente, a través de “dramatizaciones” que sustenten el acto creador. Por ello, la poesía nunca dice, sino que se muestra, sin más. Su pureza radica en eso.

¹⁷⁷ Nos referimos a lo que aparece en la primera redacción del *Tractatus*. Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Prototractatus*, Londres, Routledge, 1997.

¹⁷⁸ Walter Benjamin, *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

simultáneamente, el primer sentido y el primer desplazamiento.
No se nota ya la metáfora y se la toma por el sentido propio.
Doble borradura¹⁷⁹.

Por otro lado, Riba, al igual que Benjamin, es consciente de que tan sólo el objeto es comunicable en él, no su ser espiritual como tal. Debemos recordar que el lenguaje místico siempre retorna a un origen que no existe porque él mismo es su origen. De ahí que el templo sea ese objeto que en sí mismo (se) dice como divinidad, pero siempre como un indicio, como una huella gráfica¹⁸⁰, nunca como una correspondencia exacta entre objeto y palabra. De esta misma manera se desarrollaron las diversas teorías aristotélicas. Se inicia un proceso de *traducibilidad* - término muy acertado empleado por Benjamin - entre el objeto divino que (se) dice y se traduce al lenguaje humano a través del nombre. El poeta es un traductor, al fin y al cabo. El símbolo tiene la función de comunicar lo no comunicable a través de la lengua. Nos acercáramos a lo que Michel De Certeau defiende en su *Fábula mística*¹⁸¹, nunca se encontrará lo buscado, porque ese *objeto* es habitado en sí mismo. Esa realidad se plasma desde su propia imposibilidad, como si se autofagocitara. El símbolo del templo actúa - manteniendo la terminología de Platón siglos más tarde, reutilizada por Derrida- como una *khôra*: expresa, pero sin llegar a poder expresarlo, suscribiéndose siempre en un prefijo de negación. (La) *khôra* sucede, como explica Derrida:

Khôra nos sucede, como el nombre. Y cuando un nombre
llega, dice inmediatamente más que el nombre, lo otro del

¹⁷⁹ Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 251.

¹⁸⁰ Empleo el término de Derrida para identificar el cuerpo del nombre a través de la palabra. Dicha palabra -ya convertida en símbolo- al hallar su expresión gráfica se convierte en huella, indicio de experiencia de escritura de manera originaria. No tiene origen, es en sí misma. Es interesante el texto donde desarrolla este concepto. De él nos atrae, especialmente, el discurso que hilvana acerca de la huella como desaparición del origen al que nos hemos referido anteriormente. Cfr. Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

¹⁸¹ Michel De Certeau, *La fábula mística*, Madrid, Siruela, 2006.

nombre y lo otro sin más, de lo cual anuncia justamente la irrupción. Este anuncio no promete aún, no amenaza más. No promete ni amenaza a nadie. Permanece todavía extraño a la persona, nombrando sólo una inminencia extraña al mito-, el tiempo y la historia de cualquier promesa y de cualquier amenaza posible¹⁸².

Riba siempre será consciente de la pobreza del lenguaje – profunda base del lenguaje místico-, de su existencia velada, de su no materia en su esencia. La búsqueda de nombrar el *objeto* o, más exactamente, de de-limitarlo, concluiría en transformarse en *khôra*: ese desplazamiento del *ser*. Es un planteamiento, las nociones de velo o hendidura de las que hablan Derrida¹⁸³ y Tauler¹⁸⁴, que el propio Riba asimila. Su misticismo -y es importante- es textual desde su resultado.

Por otro lado, al igual que para Wittgenstein y los neoplatónicos, existe una imposibilidad de expresión objetiva en términos comunes. Se toma el silencio como una nueva forma de comunicación, a pesar de la aparente contradicción de los términos. El cuerpo de ese decir(se) es el silencio, el cuerpo transparente de esa elusión. Y añadimos que Riba simboliza este silencio como *hendidura* en los siguientes versos de la Elegía II:

¹⁸² Jacques Derrida, *Khôra*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1995, p. 13.

¹⁸³ Jacques Derrida, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.

¹⁸⁴ Y en parte el Maestro Eckhart, de quien Tauler fue alumno, aunque sus afirmaciones fueran mucho más categóricas. El proceso de “desnudez” del concepto íntimo de la palabra como plasmación divina que desemboca en el vacío más Absoluto influiría sobremanera en la filosofía de la posmodernidad, gracias a la conducción de Heidegger o Husserl. Alois M. Haas, recientemente, ha publicado un excelente ensayo sobre mística y posmodernidad titulado: *Viento de lo Absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* (Madrid, Siruela, 2009). En él realiza una lúcida reflexión sobre la reinterpretación de la mística y su recepción en la filosofía posmoderna. En el tema que nos ocupa, Riba se situaría, en este punto, mucho más cerca de Tauler que de Eckhart. Riba no construye la identidad divina como una nada – algo que sí haría Eckhart o Nâgârjuna, dentro del budismo zen y afirmando el vacío del concepto divino.

Temple mutilat, desdenyós de les altres columnas
que en el fons del teu salt, sota l'onada rient,
dormen l'eternitat!

Las columnas sumergidas son esa escritura invisible, blanca, a la que se refiere Derrida en “La mitología blanca” y que late debajo del texto. Se producen en este poema dos ejes de movimiento centrales: el ascensional en el que se encuentra en templo y, más arriba aún, el sol –*el teu sol lleial*-; y el de descenso: donde se sitúan las columnas sumergidas. El ascenso y el descenso conforman el cuerpo del poema donde late el Absoluto, en ese intersticio. En estas posiciones antitéticas se da la armonía, lo justo de lo Absoluto. Es interesante mencionar que este concepto de la armonía de contrarios es clara influencia de Hölderlin¹⁸⁵ y que, realmente, lo que se nos plantea es el concepto del camino heraclítico: el camino que asciende y el que desciende es el mismo. Parte de un origen y allí mismo llega. Es por lo que Sol y Hades –como submundo y profundidad acuática en este poema- se asimilan en este texto. El sol nace y muere cada día, asciende y desciende desde su propio origen. El sol es la presencia, dentro de su dimensión mística, que no puede mirarse fija ni directamente. Es el origen de la ceguera, del no ver que acaba por “cerrar los ojos” (expresión etimológica, *μύω*, de la palabra *mística*) si nos queremos acercar. La imagen del sol, en esta Elegía, además de mantener sus reminiscencias sagradas –hijas de muchas tradiciones como la Cábala zohárica de revelación, cuyo mayor exponente es Abraham Abulafia en la península, o la Teología mística ortodoxa-, ejerce una influencia determinante en el acto de escritura. El sol cegará la escritura, producirá un giro –la pervierte-, un cambio para poder expresar su insuficiencia, desde su imposibilidad. Y sólo podrá

¹⁸⁵ Se encuentra con claridad en su novela *Hiperión*: “La noche que me despedí de ella se había hecho de noche, y la noche se había hecho día pero no para mí, en mi existencia ya no había ni dormir ni despertar. No era ya sino un sueño continuo, en que la soñaba, un sueño de felicidad y de sufrimiento, una lucha del temor con la esperanza”. Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión, 2001.

expresarse con una palabra que contiene todo lo dicho anteriormente: *heliotropismo*. Es decir: el movimiento de dirección al sol. La luz es el origen en la Biblia y de luz está hecho Dios en diferentes textos¹⁸⁶, pero lo que nos interesa es la recepción mística en el texto, ver cómo lo plasma Riba. Riba mantiene una escritura consciente de su ceguera, de su imposibilidad.

Sin embargo, para Mercè Boixerau¹⁸⁷, esta imagen confeccionada de columnas sumergidas, tiene una interpretación de imaginaria de subconsciente. No lo compartimos. El concepto de escritura borrada¹⁸⁸, a través de un proceso de desposesión íntima es lo que defendemos en esta tesis. Esas profundidades son el nuevo símbolo que hay que develar, el de la divinidad enraizada en lo indecible, su prueba más obvia. Las columnas que se atisban desde lo alto del templo es el concepto divino sumergido, velado. Se acercaría sobremanera a ese *point pur* de Paul Valéry¹⁸⁹, la lejanía que muestra el lenguaje con la idea pensada de la divinidad. Esta idea se acentúa en otros dos versos muy esclarecedores que hemos mencionado anteriormente:

Per l'exiliat que entre arbredes fosques t'albira
súbitament, o precís, oh fantasmal! [...]

Riba se dirige al templo con los adjetivos “precís” y “fantasmal”. Expresa que hay una exactitud y, también, una inaprensibilidad. Es interesante analizar el adjetivo “fantasmal”. Recurriendo de nuevo a

¹⁸⁶ En el Salmo 104 el vestido de Dios es de luz: “Señor, Dios mío, qué grande eres vestido de majestad y de esplendor, envuelto en un manto de luz”. En el Salmo 27.1 aparece: “El Señor es mi luz y mi salvación” y en Juan 8.12 se escribe: “Yo soy la luz del mundo, el que me sigue no camina en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida”, por citar algunos ejemplos.

¹⁸⁷ Mercè Boixerau, “L'aigua i la terra a les *Elegies de Bierville*”, en *Faig arts*, n°12, Manresa, 1980, pp. 22-33.

¹⁸⁸ Como Mallarmé hacía una y otra vez, hasta reducirse a mero ejecutor de acto de escritura, alejado de la vibración sensitiva del habla interior. El lenguaje se sustenta por sí mismo, como el símbolo.

¹⁸⁹ “Temple du Temps, qu'un seul soupir résume, / A ce point pur je monte et m'accoutume, / Tout entouré de mon regard marin;”. Paul Valéry, *El cementerio marino*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 44.

Derrida, lo fantasmal¹⁹⁰ es esa presencia que transita siempre en umbrales. Si bien esta expresión resulta obtusa, podemos añadir que la acción *fantasmática* del templo como parte del lenguaje explica que esa visión y ese fantasma *son*, pero no (se) dicen. Ninguno está en un lugar, ninguno se de-limita. Lo Uno es exacto, preciso, pero también adquiere, desde su elusividad, una forma de huella¹⁹¹. Lo fantasmal es la huella de lo que fue corporal. Lo Verdadero es huella, la desposesión del exiliado que se enfrenta, a lo lejos, con la pureza de lo Absoluto.

Es una línea general de todas las vertientes místicas, excepto de la cábala judía, donde se atribuye al lenguaje de lo inefable un valor positivo. El lenguaje es un mecanismo desposeído de razones para Riba. Es un aprendizaje del *no-sentido* -empleando la terminología wittgensteiniana¹⁹²- que se apoya en un corpus de negación de lo decible, donde debe demostrarse el sinsentido del lenguaje como algo evidente. Conseguido esto, la plasmación metafórica se consuma.

En los preceptos místicos, si esto no se desarrolla de tal forma, las palabras no serán más que sombras que poco pueden decirnos. La palabra para Riba, en esta Elegía, será el reflejo de una realidad espiritual. Y es llamativo el empleo de *reflejo* como algo intangible, algo que acerca su existencia a la irrealidad y a la imposibilidad como esencia metafísica. El símbolo no es más que una necesidad, su perfil y su límite son los que permiten acercarnos al concepto de lo Verdadero.

No debemos olvidar que estas Elegías son el recorrido de Riba hacia la propia alma. Ellas se convierten en una interiorización del

¹⁹⁰ Es interesante mencionar aquí el concepto de la *hantologie* o, en palabras de Derrida: “ontología asediada por fantasmas”. Para Derrida, el fantasma es aquello que nunca muere y siempre aparecerá y re-aparecerá. Podemos prolongar en esta explicación que su naturaleza es inmutable, eterna, pervive para emerger de su no-tiempo y su no-espacio, como ese concepto velado del lenguaje que re-aparece para presentarse al exiliado.

¹⁹¹ Con esto no obviamos las referencias que Riba realizó acerca de esta “visión” fantasmal en su prólogo a la segunda edición de las *Elegies de Bierville*, pero consideramos que esta explicación es trascendental para entender qué es la escritura para Riba dentro de las dimensiones de la mística.

¹⁹² Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.

símbolo – abandonamos el éxtasis para centrarnos en el *éntasis*- para adecuarlo a sus propios parámetros lógicos de ser espiritual en el lenguaje. Se entabla una relación continua entre el *(a)dentro* y el afuera.

Bajo los conceptos místicos, vemos que la mística se alimenta de su propia ausencia de palabras y que traza un nuevo camino para plasmar lo indecible. Estamos frente a la mística del “no” o de la ecuación del “ni/ni”. Desde ese punto de partida, nace la necesidad de corporeizar, aunque esa necesidad ya difumine lentamente un concepto que es, en sí, tautológico¹⁹³: clasificar el sentido, a través del nombre, de aquello que no lo tiene. El símbolo físico del templo es el contorno -la alusión- de una palabra vaciada de todas sus posibilidades definitorias. Pero bajo él se encuentra el término elusivo que concibe el acto imposible del nombrar lo divino.

La lengua, tal y como la definió Walter Benjamin, “es la expresión inmediata de lo que en ella se comunica”¹⁹⁴. Al igual que Benjamin, defendemos que esa esencia espiritual se “comunica en la lengua y no a través de ella”. Y hablamos de inmediatez o de contorno para iniciar – y posiblemente, nunca des-velar- la tarea comunicativa que es innata al ser espiritual.

Esta premisa nos llevaría a la solución del problema si no se tratara de un texto lírico y que éste no buscara la trascendencia a lo divino.

Riba posee la lengua, pero es consciente de su imposibilidad. Recordemos sus palabras cuando escribe:

No hi ha artista de la paraula que no s’hagi planyut d’aquella violència i d’aquesta insuficiència. Alguns s’han manifestat a aquest propòsit amb una resignació desolada o desdenyosa, que contrasta amb la general satisfacció dels qui

¹⁹³ Pero no olvidemos el empleo exacto de la definición de palabra para Riba como un reflejo.

¹⁹⁴ Walter Benjamin, *Angelus novus*, *op. cit.*, p. 146.

s'expressen per altres modes d'art. Qui no coneix la xènia de Schiller? Per què l'esperit vivent no pot aparèixer a l'esperit? Si parla l'ànima, ai!, ja «l'ànima no parla». I és que del contingut a la forma la distancia és màxima en l'expressió pel llenguatge; ara, si en els usos pràctics, quotidians, d'aquest, l'intercanvi intel·lectual es fa per mitjà dels mots, sí, però en rigor per damunt d'ells, fins al punt que seria impossible sense una més o menys vasta convenció de referències, sense una certa comprensió prèvia, en suma, el poeta posa el seu honor a reduir aquella distancia al mínim¹⁹⁵.

El acto de escritura, su plasmación, es ese mantenerse sobre el abismo que defendía Benjamin. Para Riba es una reducción de distancias. Aunando ambos conceptos, el ser espiritual en la mística es el verdadero concepto al que el poeta debe acercarse, reducir su distancia abismal, aceptar que mana desde un no-origen, desde algo que precede y acontece, como lo hace *khôra*¹⁹⁶.

Riba defiende la consciencia del poeta de emplear una lengua insuficiente que se nutre del lenguaje en sí y atiende a efectos que no residen en la palabra. La creación no es la palabra, sino su contenido espiritual. Tal y como explica Riba:

La veritable llibertat, estic per dir que la poesia l'ha trobada sempre per l'acceptació plena, sense reserves, del llenguatge en ell mateix, en la seva essència i amb la seva insuficiència; és a dir, com un sistema de signes no necessaris, de natura abstracta i per tant d'efectes indirectes; vivents, en suma, només per llur contingut espiritual¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Carles Riba, "Els poetes i la llengua comuna", en *Per comprendre, Obres Completes II*, op. cit., p. 431.

¹⁹⁶ Omitimos la presencia del artículo determinado "la" para enfatizar la inaprensibilidad y la no de-limitación del término *khôra*, tal y como defiende Derrida.

¹⁹⁷ Carles Riba, "Els poetes i la llengua comuna", op. cit., p. 431.

El objeto en esta Elegía sería el templo –también elemento experiencial y el símbolo que se nutre de su naturaleza y su metafísica en la poesía de Riba¹⁹⁸-. El interno es la desposesión del alma que busca su origen. La función empírica del elemento externo –no en su fisicidad- es determinante. Está despojada, eso sí, de connotaciones innatas del sujeto.

En este punto, deberíamos recordar el texto de Walter Benjamin *Sobre el programa de la filosofía futura*¹⁹⁹. La función interna del símbolo es el discurso místico de un hecho objetivo, el desarrollo de la evidencia de ese sinsentido a la configuración poemática.

Se asimila, de este modo, la tradición mística a la creación poética. Será un método de autoconocimiento y se explicará como un lenguaje en imágenes en el que la construcción poética es un medio para expresar lo inexplicable, una mística de la existencia²⁰⁰. Ferrater lo desarrolla detalladamente:

L' experiència del místic i la descoberta d'un mateix que ens és descrita en les Elegies tenen, si es vol, un punt de partida similar, i encara un terme "exterior" idèntic (el terme

¹⁹⁸ Como él mismo escribiera en el texto arriba mencionado.

¹⁹⁹ Walter Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

²⁰⁰ Podemos encontrar ejemplos de este tipo de lenguaje en imágenes en textos como Parábolas del Talmud (Tamid 32 a, *Baba Batra* 74 b o, por ejemplo, *Pesajim* 88 b) o las Parábolas de Jesús, en Mateo 13 (Tercera instrucción: El misterio del reino): "Les propuso otra parábola, diciendo: «El reino de los cielos es parecido a un grano de mostaza que un hombre coge para sembrarlo en su campo; es la semilla más pequeña de todas las semillas, pero una vez desarrollado, es mayor que las hortalizas, y se hace un árbol, hasta el punto de que los pájaros del cielo van a anidar en sus ramas". Por otro lado, queremos acentuar que no es lo mismo "una mística de la existencia" que una experiencia mística. En el primer caso, aparecerían esas dimensiones místicas de búsqueda de lo trascendente. En una experiencia mística, se consuma esa unión con lo divino. Por ello, no compartimos en su totalidad la afirmación de Ferrater. Bajo nuestro punto de vista, en el texto no se produce una experiencia mística, sino que se plasma, como ya dijimos, una dimensión mística, un mecanismo intelectual de la mística.

interior no el podríem distingir del procés mateix que se segueix en l'experiència)²⁰¹.

Esta tradición mística de explicar lo inefable a través de imágenes²⁰² tiene en Carles Riba una génesis cristiana profundamente influida por las tradiciones paganas –con las matizaciones que a esta terminología deberíamos atribuirle-. Recordemos que la poesía de Riba asimila ambos cauces. En la obra de Riba tenemos el ejemplo del neoplatónico Plotino –*Eneadas*–, padre de la imaginería mística que es reinterpretada en el cristianismo. Riba toma de él la existencia análoga entre lo Absoluto y divino (lo inexpresable) y la marca experiencial (imagen real del templo) como inicio de la contemplación²⁰³. El poeta tiene como objetivo alcanzar lo Absoluto desde la contemplación de la imagen del templo recordado, no puntualiza que sea la idea de Dios a lo que se dirige. Ese algo, late sin nombre. Esto separa a Riba, en parte, de una lectura puramente cristiana y lo acerca al paganismo neoplatónico de Plotino²⁰⁴.

²⁰¹ Joan Ferraté, *Papers sobre Carles Riba*, Barcelona, Quaderns Crema. Assaig Minor, 1993, p. 42.

²⁰² Wittgenstein sembró esta idea en múltiples autores. La realidad se muestra como una imagen inefable e iconográfica.

²⁰³ Concepto de contemplación que para Pseudo-Dionisio era Dios, como *pati divina*. Para Plotino sería el adjetivo sustantivado: “lo contemplado”.

²⁰⁴ Dice: “Síguese que la acción surge por mor de la contemplación. Diríase que tratan de apresar mediante un rodeo lo que no pudieron captar derechamente. Porque, de nuevo, cuando logran lo que quieren y lo que desearon que se originase, su intención no es la de desconocerlo, sino la de conocerlo y verlo presente, adentrado en el alma, claro está, como objeto de contemplación. Obran, en efecto, por razón del bien, esto es, no para que el bien resultante de la acción esté fuera de ellos ni para no poseerlo, sino para poseerlo. Pero poseerlo ¿dónde? Dentro del alma. La acción giró, pues, de nuevo hacia la contemplación. Porque lo que uno acoge dentro del alma, que es razón, ¿qué otra cosa puede ser sino razón silenciosa? Y cuanto más adentro, tanto más silenciosa. Porque el alma entonces se mantiene sosegada y no busca nada, como saciada que está; y, en un hombre así, como tiene fe en que posee, la contemplación se halla dentro de él. Y cuanto más clara es su fe, tanto más sosegada es también su contemplación por cuanto es más unificadora y por cuanto el sujeto cognoscente –hora es ya de hablar en serio–, cuanto más conoce, tanto más se unifica con el objeto conocido”. Plotino, *Eneadas III-IV*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 247-248.

Plotino defiende la unidad del alma con lo contemplado para llegar a la comprensión del Absoluto –una comprensión que se volverá silenciosa cuanto más interior sea-. Riba lo mantiene en su imaginería metafórica en esta Elegía II. El poeta se vuelve lo contemplado. Tanto Plotino como Riba buscan en la raíz de ese viaje de autoconocimiento la verdad de sí mismos, la verdad de lo divino en el interior de la persona. Josep Junyent refuerza estas afirmaciones:

Això explica el perquè del llenguatge religiós de Riba a les *Elegies*: en no poder adscriure's a cap mena de llenguatge fet, ha de recrear-lo prou dúctil com per a resseguir tots el meandres d'una autoformulació que es correspongui amb cada un dels estadis o dels matisos de l'experiència²⁰⁵.

Un claro ejemplo lo encontramos en el siguiente verso de esta Elegía:

amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell

En este verso se observa cómo el poeta se asemeja –no se une²⁰⁶– al Absoluto del templo, partiendo desde el verso anterior que lo enraíza al recuerdo con júbilo. Recrea una imagen, un nuevo lenguaje, para expresar lo inexpresable a través de la elevación en el siguiente verso de la misma Elegía:

pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada

Se aproxima y compara su esencia con la de la divinidad. Podemos decir que el concepto divino, su idea originaria, se convierte en presencia inefable²⁰⁷. Desarrolla este aspecto muy acertadamente

²⁰⁵ Josep Junyent, “«Joia» en la poesia de Carles Riba”, “Faig”, revista literària, n° 23-24, maig, 1985, p. 102.

²⁰⁶ La comparación nunca es una unificación de conceptos. Al igual que en la experiencia mística el sujeto es tomado por Dios y él ve sólo por sus ojos, como es el caso de Simone Weil –como ejemplo de contemporaneidad- que afirmó en su libro *A la espera de Dios*: “Jesucristo mismo descendió y me tomó”.

²⁰⁷ “El relato de la experiencia religiosa no debilita a la filosofía y, por tanto, no llegaría a romper la presencia y la inmanencia cuyo cumplimiento enfático es la filosofía. Es posible que el término Dios haya venido a la filosofía a partir de

Emmanuel Lévinas. La filosofía adquiere los valores de la religión en el mecanismo de traer a la presencia la imagen de Dios. Riba lo hace a través de la poesía. Intenta desvelar a través de una experiencia textual y la sintomatología de la palabra.

En definitiva, el templo de Sounio es experiencia, visión y recuerdo. Parte de ese templo se encuentra bajo las aguas o tan sólo se atisba en la distancia por el marinero que lo busca o por el ebrio de ese nombre indecible que no tiene consciencia de sí, que vive en su propio abandono, igual que el exiliado. Todo concluye en la búsqueda.

un discurso religioso. Pero la filosofía –aún cuando lo rechace- entiende este discurso como un discurso de proposiciones sobre un tema, es decir como cargado de un sentido que se refiere a un develamiento, a una manifestación de presencia. Los mensajeros de la experiencia religiosa no conciben otra significación de sentido. A partir de este momento, la “revelación” religiosa queda asimilada al develamiento filosófico (asimilación que incluso la dialéctica mantiene). Que un discurso pueda hablar de manera diferente de cómo habla cuando dice lo que ha sido visto u oído afuera o saboreado interiormente resulta insospechado. En principio, pues, el ser religioso interpreta su vivencia como experiencia”. Emmanuel Lévinas, *De Dios que viene a la idea*, Madrid, Caparrós Editores, 1995, p. 112.

ELEGÍA III

Era tan trist l'amor a l'ombrosa vora enllacada
dels records adormits, tan solitari en la nit
dels rossinyols – oh dolcíssima cosa certa, certa,
cant absolut, per damunt l'alba que et trenca- era tan
pàl·lid dins la profunda rodona dels tells –cristal·lina
de primavera, però sols en l'altura –que el mar
ens ha obsedit, perquè fos l'estrella més pura, si hi era,
i ens acuités el Temps, i pensament, exaltat
sobre l'escuma errabunda, engendrés ocells sense nombre
que el seguissin, oh blancs, gais cavallers del seu vent!

Fins que ens ha pres una illa més verda enllà de les

[illes,

verda com si tot el que dins terra és impuls
dolç i obstinat de pujar per ser llum amb la llum contra

[l'ombra

triomfés allí ona per ona, en l'espai
indecís –i en els ulls i en l'ànima: oh més intensa
suavitat abans d'un occident més secret;
oh cant líric que es dreça a l'extrem abrupte del somni,
veu i món acabant junts sobre el buit inhumà!
Torna a tenir-me el vell parc; al llarg dels meus versos

[les aigües

llisquen monótonament com un destí presoner.
Ja no el recordo de vist, sinó de com el preveia,
canvi més ric i més pur de l'alegria del mar,
l'últim flotó maragdí del rumb nocturn. Però encara
més innocentment tantes imatges i tant
ai! d'impensable sentit se m'han canviat i es contenen
en el fervor dels dos enamorats juvenils
que al bell cor de la inmensa ciutat fumosa ens obriren
llur paradís ple de llum, de voluptat i de risc.
I m'és dolç de comprendre que, dels feliços, agraden
únicament als déus els que ahn volgut, com els déus,
sota el llit amorós l'onada inestable i, bevent-los

les rialles, els vents que han mesurat el gran freu.

I. El concepto del amor como una forma del nombrar

Uno de los discursos más recurrentes en la obra de Riba es el sentido del nombre. ¿Qué mecanismo se desencadena en el acto de nombrar y hasta dónde llega su alcance? No es sólo un proceso sobre lo comunicable, sino un proceso que se materializa como acto de sinceridad y conocimiento poéticos. Además de esta idea base, los versos de Riba siempre procuran alcanzar un Absoluto desde el acto de la Palabra revelada.

Al igual que para Hölderlin, el poema sólo se revelará desde lo alto y lo externo²⁰⁸: “però sols en l’altura”, escribe Riba en esta tercera Elegía. La palabra en el poema es una presencia previa al tiempo en el que aparece la grafía. Esa es la revelación poemática, casi fantasmagórica, que engendra el texto escrito. En ese tiempo de silencio previo se nos anuncia la consumación, ya debilitada, de la palabra²⁰⁹. La llegada de los dioses presentes²¹⁰, que denomina Hölderlin, se anuncia en este punto. En esa prolongación acontece el poema, mucho más allá de su forma escrita. El poema como algo sagrado induce e inculca un sentido determinante que queda fijado en el poeta. Él es la prolongación del poema, también quien padece la

²⁰⁸ Heidegger en el homenaje a Friedrich G. Jünger de 1968 dio la conferencia titulada “El poema”, que versa sobre el concepto del poema en Hölderlin. Esa conferencia nos aclara muchas cosas de la obra de Carles Riba. Heidegger analiza en él el corpus poético del poeta alemán y construye un discurso en el que el poema, como presencia consumada, es siempre lo otro, lo que es superior desde su propia forma. En este caso, Riba moldea su idea en su concepción poética.

²⁰⁹ Es lo que ocurre en el *Igitur* de Mallarmé, donde el texto germina para que la luz reveladora se filtre entre las grietas de la noche y el silencio. La pureza es la ausencia, la desaparición. Sólo desde esta última, se dará paso a la pureza, algo que aparece claramente en el fragmento “Varios esbozos del abandono de la habitación”: “En efecto, cesó el ruido, en la luz que quedó sola y pura” Cfr. Stephane Mallarmé, *Igitur o la locura de Elbehnon*, Buenos Aires, Signos, 1970, p.49.

²¹⁰ Partiendo desde el vacío primigenio, que es lo que defendería Hölderlin – poema “Germania”- y Riba.

ausencia del nombre. Se produce un mecanismo gemelo de sentidos: lo que padece el poema, lo padece en su fin el poeta.

El amor abre esta tercera Elegía. Primeramente, y conociendo ya la infinitud del acontecer poético, lo inevitable es preguntarnos desde dónde parte ese amor. También nos enfrentamos a una posible respuesta vacía en ese intento. Si aplicamos el esquema de lo expuesto anteriormente, la resolución no es muy alentadora: “ausencia del nombre”, un fracaso en el decir. Eso ya lo afirmamos. Pero es en ese fracaso donde radica el origen de la teoría mística de Carles Riba.

A ese “trist amor” con el que comienza el poema se le atribuyen una serie de definiciones que nos pondrán en el punto de partida: “dolcíssima cosa certa”, “cant absolut”. Nos queda desvelado que el amor es una experiencia del Absoluto. Así, al menos, se nos nombra. El poeta conoce ese inabarcable lugar prolongado en el tiempo donde ocurre la palabra. Todos los elementos que la cobijan mantienen una lucha infinita por hacerse con ese “venirse-a-la-presencia”²¹¹ en un acto de claridad y desvelamiento. De ahí que Riba escriba: “que el mar ens ha obsedit, perquè fos l'estrella més pura, si hi era, / i ens acuités el Temps”. El tiempo acecha, el mar –símbolo mudable que acoge a lo infinito, como el tiempo para Hölderlin- obsesiona y se reduce a un parámetro mínimo de sólida pureza. El desorden²¹² primordial tan sólo busca una unión participativa de ese Todo²¹³. Vemos en esta Elegía III

²¹¹ Hay que mencionar el interesante artículo de Heidegger titulado “La falta de nombres sagrados” en revista “Acentos”, n°2 (mayo de 1982), Buenos Aires, pp. 29-32, en el que afirma que Hölderlin consume su palabra poética por una urgencia de venir-a-la-presencia de lo divino. Podemos llegar a la conclusión de que, para Riba, la palabra necesita regresar a su estado de divinidad natural para adquirir sentido, materia. Digamos que la palabra necesita recuperar(se) en plenitud.

²¹² En su *Teogonía*, Hesíodo sitúa el origen en el Caos primigenio: “Antes de todas las cosas fue Caos” [...] “y de Caos nacieron Erebo y la negra Nix, Eter y Hemero nacieron, porque los concibió ella tras unirse de amor a ellos”. Más adelante, ahondaremos en este tema para explicar el simbolismo de la noche.

²¹³ En este caso, la necesidad-urgencia de unificación con el Todo para nombrar es algo que comparte con la concepción poética de Hölderlin y, muy próximamente, con la de Rilke. Para éste último lo sublime del amor radica en su naturaleza de carencia.

que el organismo interno del poema nos pone frente a una imagen de caos, de lucha de elementos:

que el mar ens ha obsedit, perquè fos l'estrella més
[pura, si hi era,
i ens acuités el Temps, i pensament, exaltat
sobre l'escuma errabunda, engendrès ocells sense
nombre
que el seguissin, oh blancs, gais cavallers del seu
[vent!

Y observamos cómo continúa:

Fins que ens ha pres una illa més verda enllà de les
[illes,
verda com si tot el que dins terra és impuls
dolç i obstinat de pujar per ser llum amb la llum
[contra l'ombra

En este desorden previo y subterráneo²¹⁴ se da esa urgencia de decir la falta de divinidad de la que también hablaba Hölderlin. Es ahora cuando debemos preguntarnos: ¿es el amor una forma de nombrar? ¿Suple el amor la carencia de nombres sagrados en la poesía?

Hemos comentado que el amor es una presencia experiencial, sentida empíricamente. Es experiencia desde el momento en que ese “cant absolut”, por su morfología de Todo inefable, sólo se expresa desde su vivencia, no desde su concepto como tal. Lo que es necesario es que tome cuerpo, que se expanda y rompa sus límites de idea. Atendemos, en este punto, a la débil capacidad del decir. Esta conclusión, si bien es acertada, es insuficiente. Para ello, Riba toma consciencia de la necesidad de un proceso de expansión. Hemos

²¹⁴ Las líneas de composición del poema tienen las coordenadas pertenecientes al tiempo: “previo/venido-a-la-presencia” y al espacio: “inferior/superior”. Esto dota al poema de una totalidad de conocimiento magnífica. Todos los planos de existencia de pensamiento poético se dan en este texto.

comentado anteriormente que en la mística, los movimientos continuos son de expansión y retraimiento. Ahí radica la esencia pura de lo que nunca puede decirse. Pero para que exista esa expansión debe existir, previamente, un mecanismo que la haga viable. Al igual que para Rilke²¹⁵, la Naturaleza es la que lo hace posible en la obra de Riba. El poeta checo encuentra en la Naturaleza la matriz de lo sublime. Es ahí donde nace su concepto de “amor intransitivo”. En ambos poetas, el *yo* se diluye para fundirse en ese Todo natural. Para los dos, el hombre como ser pertenece a la misma categoría que el resto de todas las cosas pertenecientes a la Naturaleza. Sólo a través de ella puede nombrarse el ser de lo humano. La causa es obvia: para Rilke, esa fuerza vivificadora es lo que crea voluntad en el hombre, lo que germina en él para hacerlo presente. Es en ese desvanecimiento del *yo* en la naturaleza donde se hacen presentes los dioses. Digamos que el *yo* se enfrenta a sus límites para acceder a “lo otro” y descubrir la fuente de la Naturaleza sagrada. La escisión previa aísla. Sólo así se descubre lo sagrado y es lo que Riba pretende. El intersticio, el hueco aislado, es, para Rilke y para Riba, la morada del dios. Recordemos estos versos de la Elegía III:

Era tan trist l'amor a l'ombrosa vora enllacada
del records adormits, tan solitari en la nit
dels rossinyols [...]

El amor se encuentra solo, sumergido, separado del hombre por el límite aún no traspasado. El poeta es consciente de su lugar, pero lo localiza en la noche²¹⁶, sin posibilidad aparente de que el *yo* acceda y traiga su palabra al *aquí* en forma de consuelo. Jacinto Choza, en su interesante ensayo sobre las *Elegías de Duino* escribe algo determinante:

²¹⁵Cfr. *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo*, aunque la Naturaleza creadora e impulsora del movimiento de la vida es una constante en todo su pensamiento lírico.

²¹⁶ Dedicaremos un apartado exclusivo para la noche, pero no podemos dejar de mencionarla en este punto.

Si la propia subjetividad está en estrecha relación con otra a la que se considera más poderosa y en la que se confía plenamente, entonces se acude a ella. Quizá esa otra persona pueda recomponer las fracturas (remediar las penas), o bien puede tomar bajo su custodia los fragmentos de esa unidad rota, y eso es de alguna manera ser consolado: refugiarse en una unidad distinta de la propia pero que no es del todo ajena, sino, en algún sentido, también propia²¹⁷.

¿Acaso no es esta la manera de convivencia entre lo sagrado y el hombre? Consuela “lo otro”, lo que está al otro lado del *yo*, aun perteneciendo a él, aunque el proceso para revelarlo no deje de ser terrible por romper los límites de la forma humana. No es un discurso lejano a la conocida frase escuchada por Santa Teresa en una oración: “Búscame en ti “búscate en mí” o al celeberrimo “Gnothi seauton” délfico. Para alcanzarlo hay que ser consciente de su existencia. El Génesis (Gn. 28, 16) ya lo afirma: “Dios está aquí y yo no lo sabía”. Rilke, por su parte, en su primera Elegía lo expresa con claridad:

¿Quién si yo gritara me oiría de entre los coros
de los ángeles? Y si uno de repente me tomara
sobre su corazón: me fundiría ante su más potente
existir. Pues lo bello no es más que el comienzo
de lo terrible [...]

El poeta checo habla de fusión, pero también de algo terrible. El lamento del hombre radica en esa esencia terrible de lo divino. El motivo no es más que su ausencia, su carencia. Es terrible porque ese consuelo está velado, alejado, pero nos olvidamos de lo más importante: eso es lo necesario para que esa fractura interior se dé. Sólo así el hombre puede ligarse a la forma de lo sagrado. Juan Martín Velasco lo desarrolla en la figura de San Juan, pero sus afirmaciones con válidas para Riba o Rilke. Escribe:

²¹⁷ Jacinto Choza, *Al otro lado de la muerte. Las Elegías de Rilke*. Pamplona, EUNSA, 1991, pp. 19-20.

Cualquiera de estas palabras tomadas por el Absoluto no harían más que confirmar al deseo en su finitud autosuficiente. Aquí tiene que intervenir el silencio de Dios que despoje al deseo humano de todo descanso en lo finito. Ese silencio, esa ausencia, son indispensables para hacer efectiva la ruptura de nuestro ser deseante y abrir por fin al hombre a la Presencia que lo origina. Sólo así se pasa de los deseos a lo que de verdad desea el corazón; sólo así se supera la voluntad como sentimiento y se la libera para esa operación suprema que es el amor²¹⁸.

La presencia que origina al hombre es, para Rilke y Riba, la Naturaleza. La voluntad que debe superarse según Martín Velasco es el primer escalón de la ascesis. Lo que nos interesa en este punto son dos conceptos: la Naturaleza y la Voluntad. ¿Qué es cada cosa para Riba? Tenemos un acercamiento esclarecedor en la teoría religiosa de Leibniz²¹⁹. El filósofo alemán comparte con Rilke el factor que hace de la Naturaleza lo originario. Ahora bien, ¿concibe Riba el amor y la voluntad bajo una misma nomenclatura? Para Leibniz, la voluntad es lo último que se da en Dios²²⁰, la Naturaleza es la potencia que germina y el amor es el resultado, una parte más del prisma sagrado. En ningún momento podemos tener una visión bidimensional de lo Absoluto. En Riba acontece lo mismo: el amor es esa experiencia sumergida y la Naturaleza es lo que ha creado ese amor. Es por ello que se habla de la Naturaleza como de un ente sublime, elevado. Ambos conceptos se engendran mutuamente para dar como resultado lo sagrado. En este caso, hace única la idea de Riba. Para él no son matices ajenos o consecuencias el uno del otro. Es un todo que se engendra a sí mismo, se retroalimenta circularmente.

²¹⁸ Juan Martín Velasco, *La experiencia cristiana de Dios*, Madrid, Trotta, 2007, p. 167.

²¹⁹ Cfr. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Teodicea: ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, Buenos Aires, Claridad, 1946.

²²⁰ Leibniz explica en sus escritos filosóficos que Dios, antes que sabiduría o amor es potencia. La voluntad no es más que el mecanismo que efectúa los cambios según el “principio de lo mejor”.

La tercera Elegía de Riba gira en torno a una tristeza previa, subterránea, que respira al otro lado. Es aquí cuando consumamos la idea de que para Riba el amor es la manera más absoluta de decir y su idioma será el del acto poético. Naturaleza y amor confluyen en una mónada²²¹ indisoluble, pero, a la vez, no siendo lo mismo. Si hablamos metafóricamente, lo Absoluto es un cuerpo. Todo cuerpo es uno, pero, a su vez, está compuesto de órganos, tejidos y células. Sin alguna de estas cosas ya no es cuerpo sino mutilación, insuficiencia. No se explica lo sagrado en Riba sin Naturaleza, voluntad y amor. Para ello se canaliza a través del acto de pensamiento poético.

La búsqueda de la poesía y su acto de pensamiento, para Riba como para Rilke, Hölderlin o Heidegger, radican en vivificar lo que late inefable en el conjunto de lo expresado a través de la palabra. El origen del acto poético es la necesidad. A través de la carencia²²² entendida como insuficiencia, la voz poemática se alumbraba para buscar lo que para Rilke era “lo Abierto”²²³: el lugar donde se experimenta la terrible vivencia de la belleza por su carencia de límites. Para Riba y para Hölderlin es el lugar donde se encuentra la huella²²⁴ de lo sagrado que desaparece en el momento en el que el *yo* se aproxima. Por ello, en realidad, la poesía es un lugar que adviene constantemente. Esto desemboca en que para Riba, como para Heidegger o Hölderlin: la

²²¹ Inevitablemente, se sienten los ecos de la mística pagana de Plotino.

²²² Que es lo que ilumina y lo terrible.

²²³ También para Hölderlin como podemos leer en su Elegía “Pan y vino” dedicada al poeta Heinze: “¡Ven, pues! Miremos a lo Abierto”. En realidad, esta noción une a los tres poetas, con nomenclaturas diferentes. “Lo Abierto” para Rilke y Hölderlin, “Absoluto” para Riba, pero siempre en los mismos parámetros.

²²⁴ Empleamos el término “huella” según la acertada acepción que le dio Heidegger. La huella, en este caso, es la presencia intuida de lo Verdadero y Absoluto, aquello de lo que aún no puede hablarse porque o bien no ha acontecido o aconteció y su origen está en retroceso, en contracción. En este punto, relacionamos este movimiento de interior con los postulados cabalísticos del *Tsimtsum*, o de contracción. Isaac Luria basó gran parte de sus escritos sobre Cábala en este principio que explica la creación del mundo a partir de un movimiento de concentración de Dios para dar cabida a todo lo creado. La Cábala lo interpretó como una forma de Exilio de Dios hacia su propio interior. Es un regreso a sí mismo. Riba desencadena este proceso para dar lugar en el texto a la Palabra creada.

poesía sea lo que favorece la aparición²²⁵ de *lo sagrado*, el *médium* que lo atrae y lo nombra. Todo esto nos lleva a preguntarnos si el lenguaje poético es humano. Cuando Karl Vossler escribió que en la palabra “siempre queda oculto algo misterioso que el lenguaje humano no puede revelar”²²⁶, en Riba se inicia una consciencia de traición del lenguaje. El poeta no tiene otra salida que aceptar que sólo se mueve por un lenguaje engañoso, híbrido, para consumir la escritura. Él no es un individuo, sino un mero conductor de la palabra fantasma. El lenguaje no es más que un acto espiritual²²⁷ tanto para Vossler como para su discípulo Carles Riba. Para Rilke, sin embargo, es la espera trascendente de lo oculto-sagrado y, a su vez, ese enfrentarse al abismo para fundir al hombre con su lugar Absoluto. Pero, ¿durante cuánto tiempo? ¿Es *lo sagrado* un estado permanente de pensamiento? Para Riba, no. En él, como en Hölderlin, el hombre-poeta sólo soporta durante instantes esa plenitud de *lo divino*²²⁸, aunque sin llegar a verlo. La vida según Hölderlin, recordemos, es *el* “sueño de esos instantes” de plenitud. La parte divina de la vida natural no es más que un juego de reflejos y espejos. Como en Narciso, acceder a lo bello acarrea la muerte. También en Mallarmé se atisba esta unificación del dolor de lo bello²²⁹. Por ello, el amor siempre es la cosa distante, lo que

²²⁵ La visión fantasmagórica de lo sagrado vuelve a mostrarse como algo que vaga entre dos estados híbridos. El fantasma, como recordamos en Derrida, era aquello que se prolonga entre lo vivo y lo muerto, aquello que no puede aprehenderse y no tiene una esencia determinada. En este caso, el amor es la nueva morfología de lo sagrado en un estado de dislocación.

²²⁶ Karl Vossler, *Espíritu y cultura en el lenguaje*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1959, p. 64.

²²⁷ Escribe Karl Vossler: “El contenido psíquico de una poesía, por mucho que dependa del tenor de las palabras, traspasa las fronteras de éstas, y el tenor mismo, sin modificarse externamente, y aun cuando haya quedado anticuado, toma parte en este movimiento de trascendencia, surgiendo así efectos totalmente nuevos, no previstos por el poeta [...]”. Karl Vossler, *op. cit.*, p.127.

²²⁸ Tal y como atiende su poema “El dios del vino”, primera versión de “Pan y vino”.

²²⁹ En una carta escrita en 1868, vemos a un Mallarmé completamente aterrado ante el desvelamiento de la belleza. Le resulta insoportable la fractura de los límites: “Por moi, voici deux ans que j’ai commis le péche de voir le Rêve Dans la nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d’oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d’une Oeuvre pure, j’ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus

está en lejanía²³⁰. De ahí la tristeza que provoca y con la que se abre esta tercera Elegía: “Era tan trist l’amor a l’ombrosa vora enllacada”. Lo que se nombra es aquello que es ajeno a nosotros, aquello que se mantiene a una distancia suficiente para que no sea nuestro. Ése es el objetivo de nombrar. Atraer lo distante²³¹. Para Simone Weil, la única manera de unirse a lo divino era hacerlo sin poder acercarse²³². En su libro *La fuente griega*, Dios es aquello que va en busca del hombre, que lo nombra en descenso²³³. ¿Acaso no es lo mismo que ocurre con el acto poético? ¿Acaso no es el poema el que poetiza al hombre, el que desciende para dar un sentido? Aquí tenemos la clave de la divinización poética de Riba, también su obstáculo²³⁴. Habíamos llegado al punto en el que el hombre necesita el consuelo de lo sagrado, acceder a ese lugar sin límites, a Lo Abierto. ¿La poesía llega a nombrar ese amor lejano?

Cuando comentamos que lo nombrado es siempre lo distante, inevitablemente, asociamos este pensamiento a una pérdida. Es decir, está lejos aquello que se ha perdido. La pérdida forma parte de la morfología del amor. En esta Elegía, el amor se encuentra “a l’ombrosa vora enllacada/ dels records adormits”, en la sombría morada de los recuerdos dormidos. Vemos cómo el poeta nos muestra una presencia

familières”. Estéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, París, Gallimard, 1995, p. 380. La palabra común ha sido destruida en ese proceso poemático de desvelar el sentido subterráneo. El abismo rilkeano se ha conocido y de ahí que la visión haya sido aterradora: “Todo ángel es terrible” y la necesidad de recomposición de un nuevo equilibrio.

²³⁰ Al igual que para Heidegger, la lejanía es lo que provoca la pérdida del lenguaje. La *cercanía* es el lugar donde la *cosa* aparece y dota al hombre de una inclinación y necesidad de nombrar siempre aquello que está en eterna fuga, en sustracción y retirada.

²³¹ Estaría en la misma línea que Rilke cuando escribe en sus *Cartas a un joven poeta* que el amor es “algo que le separa y le llama a lo lejano”. Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1997, p.71.

²³² “Permanecer inmóvil y unirse con aquello que se desea sin caerse a ello. A Dios nos unimos de esa forma: sin poder acercarnos. La distancia es el alma de lo bello”. Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 2007, p. 182.

²³³ Al igual que lo sagrado funda la palabra para volver a ella, según Heidegger.

²³⁴ Pensamiento engendrado en las teorías de filosofía del lenguaje de Karl Vossler.

que está latiendo, casi de manera volcánica, debajo de algo que permanece: los recuerdos²³⁵. La memoria se nos representa, en esta Elegía, como un pensamiento rememorante y génesis de fundación de aquello que está por llegar y pensar. Es una forma de pre-decir y pre-sentir aquello que está lejos. El amor está oculto en otra orilla²³⁶. Vemos el eco de Rilke en estos versos²³⁷. El poeta atrae al límite del acontecimiento todo un discurso poético y místico de amor perdido, lejano. Como muy acertadamente afirmó Martine Broda:

El amor, que fulgura por sí mismo sobre el fondo de la pérdida, es aquello que vuelve a poner en movimiento la energía creadora intensificando lo entrevisto²³⁸.

²³⁵ Idea muy firme que aparece en *Sylvie* de Gerard de Nerval, sobre todo en sus relatos “Adriana” o “Resolución” en el que la presencia de la amada imposible y perdida se proyecta en todas las cosas nombradas por el poeta. Lo objetual es lo ausente, paradójicamente. Esa idea amorosa es previa al nombre objetivo de los acontecimientos del poeta: “Todo quedaba explicado para mí por aquel recuerdo soñado sólo a medias. Ese amor vago y sin esperanzas, concebido por una mujer de teatro, que me invadía todas las tardes a la hora del espectáculo, para no dejarme más que a la del sueño, tenía origen en el recuerdo de Adriana, nocturna flor abierta bajo el pálido resplandor de la luna, rosada y rubia aparición deslizándose sobre el pasto verde semibañado de vapores blanquecinos”. El recuerdo de Adriana es el motor transformante de la objetividad del poeta. En el caso de Riba ocurre igual: sus recuerdos dormidos es el lugar donde mora el amor previo y desvanecido. El amor es algo primigenio, previo a lo creado. No podemos negar la similitud con las palabras introductorias del Evangelio según San Juan: “En el principio existía la Palabra, la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio junto a Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada. Lo que se hizo en ella era la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron”. El amor y su palabra es esa existencia primera que viene velada al poeta. El amor es lo sagrado, el nombre sagrado y anterior. En Riba acontece ese mecanismo del nombre para hacer posible esa fusión con el Todo.

²³⁶ Como en la tradición clásica, al otro lado de la laguna Estigia se encontraba el reino de los muertos. Una vez cruzado el río del Olvido, se accedía a la morada de los muertos. Es interesante mencionar aquí que esa similitud simbólica no es casual en Riba. Al igual que para Hölderlin, en Riba hay una necesidad imperiosa de ese “olvido del ser” para poder nombrar.

²³⁷ Escribe Rilke en la Elegía III: “Una cosa es cantar a la amada. Otra cosa, ay, / a aquel escondido, culpable dios fluvial de la sangre. / Aquella a quien ella reconoce de lejos (...)”. Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 74.

²³⁸ Martine Broda, *El amor al nombre*, Madrid, Losada, 2006, p.3.

El amor se entrevé en este texto lleno de estratificaciones. Nunca se presentará en el texto poético de una manera perfilada, definitiva. Sería imposible. En la Elegía anterior, el heliotropismo producía la ceguera, el silencio del nombre. En esta Elegía, vemos que el resultado es el mismo. Su noción pura es lo imposible, tan sólo se entrevé o prevé, pero nunca se despojará de esos prefijos “entre” y “pre” que lo limitan. Recordemos estos versos de Riba de la Elegía III: “Ja no el recordo de vista, sinó de com el preveia”. Todos los lugares objetivados son un nombre para el amor, pero nunca se llega a esa nueva palabra que delimite ese objeto previsto, entrevisto. De ahí la importancia de lo elidido, más que de lo aludido.

Este latido subterráneo de la experiencia amorosa se regenera de manera cíclica para alimentarse de sí mismo hasta ser desvelado a través del pensamiento poético. Vemos que este proceso se repite en los siguientes versos:

Fins que ens ha pres una illa més verda enllà les illes,
verda com si tot el que dins terra és impuls
dolç i obstinat de pujar per ser llum amb la llum
contra
[l'ombra
triomfés allí ona per ona, en l'espai
indecís –i en els ulls i en l'ànima: oh més intensa
suavitat abans d'un occident més secret.

La Naturaleza, corporeizada en esta isla²³⁹ verde que está rodeada de un mar infinito, lucha por abrirse paso entre la oscuridad del abismo que la precede. Al tratarse de Irlanda, no debemos obviar

²³⁹ Imagen que define la soledad, ya desde su propia etimología. Para Rilke, el “amor intransitivo”, del que hemos hablado anteriormente, es una manera de “ser en soledad”. Encontramos muy bien desarrollada esta idea en sus *Cartas a un joven poeta*: “soledad, vida a solas, crecida, ahondada, para el que ama” como principios necesarios para el acto poético. En esta isla se da esa existencia en lo solo. La intransitividad del amor, que es “en sí” y no “para algo” se materializa en esta imagen. Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, op. cit. p. 71.

que se trata de una isla con una gran carga en la tradición literaria y mística. Riba escribe al respecto:

Partint de l'enyorament entre les fosques arbredes de Bierville, el doble salt per damunt la mar, pel moviment pur i pel recomençament pur que és la mar; i el verd vital de l'illa extrema, avançada capa al misteri de l'antiga Mar de Tenebres, com el cant del poeta líric ho és cap al misteri del destí humà²⁴⁰.

Para Carles Miralles, la Irlanda de Riba se trata de la Esqueria homérica, pero bajo nuestro punto de vista se trata de una recreación de la Tierra de los Muertos. La distancia se acentúa de esta forma. El poeta habla de una tierra extrema, antesala al “otro lado” que se desconoce. Las interpretaciones místicas de los libros de viajes fueron de gran importancia en la tradición literaria catalana. Riba, más allá de considerarse un *homo viator*, se refleja en estas leyendas para dar forma a su discurso poético. Así, la estructura iniciática de este poema puede verse reproducido desde el *Viaje de San Brandán* de Benedeit. Sin embargo, es posible que Riba hubiera atendido a un texto extraño, pero de gran peso en la cultura catalana: *Viatge del vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al Purgatori nomenat de San Patrici*. En este segundo texto se nos ofrece el itinerario iniciático de Ramon de Perellós hacia Irlanda para entrar en el Purgatorio y conocer el estado de su señor, muerto en extrañas circunstancias. Es un viaje interior y físico – como en el caso de Riba-, hacia el otro extremo, simbolizado en las tierras de Irlanda. La isla se nos presenta como una visión edénica²⁴¹ que parte del caos más Absoluto. Se nos asemeja a una tierra prometida y perdida que debe recuperarse para alcanzar la existencia en plenitud. En este punto, volvemos a contemplar ese enfrentamiento

²⁴⁰ Carles Riba, “Comentari a l’elegia III de Bierville”, en Carles Riba, *Obres Completes II, op. cit.*, p. 576.

²⁴¹ Riba atiende a la importancia del verde para describir la isla. Incide en ello cuando escribe: “Fins que ens ha pres una illa més verda enllà de les illes, / verda com si tot el que dins terra és impuls [...]”. El color verde, en los códigos literarios del sufismo simboliza la más alta espiritualidad. Lo encontramos en el Corán (XVIII, 30/31). Siempre permanecerá asociado al Paraíso y al cielo.

rilkeano del ser ante el abismo para romper sus límites²⁴². También presenciamos ecos presocráticos en los conceptos de φύση y ζωή. La primera, como esa naturaleza germinadora y la segunda como su resultado. El impulso que contiene la isla es la φύση, la Naturaleza. El resultado es lo que late viviente. El mar y la isla son resultados de la Naturaleza que existen como extensión el uno del otro. No existen islas sin mar. Esta corporeización de “lo sublime dinámico”²⁴³ es el origen del estado Total en Riba. El mecanismo de unión tan necesario. Para Riba ese mar es el fragmento de la naturaleza que minimiza el yo, que lo diluye para fundirse en lo sagrado.

En el momento de esa revelación²⁴⁴ el amor comenzará su nuevo descenso a la desaparición²⁴⁵ y retomará su proceso de germinación, como ocurre en Rilke cuando, refiriéndose a la parte indisoluble de Dios que es el amor, escribe en *Cartas a un joven poeta*:

¿No ve usted entonces cómo todo lo que ocurre vuelve a ser principio, una vez y otra? ¿Y no podría ser que Su principio, si el principio es siempre tan hermoso en sí?²⁴⁶

²⁴² Hölderlin experimenta este enfrentarse al abismo como una alegría transindividual. Quizá radique aquí la diferencia entre Rilke y el poeta alemán. En este último, el sentimiento Elegíaco de la lejanía del amor sume al poeta en una primera Elegía que muta lentamente en un canto himnico. El vértigo que produce este ponerse frente a lo que no tiene fin genera en él un éxtasis lleno de gozo. En Rilke no se llega a este estado. Lo sublime es la certeza de la existencia de lo terrible, el análisis de su morada. Podemos decir que Riba mantiene las dos posiciones. Por un lado, su enfrentamiento es la certeza de lo terrible, pero el canto a lo que subterráneamente germina y genera al hombre, es el gozo hölderliniano.

²⁴³ Según la terminología empleada por Gilles Deleuze refiriéndose a Kant en su “Cours Vincennes: 28-3-1978”. “Lo sublime dinámico” sería el mar agitado. “Lo sublime matemático” sería el mar en calma.

²⁴⁴ O aparición –*ekphanestaton*- como aplicó Philippe Lacoue-Labarthe tomando la expresión de Nietzsche. La aparición es cegadora, todo aquello que es divino posee el mismo brillo cegador que imposibilita su contemplación.

²⁴⁵ También el amor mantiene su forma cíclica de muerte y renovación, igual que los dioses, ya que tenemos en el amor la más clara emanación de lo divino. En la tradición órfica de Olbia, como ya comentamos, estos procesos de retorno continuo son habituales. Más tarde, fueron adquiridos por el cristianismo, equiparándose, sin ninguna duda, la figura de Dionisos con la de Jesús.

²⁴⁶ Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, *op. cit.*, p.65.

Con este desvanecimiento inevitablemente atraemos una idea determinante: la muerte y, en parte, lo subterráneo²⁴⁷. Tanto para Derrida como para Saussure, el nombre es aquello que late diseminado en el texto. El amor, que como hemos comentado es una manera de nombrar, también late, si no diseminado, sí adormecido, débil, en la escritura. El fin del místico es, como escribiera Chantal Maillard: “penetrar en los lugares donde la palabra es tan callada que no adquiere forma cierta, porque ya no es necesaria”²⁴⁸. El fin del poeta es encontrar ese camino híbrido para crear el Todo de la creación. ¿Cómo engendra Riba ese amor que late y espera ser desvelado-desenterrado? Exactamente igual que lo hiciera Hölderlin. Como muy bien lo desgrana Broda para Hölderlin: la “tensión entre lo Elegíaco y lo himnico marca el paso de una queja por la pérdida hasta un éxtasis a causa de la pérdida”²⁴⁹. Vemos que ese amor es en esta Elegía “cant absolut, per damunt l’alba que et trenca”, “cant líric que es dreça a l’extrem abrupte del somni”. La tristeza previa del amor estalla en un cántico lumínico que se dirige a un reflejo: el sueño. Aparece Hölderlin, de nuevo, para hacer consciente al poeta de la imposibilidad de vivir ese instante pleno de lo sagrado, de escucharlo²⁵⁰. La existencia se funda siempre en esa escucha como único sentido válido para ascender a la altura. Como Rilke en *El testamento*: la pertenencia a la Naturaleza siempre viene favorecida por el oído como canal de

²⁴⁷ Los movimientos de percepción en Riba siempre están diseñados en “arriba/abajo” o “antes/después”. Espacio y tiempo conviven en un mismo estado.

²⁴⁸ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora (Introducción a la razón poética)*, Barcelona, Anthropos, 1992, p.13.

²⁴⁹ Martine Broda, *El amor al nombre, op. cit.*, p.22.

²⁵⁰ No es casual que se atribuya a la experiencia de lo sagrado un fenómeno acústico. En la Torá (Dt. 4, 12) podemos leer: “No habéis visto ninguna imagen, sólo una voz”. Para Gerschom Scholem: “Según el concepto doctrinal de la sinagoga, la revelación es un suceso acústico, no visual, o al menos acontece en una esfera que metafóricamente está relacionada con lo acústico, lo sensorial”. Gerschom Scholem, *Lenguajes y Cábala*, Madrid, Siruela, 2006, p. 11. El sufismo atribuye cualidades acústicas –a través de la música y la danza– a lo sagrado. San Juan de la Cruz fue un gran exponente de ello. Los mitos órficos, a su vez, atribuyen a la figura de Orfeo una capacidad mística para la música y provocar un trance místico en quien lo escuchara. Ya en la era contemporánea, para Nietzsche el poeta lírico era el músico.

sacralización de la experiencia²⁵¹. La fractura de los límites se convierte en una explosión musical que se dirige al vacío: “veu i món acabant junts sobre el buit inhumà”. Ahora bien, una vez conocido el tempo de ese éxtasis amoroso, su ascensión: ¿el acto de escritura implica una racionalización del íntimo acto poético? En apariencia hablamos de existencias antónimas: emoción intangible frente al orden físico de palabras que compone el poema. Sin duda es una lucha de elementos incompatibles. Este debate no es nuevo dentro de la teorización sobre la creación poética. María Zambrano escribió bellos textos sobre la razón poética en la que conseguía ese equilibrio entre razón y emoción para conseguir una comprensión de lo conocido, pero nunca visto. Su predecesor en esta idea, Ortega y Gasset,²⁵² abrió nuevos cauces de pensamiento que llegarían hasta nuestros días. En Riba esto se percibe en parte porque se conoce una parte de lo sagrado²⁵³ a través del amor. Esta emoción se transfigura en pensamiento objetivo que pueda crearse por los cauces humanos²⁵⁴. El equilibrio radica en que la escritura es para Riba la última fase de la germinación de esa

²⁵¹Rainer Maria Rilke, *El testamento*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 38-39, dice: “Es extraño: me doy cuenta de cómo todo lo que ahora me rodea me ha pertenecido a través del oído..., y por el oído me ha sido arrebatado. De noche, cuando despierto, o a la caída de la tarde (porque trabajan muchas horas en la herrería y a veces empieza ya la ruidosa jornada poco después de las cinco de la mañana) se recompone con indescriptible dulzura aquel vasto y puro espacio auditivo en el que tanto tiempo me fue dado habitar”. [...] “Habla, le decía yo a la fuente, y me ponía a la escucha. Habla, oh movimiento puro de lo leve con lo pesado, liviandad del peso, árbol que juega; oh tú, alegoría bajo los cargados árboles de fatiga, que se inquietan en su corteza”.

²⁵² Ortega y Gasset en los pasajes de *Estudios sobre el amor* abría la posibilidad a la existencia de “vías luminosas de pensamiento discursivo”. Se asienta esta idea en sus *Meditaciones del Quijote*, libro que marcó la filosofía de Zambrano para el desarrollo de su razón poética.

²⁵³ En esto difiere de Zambrano. La filósofa defendía la formulación de conocer lo divino a través del amor, ya que Dios lo es. Recordemos que Riba mantiene una visión poliédrica de lo sagrado: es Naturaleza y es amor: partes indivisibles y diferentes a la vez.

²⁵⁴ Vemos reminiscencias cabalísticas en este punto. En el Beriah o Segundo Mundo se registran las facultades del mundo de la divinidad o Atziluth pero delegadas en el Beriah para que la creación –que viene directamente de la divinidad– pase a un plano objetivo. El acto de escritura mantiene este mismo esquema.

experiencia amorosa. Tal el regreso del mundo subterráneo de Orfeo²⁵⁵ que ha perdido a Eurídice para siempre y le canta en el mundo de los vivos. La escritura es la alianza entre las cosas y el mundo.

En conclusión, el amor es la prueba de existencia de lo sagrado. A través de su experiencia el “yo” se libera de sus límites y adquiere una morfología de infinito. El amor es una forma de nombrar sentida, corporeizada previamente a su verbalización.

II. Morfología simbólica del amor

II.I El Sol negro de la Melancolía

Titulamos este apartado con el verso de Nerval porque resume la visión del isomorfismo de la noche y la luz. La noche es la ausencia de luz, el momento de ceguera y carencia de sol que alumbra en otra parte. En esta Elegía III, lo nocturno es un eje determinante como exposición del amor. Escribe Riba:

Era tan trist l'amor a l'ombrosa vora enllacada
dels records adormits, tan solitari en la nit
dels rossinyols [...]

El poeta sitúa el amor en la noche. Esto no es novedoso si atendemos a toda la tradición mística. De lo que nos encargaremos es de exponer la causa de la noche y su función dentro del texto.

La noche es el origen de todas las cosas en la *Teogonía* de Hesíodo, uno de los textos transcendentales. La noche es la madre que

²⁵⁵ Blanchot y Barthes ven en el acto de escritura a la figura de Orfeo regresando del mundo de los muertos. Es una ascensión de lo callado, un testigo de esa estancia oscura que el “yo” desea conocer. Cfr. Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'Écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

engendra la creación de lo que llegará, pero también que lo oculta. La oscuridad se esboza en este poema como la mirada ciega del Absoluto, aquello que oculta, desde su vacío, el Nombre ansiado. Por ello, Riba sitúa en la oscuridad el verdadero sentido de lo que no está dicho.

El poema se abre con una tristeza adyacente al amor, una melancolía acallada que comienza a bifucarse hacia la noche. A continuación, explicaremos la causa de la melancolía amorosa en el texto.

El poeta escribe: “tan solitari en la nit /dels rossinyols”. El ruiseñor²⁵⁶, en la tradición simbólica, ha simbolizado la tristeza. Desde siempre ha estado ligado a la literatura y el folklore. Carles Miralles interpreta este símbolo como angustia²⁵⁷, a pesar de su dulzura. Aproximándonos a la concepción de Calímaco²⁵⁸, esa tristeza es cualidad poética, génesis de una explicación metafísica y casi metalingüística. El ruiseñor es la representación espiritual y la prueba de la lejanía y pérdida del amor. Esto no es nuevo, lo encontramos, por ejemplo, en el bello texto *El lenguaje de los pájaros* del árabe Farid ud-Din Attar:

Saludos, ¡oh Ruiseñor del Jardín del Amor! Saca tu canto cansado por las heridas que ha causado el amor. Lámentate con dulzura del corazón, al igual que David. Abre tu melodiosa garganta y canta a las cosas espirituales. Porque tus canciones le enseñarán al hombre el Camino Verdadero. Haz que el acero de tu corazón sea tan suave como la cera y serás como David, un fervoroso en el amor de Dios²⁵⁹.

²⁵⁶ Dedicaremos un epígrafe al símbolo de los pájaros, pero nos ha sido inevitable nombrar al ruiseñor, como planteamiento de la melancolía y la noche desde un punto de vista existencial.

²⁵⁷ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 232, dice: “El seu cant, en conseqüència, pot simbolitzar l’angoixa, malgrat la seva dolcesa, i el dolor”.

²⁵⁸ Para quien los ruiseñores simbolizaban la poesía.

²⁵⁹ Farid ud-Din Attar, *El lenguaje de los pájaros*, Barcelona, Humanitas, 1994, p.22.

De nuevo, la espiritualidad aparece ligada a un efecto auditivo, corporeizado por el símbolo del ruseñor. Su canto es el guía hacia lo Absoluto y, a la vez, indica la distancia de ese sentimiento amoroso del que se tiene carencia. No vemos un canto de angustia, sino de melancolía tenue y delicada que se prolonga en un estado emocional. El *yo* siempre se posiciona en esa fractura que lo aparta de todo. Claudio Magris lo resume muy bien: “entre el yo y la vida se ha abierto un hiato, debido al cual ésa ya no es su vida”²⁶⁰. Partimos siempre desde ese *hiato* para explicar la separación y necesidad de aproximación al término amoroso. Ahí radica la melancolía y ahí radica la función del *yo*: encontrarse a sí mismo, circularmente, como medio para desvelar su existencia absoluta. El *yo* se persigue desde su propia fuga y, desde ese momento, la melancolía lo tiñe de negro²⁶¹.

Por otro lado, es interesante que nos detengamos en la etimología de la palabra “melancolía”. El adjetivo griego μέλας/μέλαινα/μέλαν nos conduce, primeramente, al significado de “negro”. Al igual que la noche, la melancolía comparte la cualidad de la ausencia de luz, su contrario. Pero semánticamente, su forma neutra –μέλαν- posee dos connotaciones que son determinantes aquí: “lo funesto” y “lo enigmático, difícil de entender”. La primera acepción, ligada con la

²⁶⁰ Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península, 1993, p. 73.

²⁶¹ De manera subrepticia, no podemos dejar de decir que esa *persecución* de sí mismo es el síntoma que nos lleva a encontrar en la propia esencia del “yo” la esencia perdida del amor. A su vez, en esta Elegía vemos la necesidad imperiosa de situar temporalmente o intrahistóricamente, en términos unamunianos, esa existencia: “i ens acuités el Temps, i pensament exaltat /sobre l’escuma errabunda”. El Tiempo, al igual que el pensamiento, se comportan como un módulo de situación dentro del ser para darle la forma necesaria. Se pretende una nueva creación sagrada en mor de la Palabra. Se crea el Ser por la Palabra, en términos de Heidegger. Aquí se ve con gran claridad: Tiempo y pensamiento moldean un ser sin forma definida que siente nostalgia de ser en su complejidad, de construir otro tipo de existencia que late velada en su interior y en su pobre palabra. El ser es pero aún no existe, aunque lo recuerda. Trasladado a la tragedia del exilio, Riba no busca recuperar el tiempo pasado, sino el Tiempo que le favorezca ser, nombrar hasta llegar al Verbo desde su propia ceguera primigenia. Él reconstruye una existencia baldía para que florezca en ella, desde su exilio, la Vida. Desea que ésta trascorra en él y deje de contemplarla. Desea la unión, quebrar el hiato. Ya no se nos presenta un exilio político, sino vital. Tónica, ésta, de las grandes literaturas europeas, sumidas en una crisis de conciencia donde se gestó irremediamente una escritura de la melancolía, primero, y de la utopía, después.

muerte, se afirma en el amor como el habitante del lugar sin vida. Esto reafirma la idea que hemos expuesto en el epígrafe anterior: el amor es la cosa perdida, subterránea. Riba siempre mantiene un juego refractario de conceptos, de estar “al otro lado” nunca “en”. Se necesita nombrar el amor, para atraerlo a la presencia más allá de la emotividad, la intuición o el recuerdo. La siguiente acepción, “lo enigmático, difícil de entender”, de nuevo confirma al amor como aquello que no se percibe plenamente. Es una presencia intuida y desvanecida, incompleta en su comprensión. El canto Absoluto del que habla Riba está detrás de esa noche oscura del alma sanjuaniana. No se espera una visión de ese Todo, sino una señal acústica²⁶² de ese nombre. Tras la noche, prolongándose en ella, está lo divino. Pero ¿es la noche un velo que impide acceder a lo Absoluto? En Riba no es completamente así. Se toma consciencia de la enfermedad -de lo oscuro- en todas sus acepciones²⁶³ y para sanar se necesita comprender que la noche no es más que la máscara necesaria para conocer los atributos escondidos de lo Divino. También ella forma parte del corpus de lo Absoluto. Es necesario que la Escritura permanezca oculta para certificar su sacralidad. La máscara, por tanto, es una

²⁶² Esta referencia nos lleva de nuevo, más allá de explicaciones de tradición mística -necesarias, por otro lado-, a volver a situar este texto dentro de la corriente literaria y de pensamiento en la que la melancolía nace de esa indefinición del canto -Tiempo- y la vida, tal y como afirmaba Magris. Había que dar paso, poéticamente hablando, de la abstracción al objeto, de la melancolía de esa vida, a la luz donde definir el objeto anhelado.

²⁶³ Hablamos del término “enfermedad” atendiendo al origen etimológico de la palabra “melancolía”. El exceso de bilis negra -μέλαινα χολή, μελανχολία. En la antigüedad -podemos encontrarlo en *De mundi constitutione*, por ejemplo-, a la aparición corporal de esta sustancia se atribuía, por herencia pitagórica y posteriormente de Empédocles, una tendencia a la tristeza y una identificación con la tierra, el otoño y su plenitud en la madurez. Aristóteles ya recuerda en su *Ética a Nicómaco* que el hombre melancólico siempre necesitará de tratados médicos. En su *Problema XXX*, describe que el exceso de bilis negra en el organismo produce una serie de enfermedades. Aún no podemos decir que considere la melancolía como una enfermedad, pero sí como un síntoma que se desarrollará irrevocablemente. Se gesta en él la idea que posteriormente desarrolló Guillermo de Auvernia: el carácter melancólico era el ideal para gestar estados ascéticos y místicos. Hildegard von Bingen en su *Causa Curae* se aproxima a esta idea de enfermedad y espiritualidad, pero en un sentido inverso. Para Guillermo de Auvernia la melancolía era un don para acceder a lo divino, para Hildegard no era más que el estado de la “Caída del Hombre”, una desviación de estado paradisiaco.

forma de lo Divino. El *yo* entristece ante la ausencia de luz²⁶⁴. Esto no es algo nuevo. Los ritos dionisiacos discurrían en una danza enigmática en la que los fieles aparecían escondidos tras una máscara cultual. El objetivo no era más que acentuar la sensación de ausencia del dios en su expresión física. Tan sólo se mostraba la máscara de Dionisos para expresar la imposibilidad de verlo en su plenitud divina. Era una forma de expresión sagrada, su condición es no contemplarlo directamente. Según la interesante división realizada por Jean-Pierre Vernant: la máscara dionisiaca pertenecería a la tercera categoría. Es decir, a aquella en la que la máscara es la representación propia del dios, su mayor aproximación. Denomina a Dionisos como el propio dios de la máscara²⁶⁵. El mismo Nietzsche afirmaba que lo profundo gustaba siempre de un enmascaramiento²⁶⁶. Esto es lo que se expresa en los versos de Riba. El símbolo es el mecanismo para explicar que lo sagrado comienza a gestarse en su propia oscuridad nocturna; también en su desgarró. Es su origen y su destino. Es curiosa la similitud semántica que encontramos entre las palabras *μέλαν/μελάνα/μέλαν* y *νύξ/νυκτός* (noche). Si atendemos al significado completo de la segunda, vemos que el diccionario explica que la palabra “noche”,

²⁶⁴ Aquí no podemos dejar de exponer que esta idea responde a una proyección de la idea de la Muerte de Dios. De una manera sutil, Riba se explica ante una ausencia divina de la que tiene nostalgia. No es, en ningún momento, una exposición del ateísmo, sino un discurrir trágico ante un periodo de lejanía e *hiato* en el que la existencia enferma lentamente. Después de Nietzsche, de su malinterpretado concepto de la “Muerte de Dios”, fueron muchos intelectuales los que plasmaron en sus obras este estado de intersticio y búsqueda que, incluso socialmente, se sumía en un *ennui* casi irreparable. El hombre no es más que un tránsito ante un abismo.

²⁶⁵ Jean-Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p. 30.

²⁶⁶ La disyuntiva entre ser y apariencia se mostró en Nietzsche como una necesidad de romper los patrones clásicos que Hegel había estipulado en sus tratados. En éste, se concebía una existencia armónica entre ser y apariencia, entre exterior e interior. Pero Nietzsche halla un problema de confusión entre el ser y su manera de filtrar lo que es desde el símbolo. No ve una circulación fluida entre lo que es y lo que parece ser, como ya introdujera Schopenhauer. Para Nietzsche, lo armónico en el hombre, no es más que una máscara que protege un desgarró, una herida infinita ante la carencia absoluta, la pobreza. La máscara, de esta forma, se presenta como una forma de marcar la diferencia, el hiato al que nos referíamos anteriormente. Ahí nace la tragedia del hombre, también su melancolía.

también significa: “sombra de muerte”, “tinieblas”, “oscuridad”, “occidente”. ¿Acaso todo esto no nos está diciendo que la melancolía y la noche son bifurcaciones de una misma máscara? Recordemos lo que escribe Riba en esta Elegía III: “oh, més intensa/ suavitat abans d’un occident més secret”. El poeta describe la revelación en la unificación paradójica de la luz y la noche en su existir secreto. La noche es el grado máximo de misterio. La luz es secreta²⁶⁷, por su morfología de lejana en el “adentro”. En un esquema típicamente heraclitiano de contrarios, el Todo diseccionado de la luz y la oscuridad se unifica como Verdad Absoluta.

La noche está a la altura del alba en esta Elegía. Una a la otra se reflejan: son diferentes, pero necesariamente iguales. Ambas existen en el Poema como pieza fundamental y causa generada que espera florecer²⁶⁸. Cuando hablábamos en el epígrafe anterior de la necesidad rilkeana de romper los límites para acceder a lo Abierto, aquí, mediante la noche, vemos que es necesaria la llegada de una luz que rompa el nombre no dicho, lo desgaje, para hacerse infinito y alcanzar su sentido pleno. Escribe Riba: “dolç i obstinat de pujar per ser llum amb la llum / contra l’ombra”. El impulso divino se eleva en un movimiento ascético para vernirse-a-la-presencia y experimentarlo en sí. El poeta precisa romper las coordenadas visuales-espaciales para que todo confluya en un único lugar de sí mismo. Ya ha fracturado el sentido auditivo enfrentando el “cant absolut” a esa melancolía negra de lo “difícil de entender”. No existe noche sin alba, como no existe amanecer sin noche. En ese punto donde acaba una y comienza el otro es donde la naturaleza se exhibe en su divinidad. Todo es por su contrario en un

²⁶⁷ En su acepción de *μυστικός*, como algo oculto y no conocido racionalmente.

²⁶⁸ Empleamos este verbo por la curiosa trascendencia que tiene esta etimología: *ἀνθος* significa, además de “flor”, “esplendor”, “hermosura”, “brillo”. Lo que debe revelarse, aquella Khora que es en sí misma, es la hermosura, el brillo cegador de lo Absoluto. Esta hermosura es un acto de amor, un lugar sagrado que da pleno sentido a la Palabra poética en Riba, como lo fuera para Simone Weil. Riba mantiene, también, ecos de Calímaco. Necesita traer a la existencia la hermosura. Escribe Calímaco en el fragmento 620: “Que no posea yo nada hermoso que esté oculto”, a modo de celebración de vida y de solidaridad humana con el mundo.

juego circular que parte de ella y ella es su único destino. El amor circular, como el *mundus romanus*, se dice en sí mismo sin ser claramente oído, como una presencia lejana y afectada por el Tiempo. Al igual que para G. Simmel, ésta es la única manera de acercar esa pérdida para nombrarla²⁶⁹. Lo sagrado siempre será lo ausente añorado. De ahí la importancia de la acepción de “lo funesto” en el adjetivo griego.

El poeta escribe: “cant absolut, per damunt l’alba que et trenca”. El alba rompe el fondo sólido de lo oscuro para deslumbrarse y “vivir en”²⁷⁰ un abismo insondable que, de tan puro, puede llegar a doler. Con ello queremos decir que el “yo” no vive para descubrir qué hay en esa altura ciega y confusa, sino que su sentido es vivir *en* ella en armonía entre ese algo “difícil de entender” y el mundo. No necesita saberlo porque sabe que *es* y lo único que debe alcanzar es aproximarse, unirse y vivirlo. Su morfología es la de situar en el “aquí” aquello que acontece en el interior, no describirlo. El “aquí” es un acto de acercarse al nombre, de acercarse al amor para buscar ese consuelo del silencio nocturno. La noche para Riba y para Rilke es el estado que enmascara lo sagrado en una línea de composición vertical –de arriba hacia abajo–, no horizontal. Indefectiblemente, busca aflorar a la superficie de la conciencia poética. Como para Heidegger²⁷¹, para Riba la Poesía es la fábula de la revelación del ente. La Poesía primigenia que invoca es el lugar de celebración sagrada. La luz -eterno símbolo de la sabiduría divina- es el espacio donde resalta lo oscuro como si de un teatro de sombras se tratara. En ello se encuentra el latido primigenio. Al igual que cuando hablábamos sobre la existencia de una mitología blanca, de un texto sumergido que debe revelarse, en este

²⁶⁹ Cfr. Rafael García Alonso, *Ensayos sobre literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*, Madrid, Siglo XXI de España, 1995.

²⁷⁰ Según la acertada terminología que Rafael García Alonso da a la obra de Robert Musil en: *Ensayos de literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamín y J. Roth*,

²⁷¹ Cfr. Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.

momento se repite la necesidad. ¿Qué hay dentro de esa sombra que existe gracias a la luz? ¿Cómo podemos atisbar su rostro? Únicamente, situando esa sombra cerca de nuestra razón poética hasta que el *yo* se convierta en ella. Se experimentará en un instante abismal y efímero, aunque no podrá contarse. El amor es lo que debe florecer ascendiendo a las coordenadas del lenguaje. Eso es la Poesía. El acto de nombrar el amor es una detención en ello, como un funambulista experimenta el vértigo de verse sometido a un frágil equilibrio. Vemos muchas reminiscencias con Musil. Cuando el autor austriaco escribe *Uniones* y, más concretamente el relato “La culminación del amor”, encontramos en este cuento:

Y luego, ella sintió con un estremecimiento que, pese a todo, su cuerpo se llenaba de delicias. Pero le parecía como si estuviera pensando en algo que había sentido una vez en primavera: ¡este poder estar ahí para todos y, sin embargo, sólo para uno! Y lejos, muy lejos, como cuando los niños dicen de Dios que es grande, tuvo ella una imagen de su amor²⁷².

El instante se detiene en este fragmento. Es el momento previo a esa desaparición de las coordenadas del espacio y del tiempo para interiorizarse en un sentimiento amoroso. El “aquí” es el “adentro”, también en la Elegía de Riba. La línea de composición del poema regresa a su origen vertical. En el cuento de Musil se atisba una exaltación casi extática. En el caso de Riba es una invocación al amor perdido e implicado dentro del acto poético. Siempre desde el afuera al adentro, del arriba hacia el abajo. Cuando se consigue la unión entre las líneas invisibles del espacio, cada cosa contiene toda la existencia del mundo creado. Se reduce el Todo en un Uno y ese Uno se multiplica infinitamente en el Todo inoculado de divinidad. En este instante, la pulsión volitiva de *vivir en* el nombre se desvanece. Se es en el nombre porque Todo es el nombre. Ahora todo se impone de manera afirmativa y única.

²⁷² Robert Musil, *Uniones*, Barcelona, Seix Barral, 1995, p.75.

El poeta es consciente de la necesidad de unificar un mundo dividido. La noche primera –ese caos que mencionábamos en el epígrafe anterior- se dirigirá siempre en esta Elegía hacia una fractura lumínica. El *yo* habitará en ese intersticio exacto. Esa es la Poesía que, más adelante, se convertirá en palabra re-creada. La palabra será una segunda creación del mundo mediante un proceso casi alquímico, recordando a Rimbaud²⁷³. Cada Palabra, en definitiva, es un estrato existencial, como acertadamente escribió Roland Barthes:

[...] Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît un sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom²⁷⁴.

II.II Los pájaros como mensajeros de lo sagrado

El símbolo de los pájaros ha sido muy empleado a lo largo de las tradiciones místicas. Directamente, siempre ha tenido una correspondencia con lo sagrado. Ya para los egipcios o para las tradiciones hindúes, el animal alado simbolizaba la espiritualidad más absoluta. Esta misma idea se plasma en esta Elegía III:

[...]i pensament, exaltat
sobre l'escuma errabunda, engendrès ocells sense
nombre
que el seguissin, oh blancs, gais cavallers del seu vent!

²⁷³ Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Madrid, Visor, 1985, pp. 75-76, escribe en sus “Delirios III” la “Alquimia del verbo”: “La antigualla poética influía en mi alquimia del verbo. Me habituaba a la alucinación simple: veía limpiamente una mezquita en lugar de una fábrica. Una escolanía de tambores formada por ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un título de *vaudeville* levantaba espantos ante mí. Después, ¡explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras!”.

²⁷⁴ Roland Barthes, *Le degré Zéro de l'Écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 37.

Vemos que el pensamiento, base transformante de la razón poética, es el que engendra los pájaros. Se ha interiorizado esa intuición sagrada y se ha establecido como razón a lo divino. Las aves siguen al pensamiento en la altura. Persiste la importancia de la altitud poemática, siempre manteniendo la variante ascensional.

Ahora bien, ¿qué función tiene la aparición de las aves en el pensamiento? Al igual que en Rilke (*Erlebnis I y II*), los pájaros cruzan la razón y el espacio del mundo para divinizarlos, y, por qué no, purificarlos. Hablamos de purificación dada su blancura. Aunque dedicaremos un epígrafe a la importancia del color en esta Elegía, no podemos pasar por alto que el blanco de los pájaros indica que son portadores de pureza, pero también, indican un centro y una asimilación a la deidad que representan. Ya en el *Viaje de San Brandán*, el anónimo autor nos describe el motivo oriental del pájaro blanco como criatura divina²⁷⁵.

Pero lo que vemos más llamativo en esta Elegía es la particularidad de esas aves. La tradición literaria más extendida dibuja esas aves como conductoras de una tenue melancolía que se prolonga como hilo emocional. Ellas también perdieron el Paraíso, de ahí su tristeza. Sin embargo, lejos queda de esta tercera Elegía el *miserabile carmen* que encontramos en las *Geórgicas* de Virgilio o, más próximo en el tiempo y conteniendo el dolor, en “Oda a un ruiseñor”, del romántico inglés John Keats donde la voz poética se dirige al ruiseñor como confidente de su tristeza enferma:

Me duele el corazón, y un sopor doloroso

²⁷⁵ Benedeit y Mandeville, *Libros de Maravillas*, Madrid, Siruela, 2002, p. 47, dice: “Llega lejos su sombra, que del resplandor protege; en toda su fronda se asientan blancos pájaros, como nunca vio tan bellos. Ante tal maravilla, queda sorprendido el abad, y ruega a Dios, su consejero, que le aclare de qué se trata, a qué se debe tal cantidad de pájaros, cuál puede ser este lugar a donde han venido a parar: que todo esto tenga la bondad de explicárselo.[...] Si tú eres criatura divina, te ruego que cuides de mis días. Dime primero quién eres, y qué hacéis en ese lugar, tú y todos aquellos pájaros de tan extraordinaria belleza. Le responde el pájaro: -Somos ángeles, y antaño en el cielo habitábamos [...]”.

aturde mis sentidos, como el tomar beleño,
o con un opio turbio bebido hasta las heces
hace un momento, hundiéndose, camino del Leteo:
y no por envidiar tu destino feliz,
sino por demasiado dichoso con tu dicha,
pues tú, Dríada de alas ligeras en los árboles,
en algún bosquecillo melodioso de verdes
abedules y sombras innumerables, cantas
del verano, con toda la garganta, tranquilo²⁷⁶.

Los pájaros simbolizan para Riba la antesala a un *éntasis* transformador. El afuera de San Juan es el adentro de Riba, pero el cántico exaltado es exactamente el mismo. En este caso, las aves son las que anuncian la divinidad a través de su vuelo y su altura. Al mencionar a San Juan, nos remitimos inevitablemente a una fuente islámica en el tratamiento del símbolo. La verticalidad a la que siempre nos hemos referido se acentúa en la noción del vuelo. Los pájaros atraviesan el aire. Este elemento no puede ser simplemente fruto de la lógica. Como es en este caso cuando Riba escribe: “cristal·lina de primavera” o “Fins que ens ha pres una illa més verda enllà de les illes, / verda com si tot el que dins terra és impuls”. La renovación está muy presente en este texto y no es algo gratuito. El aire, en esta Elegía, es el espacio sagrado que mora en el interior. La interrelación entre el pájaro y el alma que vemos en este texto, la hallamos ya en el Corán (27:16), escrito atribuido a Salomón. Hemos mencionado la herencia sanjuaniana en el texto de Riba, pero hay diferencias. Es evidente que ambos comparten una base sufi en el tratamiento del símbolo de los pájaros. Sin embargo, el pájaro en San Juan es esa ave solitaria que cruza el aire en vuelo. Los pájaros de Riba van en bandada, algo que relacionamos con el *Risalat al-tair* de Algazel. En esta narración, un grupo de pájaros buscan a su “Pájaro Rey” o Simurg, que mora en una isla inaccesible. ¿Acaso no es la misma imagen que describe Riba en

²⁷⁶ *Poetas románticos ingleses: Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 205.

esta tercera Elegía? La soledad no es la de los pájaros, sino la del Absoluto. La isla de este texto busca simbolizar ese apartamiento al que llegan las aves portadoras de divinidad en un *éntasis* transformante:

i ens acuités el Temps, i pensament, exaltat
sobre l'escuma errabunda, engendrés ocells sense
[nombre
que el seguissin, oh blancs, gais cavallers del seu vent!

Se menciona aquí al viento que es el alma²⁷⁷, el *pneuma* que forma parte del pensamiento y ayuda a racionalizar la materialización de la Poesía: el más alto saber del Ser. Esto ya lo vemos reflejado en escritores como en el místico persa Naym ad-din al-Kubra (siglo XIII) o en los interesantes tratados de Avicena, pero no podemos negar la particularidad del empleo del símbolo en Riba. Atiende a diferentes interpretaciones simbólicas para crear su propia concepción del alma y lo sagrado. El canto Elegíaco con el que se abre el poema, comienza a prepararse para un himno de gozo por el amor. Es una Elegía *entasiada* a la que vamos sintiendo transformarse:

Però encara
més innocentment tantes imatges i tant
ai! d'impensable sentit se m'han canviat i es contenen
en el fervor dels dos enamorats juvenils.

El “impensable sentit” no es más que la carencia de logicidad ante la sensación desbordante del *éntasis*. Como en la *Aurelie* de Nerval, el alma está dotada de elevación dirigida al sueño²⁷⁸. Escribe

²⁷⁷ Noción de claro influjo órfico. Existen teorías que explican que el alma es éter y a él regresa en un viaje. Otras descripciones afirman que el alma es aire y por él mismo se inspiran. Pero lo que más nos interesa es conocer que el éter es la parte más alta del cielo o, también, el material que llena el lugar de lo sagrado. El vuelo de los pájaros es elevado, extremo, dirigido a la muerte para atravesar la máscara de lo divino.

²⁷⁸ El sueño como lugar subterráneo de lo consciente. Es el lugar básico interior donde tiene la muerte su raíz. Sólo desde ahí se llega al desvelar del Absoluto. Eso sí, tenemos que diferenciar que Riba no concibe esa muerte

Riba en esta Elegía III: “oh cant líric que es dreça a l’extrem abrupte del somni”. La situación física se localiza en la lejanía, en el extremo del sueño. El autor busca enfatizar esa distancia a la que ya hemos hecho alusión. El canto lírico de esos pájaros se dirige hacia las profundidades de la conciencia, cruzando el espacio indeterminado del alma. En cierta manera, se atisba una transmigración de lo divino dentro del alma. El *gilgul* judío²⁷⁹ se define como el movimiento del alma de un lugar a otro. Al igual que esos pájaros se trasladan para avisar de la llegada de lo sagrado. Vemos que, de nuevo, lo más alto (el vuelo) está en lo más profundo. Concuerta esto con la filosofía hermética de Hermes Trismegisto²⁸⁰ de su *Tabula Smaragdina*. Sólo en las profundidades del alma se halla lo elevado, el Absoluto ansiado. De ahí que para Riba sea tan importante ese regreso al alma como a una patria antigua.

III. El mar como alianza que transforma

Los elementos marítimos tienen una gran importancia en la Elegía. Ante la tragedia de un tiempo y un espacio interior fragmentados, la voz poética, aspirante al Absoluto, desencadena un

como un regreso al universo –sería el caso de Rilke-, sino un regreso a sí mismo en su infinitud. Esto mismo lo afirma en su prefacio a las *Elegies*. El estado de muerte emocional con el que llegó a Francia le produjo iniciar ese viaje interior. La muerte se mostrará transfigurada y será, en algunas ocasiones, motivo de canto y gozo. El sueño será una forma de enmascarar el sentido profundo de la muerte. Al otro lado de ese sueño se encuentra su logos, aún sin descifrar.

²⁷⁹ El *Gigul* está relacionado en la Cábala con la reencarnación del alma, tal y como aparece en el *Sha’ar Ha Gigulim* (*Puerta de las reencarnaciones*) del rabino Isaac Luria. Pero lo que más nos interesa es ver la interpretación que da Riba. El texto cabalístico explica que el sentido más elevado de la verdad se encuentra en las más profundas formas del mundo físico. En esta Elegía, el pájaro que abre el camino a la divinidad en un movimiento similar al de esa transmigración de almas platónica. Todo eso se halla en lo profundo y adquiere la forma de la muerte (sueño). Se convierte, al fin, en acontecimiento interior.

²⁸⁰ *Verum sine mendacio, certum et verissimum. Quod est inferus est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius ad perpetranda miracola Rei Unius.*

mecanismo simbólico de unificación con el mundo. El mar se nos presenta, en esta Elegía, como un origen recreado, pero también como portador de muerte. Más allá de la objetividad simbólica que recibimos en el texto, observamos un mar sin forma definida, que, dentro de su alteración, busca una morfología de existencia. Es lo que defendía Mircea Eliade²⁸¹. El mar contiene todas las posibilidades de existencia. Esa indeterminación, casi caótica y envuelta en una actividad frenética de movimiento, hace que sea el punto generador y de encuentro de lo sagrado. De ahí que simbolice la muerte y el renacimiento. Su juego de contrarios es el origen de su trascendencia. Desde el caos se genera la posibilidad de una alianza con las cosas para recuperar la faz perdida. Al igual que cuando Álvaro de Campos²⁸² intenta recuperar el origen en ese punto recreado del Absoluto, Riba pretende encontrar su unión a través de ese mar. Es por ello que se exalta la transformación. Cuando el poeta catalán escribe: “Ja no el recordo de vista, sinó de com el preveia, / canvi més ric i més pur de l’alegria del mar” se percibe esa interiorización del poeta portugués, esa reconstrucción de un mundo más puro centralizado en el mar. Y es ahora cuando llegamos a un punto importante: el movimiento satelital de todos los elementos en torno al mar. Al comienzo de la Elegía III, Riba nos dice:

que el mar
ens ha obsedit, perquè fos l’estrella més pura, si hi era,
i ens acuités el Temps, i pensament exaltat

²⁸¹ Cfr. Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 2000.

²⁸² Lo muestra a la perfección en su “Ode Marítima”: “Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material, / Real, visível como cais, cais realmente, /O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado, /Insensívelmente evocado, /Nós os homens construimos /Os nossos cais nos nossos portos, /Os nossos cais de pedra actual sobre água verdadeira [...]”. El poeta describe un puerto Absoluto sobre el que el hombre construye una realidad paralela, ajena al tiempo y el espacio de lo Real. Riba recrea esto mismo, construyendo, a través de una potencia simbólica, una arquitectura del interior que le conduzca hacia lo Abierto desconocido de lo Absoluto. Se ve claramente en este verso: “trionfés allí ona per ona, en l’espai / indecís –i en els ulls i en l’ànima [...]”. Los ojos son captadores del mundo Objetivado, aparentemente unificado. El alma percibe esa desestructuración y separación del alma con las cosas.

sobre l'escuma errabunda, engendrès ocells sense
[nombre.

El mar ejerce un poder obsesivo de motor de pureza. Es interesante ver que, de nuevo, el poeta sitúa unas coordenadas de composición verticales: estrella (lo alto) frente a “mar” (lo bajo). Se unifican los elementos de la naturaleza, algo que nos indica el primer paso de esa alianza ansiada y buscada. Sólo el mar tiene el poder transformante de la naturaleza, porque él es la Verdadera Naturaleza y sólo él puede ejercer el poder modificador de las variables naturales, esas diversas posibilidades de existencia. Se nos presentan tantas “existencias” diferentes que el Verdadero lugar sobre el que se edifica el poema se disemina en el texto. Escribe Riba:

[...] verda com si tot el que dins terra és impuls
dolç i obstinat de pujar per ser llum amb la llum
contra l'ombra
triomfés allí ona per ona, en l'espai
indecís [...]

El espacio se muestra temeroso, indefinido. Esto nos indica que la Unidad sigue siendo un proceso. El vacío de lo no-consumado se muestra previo, como la palabra. El texto para Riba es una manera de re-crear el mundo. La obra literaria para Riba es una divina unidad²⁸³ que se plasma en una objetivación existencial. Esta es una nueva forma de hacerlo ver. ¿Qué es el poema para Riba sino una construcción necesaria de Lenguaje Absoluto? ¿No nos resulta llamativo que todo circunde alrededor del decir? El mar nombra como pre-existencia de lo Real y hallamos en él un acontecimiento genesiaco del mundo.

Palabra o mar: es lo mismo. Lo que el poeta hace es descubrir qué proceso interno tiene su lenguaje no revelado. Necesita saber cómo es

²⁸³ Cfr. “Nota preliminar a una segona traducció de L’Odissea”, en Carles Riba, *Clàssics i moderns*, Barcelona, Edicions 62, 1987.

la máscara que esconde lo Trascendente desde su propia suficiencia. El mar conduce al nombre y, a su vez, es fruto de él. La naturaleza marina se concibe como un texto resultado del acto de nombrar: “al llarg dels meus versos / les aigües / llisquen monòtonament com un destí presoner”. La palabra se purifica para aparecer. El texto y su esencia de hombre son indisolubles para él. Frente a la naturaleza no desvelada de la Elegía II en el que se nos mostraba un mar que ocultaba, se nos muestra un prisma diferente: el mar nombra el amor, que es Nombre Único. De nuevo: lo Uno que se multiplica y regresa a su Unidad. Riba no abandona esta ecuación cambiante en ninguno de sus textos. La premisa es clara. Lo que sí debemos puntualizar es que no es aleatorio que sea el mar el conductor del nombre, que en él se dé el Nombre. Se nos muestra un mar puro, rodeado de cosas puras. Toda su emanación es pureza, blancura. Todo, menos la memoria, que se nos presenta como una prolongación de la sombra. La memoria como máscara. Pero, esto nos llevaría a engaño. Las palabras en Riba son mutables y, al igual que lo sagrado, ocultan su verdadera existencia. La memoria se sitúa en lo oscuro del sueño, pero como vacío primigenio perteneciente a la muerte. Pero también la memoria se reconstruye, se deja tocar y usurpar por la naturaleza marina. De ahí que tenga una capacidad de aprehensión de lo perdido, de acercamiento, cuando escribe:

Torna a tenir-me el vell parc; al llarg dels meus versos
[les aigües
llisquen monòtonament com un destí presoner.
Ja no el recordo de vist, sinó de com el preveia [...]

La memoria se vuelve blancura al ser tocada por la presencia espectral y simbólica del agua del mar. El texto se tiñe de ecos mallarmeanos al configurarse en un espacio blanco para abismarse a lo Abierto.

El mar, por otro lado, es la encarnación de amor. Recordemos que esta Elegía está dedicada a Joan y Elisabeth, dos amigos del

matrimonio Riba, en cuya casa se alojaron el poeta y su esposa. El amor, al igual que el mar, tiene la capacidad de unificar los fragmentos de un tiempo y un espacio divididos, contruidos en la distancia. Esa misma distancia es lo que lo asimila a los dioses. En su ocultación, el mar y el amor, son portadores de la divinidad. Expresa Riba al final de la Elegía:

I m'és dolç de comprendre que, dels feliços, agraden
unicament als déus els que han volgut, com els
[déus,
sota el llit Amorós l'onada inestable i, bevent-los
les rialles, els vents que han mesurat el gran freu.

Por otro lado, el mar y la isla son el fruto acontecido del amor. Ambos son presencia divina²⁸⁴. La isla, rodeada de mar y necesitada de él para existir, se aparece en una prolongación de espacio lumínico y activo. De nuevo el texto emerge en blanco. ¿Qué se nos dice con ello? Lo que Riba ha expuesto anteriormente: que el Verbo no puede decirse, simplemente *es* y se activa en su esencia. No es más que presencia borrada, existente en su fugacidad innombrable en un espacio cegado por la luz. Lo blanco del mar y toda su irradiación marcan su devenir en su no-significación. Todo lo que contiene ya no es desde el momento en el que es tocado por la pureza. Ya no es y aún no ha sido. En esa grieta se sitúa el origen que se re-crea a través de la escritura. El Poema, como hemos demostrado, es el mapa del mundo.

²⁸⁴ Carles Riba, en *Presentació d'una lectura de les Elegies de Bierville*, en *Sobre poesia i sobre la meua poesia*, Barcelona, Empúries, 1984, p. 33, decía sobre esta Elegía: “El mar, quan s'està terra endins, s'enyora; i s'enyora com una alegria –almenys jo ho sentia així– enmig d'aquells arbres foscos. El poema és ple de la suggestió d'uns quants tòpics. Aquell tòpic de la verda Erin: realment l'adjectiu “verd” és just, pel que significa aquest “verd”: sortit de la terra. Sempre aquesta idea de renaixença que travessa totes les *Elegies*, aquest verd que de la terra puja cap a la llum”. Ese verdor actúa como el dios renacido del interior de la tierra. La presencia divina surge de la tierra, ascendiendo hacia la luz, para unirse a su igual.

IV. Los colores de lo trascendente

A lo largo de este apartado, hemos introducido de manera sutil la importancia simbólica que tiene el color en esta Elegía. El color blanco es el dominante y pasaremos a analizar la función desarrollada en el texto.

La Poesía para Riba es el modo de construir la existencia. El blanco en el texto se construye como ámbito o cuna desde donde emerja lo trascendente como un intervalo neutro²⁸⁵. Vemos cómo Riba reproduce el patrón del blanco que (re)surge del espacio oscuro. A través de esta contraposición, el poeta hila un discurso y genera la posibilidad de la poesía como una utopía de lo sagrado.

Concebimos la utopía como lo que es en sí misma: *ou* (el adverbio de negación “no”) y *τόπος* (lugar), es decir un lugar inexistente. Lo inexistente se sostiene en aquello que aún no *es* o bien en aquello que *ya fue* y no se prolonga en la línea ínfima del presente. Por lo tanto, lo blanco es ese espacio vacío de existencia que aspira a su existencia objetiva emanándola de sí misma. Sería una memoria del por-venir. Lo blanco porta la pureza absoluta que no está creada, pero deja un intersticio a su propia realidad empírica desde sí misma para dar lugar a lo creado²⁸⁶. Lo blanco es lo que contiene la totalidad, el motor del Absoluto. Tradicionalmente se asimila a la deidad y a la pureza y Por

²⁸⁵ Roland Barthes acuña este término en su libro *Le degré zéro de l'écriture* para identificar la necesidad de desintegración del lenguaje –como ya hizo Mallarmé–, y así mantener el pensamiento alejado de todo orden prefijado. La libertad del lenguaje en esa neutralidad –no relacionado en este caso con el irracionalismo– se emplea como método de expansión conceptual en la expresión. El único proceso válido que permite la escritura poética de Riba, ya desde su lúcida pobreza. Será una escritura en errancia donde su blancura –neutralidad– recorra los límites de la Palabra expandida para reducirla a la inocencia de lo puro como una dimensión mística de la escritura.

²⁸⁶ Esta afirmación encuentra su origen en las interpretaciones cabalísticas de Isaac Luria, el cual basaba su doctrina en el Tsitsum –concentración o contracción–. En esta doctrina se defiende que el universo fue creado en un movimiento de contracción del Creador, en una interiorización de lo divino para dar lugar al mundo. Este movimiento hacia el *adentro* acerca a las premisas de la lejanía de Dios o el exilio de Dios.

ello, en el poema aparece como tonalidad que alcanza a todas las cosas sacralizadas que se revelan.

La poética de lo blanco es la poética del vacío, de lo transformante. Ese es el valor que se le da, también, a la palabra poética en Riba. Es, a través de ella, donde germina lo oculto. Escribe en esta Elegía III: “ah dolcíssima cosa certa, certa, / cant absolut, per damunt l'alba que et trenca”. La blanca luz del amanecer surge y crea un nuevo día. Pero, en realidad, lo que se nos dice es que se está creando una Palabra que rompe los límites del lenguaje, para superarlo.

Por otro lado, es llamativo el tratamiento que hace Riba del blanco en este verso: “sobre l'escuma errabunda”. El color de la espuma es el blanco. Blanco que germina como el *logos spermatikós* de los estoicos. Pero debemos atender al adjetivo que lo califica: “errante”. Es decir, el poeta nos habla de un blanco sin lugar, nómada en su propia no existencia. Da paso al espacio dislocado en la palabra, transformando el texto en un intervalo que sirve como medio para alcanzar la Verdad transformadora.

La Palabra blanca nos enseña su utopía sagrada donde todas las existencias posibles convulsionan para darse forma. El blanco hecho Verbo-en-escritura se convierte en un rastro de lo que *fue* primero y se convirtió después en su susurro. Es acertada la terminología de Barthes para designar aquella existencia del lenguaje que se presenta perfecta, pura en su consumación. Cuando hablábamos de la melancolía como de aquello que, además de oscuro, es “confuso”, nos damos cuenta de que lo blanco forma parte de una circularidad de lo negro. Ambos colores son los extremos del Absoluto y se necesitan para que se dé su existencia. Escribe Barthes:

El susurro es el ruido que produce lo que funciona bien.
De ahí se sigue una paradoja: el susurro denota un ruido límite,
un ruido imposible, el ruido de lo que, por funcionar a la
perfección, no produce ruido; susurrar es dejar oír la misma

evaporación del ruido: lo tenue, lo confuso, lo estremecido se reciben como signos de anulación sonora²⁸⁷.

Se construye, de este modo, un lugar del vacío, expresado en el blanco. Se ha anulado la presencia como única manera de salvar el lenguaje. Al fin y al cabo, ese es el objetivo de la poesía para Riba – también para Rilke-: dejar un espacio lleno de ausencia donde dar cabida al pensamiento. De nuevo, vemos que en el acto de escritura se plasman los dos movimientos de expansión-contracción de creación del universo.

La vacuidad que contiene la materia se sostiene en esta Elegía de Riba como un efecto teleológico y ontológico. Recordemos que para él el texto se concibe como un universo objetivado²⁸⁸, donde se expresa la *originalidad* del mundo y de sí mismo²⁸⁹. De ahí que escriba: “veu i món acabant junts sobre el buit inhumà”. Eso sí, debemos perfilar esta idea. El vacío inhumano al que hace alusión directa Riba ejerce en el texto una concepción *fantasmal*, extra-humano. Esta escisión entre lo que atañe al hombre y lo que le es ajeno responde a una Necesidad determinante en la obra de Riba. El origen se encuentra en aquello que desde su propio vacío es capaz de crear. Es la causa primera, *l’ennui* de Mallarmé en el que se dilucida que el silencio es la necesidad de mudez como exposición de la Forma Pura. La voz y el mundo confluyen en una explosión transformadora de naturaleza pura, indemne de mácula desde su origen. Es lo que se representa, por ejemplo, en la

²⁸⁷ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, p.100.

²⁸⁸ Herencia directa de Mallarmé, donde se concibe una identificación directa entre la página y el poema. Éste último es el resultado del cosmos oculto y latente en un bilingüismo del lenguaje, en terminología de Deleuze. Mallarmé emplearía el blanco como ausencia de tipografía. Si bien Riba no lo encauza de esta manera, lo proyecta desde el uso semántico de la blancura para marcar la idea de ausencia de materia y acentuar la presencia del silencio Absoluto. Es determinante el estudio que sobre este tema realizó el profesor Juan Carlos Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994.

²⁸⁹ Como causa del mundo que es. En la obra de Riba late siempre, de una manera delicada, los principios estoicos de causa y materia.

ópera dodecafónica de Schönberg, *Moisés y Aarón*, donde ambos personajes simbolizan el silencio (Moisés) y la traición de la palabra (Aarón) como compensación por el silencio necesario. Es llamativo el empleo de la técnica operística del *Sprechstimme*²⁹⁰, donde la palabra atiende a un proceso transformante en canto manteniendo una identidad híbrida entre ambos. O, quizá de manera más exacta, lo encontramos en la obra musical de Anton Webern, donde la armonía y el ritmo se desintegran lentamente hasta hacer desaparecer la música en sí²⁹¹. El resultado de todo esto, aplicado a la poesía, es el fantasma que aparece en el texto para mostrarnos el susurro, la atonalidad del pensamiento poético donde nada sobresale²⁹². Lo fantasmal es aquello que no se ha materializado, lo que no tiene lugar: la utopía. Desembocamos, de esta forma, en la conclusión de la utopía como esa perfección de la Palabra, su blancura en eterna errancia.

Lo que llega al lector, lo que escribe físicamente el poeta, es el estigma de la utopía, su *desnaturalización*²⁹³.

²⁹⁰ Técnica vocal en la que se adhiere el canto y el discurso. Ese proceso transformante se da en el texto de Riba, donde el canto lírico se unifica a la blancura del silencio.

²⁹¹ No podemos dejar de recordar que Webern da al sonido una importancia individual, de ahí que emplee el silencio prolongado para aislarlo. Se nos presenta su obra como un estallido sonoro –puntillismo–, pero también inmóvil, que provoca en el oyente una diseminación de la melodía, hasta, casi, desaparecer en su escala sonora. Si comparamos las *Variaciones para Piano y Orquesta* con el texto poético, vemos el mismo proceso transformante. Todo se reduce al blanco cromático –Riba– o acústico –Webern– para reducirlo a su esencia y su silencio puro y perfilado como necesidad. El sonido vaga en su ejecución, suspendido e indeterminado, igual que la Palabra aparece como un fantasma en el texto.

²⁹² Atribuimos los principios de la música dodecafónica como traslación y ruptura de los principios románticos y kantianos. El dodecafonismo logra un espacio de convivencia entre la percepción del “alma oscura” romántica a través de la voluntad y el entendimiento racional de Kant. No podemos excluir la situación histórica del momento. Si pensamos en Riba: el exilio le conduce a una necesidad de búsqueda de intersitio donde radique la compensación de alma y pensamiento. Riba no concibe otra manera de expresión poética para no traicionar a la propia Poesía. De este modo, en la obra del poeta catalán se plasma ese *ennui* –lo blanco– mallarmeano como consecuencia y desequilibrio necesario entre Palabra y Absoluto. Pero en ningún momento prima uno sobre el otro, simplemente, se recurre a esa “traición” para consumir el acto poético.

²⁹³ Para Barthes, la lengua se ve sometida a un proceso de naturalización de significantes, pero sin el poder excluyente de sentido en su materialización. De ahí su utopía que genera el sentido suficiente para demostrar la ausencia de

Es por ello que defendemos el carácter utópico y, como tal, curativo de la Palabra en Riba. Es el fármaco que cura la existencia contaminada del cosmos para embellecerla²⁹⁴ con un estado de alegría y, por consecuencia, placer. El placer (el susurro) es el síntoma de un mecanismo que actúa correctamente, como escribe Barthes, por lo que en el texto de Riba es el indicador innegable de una finalidad positiva. La escritura, de este modo, se convierte en intervalo hacia lo transformante.

sentido. La perceptibilidad de este no-sentido hace que se convierta en la finalidad del lenguaje. En el aspecto que nos incumbe, Riba lleva al extremo esta idea. Desde la consciencia de la pobreza de la escritura, de su mancha, pre-siente ese susurro que le indica que la Palabra *es* y se revela, llenándola de gozo: “oh blancs, gais cavallers del seu vent!”.

²⁹⁴ No podemos dejar de mencionar el verbo griego que se refiere a “embellecer”: *κοσμέω*. Como se observa, es una palabra derivada de *κόσμος* –mundo, orden, gente-. Jugamos con estas palabras para poder expresar con mayor claridad el efecto transformante de la palabra en lo creado.

ELEGÍA IV

Pura en la solitud i en l'hora lenta, una dona
fa lliscà', amb moviment d'arbre o de crit amorós,
al llarg dolç dels braços alçats, la túnica. Mentre
brilla ja el tors secret, resta captiva en el lli,
dalt, la testa. Un instant o dos. Ah! ¿són prou perquè es

[trenqui'

foscament el lligam entre la bella i aquest
tímid juny que d'ella, nua dins l'ona, esperava
joia i impuls fluvial per a perfer-se? ¿Han estat
prou, que tu, imponderable cosa d'or i mirada,
testa, flor dreta, en surt vaga –i talment regardant,
ara, els no res del silenci que eren adés venturosos
còmplices? Un cucut canta de sobte, innocent.
Ella somriu. La sang juvenil del món torna a córrer,
salta brusca, amb el salt de la magnífica, i va
temps avall, cap a sols més madurs –i ella neda, oh ritme!
cap a l'estiu excessiu –ella i els déus i els meus ulls!

I. La belleza limítrofe

I.I Una belleza en el umbral

Uno de los aspectos característicos de esta cuarta Elegía es cómo se nos muestra la belleza. La primera imagen que se nos presenta es la del proceso de desnudez de una figura femenina. Carles Miralles lo define como un detalle meramente visual. Defiende el papel de enlace que desarrolla en todo el libro. Riba, por su parte, hace estos comentarios en una de sus presentaciones de las *Elegies de Bierville*:

La quarta Elegia és el comentari líric d'una cosa vista. Tothom qui la conegui, o si no el que la senti per primera vegada, veurà de què es tracta. Estava jo una tarda, em penso que era per volts de Pasqua, a la vora del riu que travessava el nostre bosc i una noia, en una barca, amb una senzillesa adorable, es va treure la roba i es va llençar al riu, a nedar. L'Elegia recull amb tota la seva força simbòlica, aquesta relació entre el ser humà i la naturalesa²⁹⁵.

Riba va más allá de un planteamiento de imaginaria visual. Elabora un hermoso discurso sobre la belleza. Pero lo que más nos interesa es identificar qué función desempeña esta belleza dentro del poema, qué discurso metapoético ofrece a la escritura de Riba. No negamos que este poema no contenga una alta carga de visualidad, pero creemos que esa imagen apenas es más que el inicio de un discurso que presentaremos a lo largo de este capítulo.

El propio Riba escribió acerca de esta Elegía que el elemento que provocó su creación fue la visión, casi mirífica, de ese mismo río que se

²⁹⁵ Carles Riba, "Presentació d'una lectura de les *Elegies de Bierville*", en Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 129.

nos menciona y esa figura femenina sumergiéndose en sus aguas²⁹⁶. En Riba este tipo de procesos suelen ser habituales, si recordamos sus Elegías I o II. Esto no es más que el comienzo de un diálogo interno. Todo poema es un nexo, pero como parte de un mecanismo perfecto donde el resto de poemas deben encajar. Todo, en sí, es un enlace de manera individual, pero también algo diferente. Cada poema surge, de manera inevitable, con un latido propio, resonante en algo dicho previamente y falto por decir a la vez. Así concibe Riba la poesía, tal y como escribió en su prefacio a la segunda edición:

A l'emigració, en efecte, i dins el sentiment de l'exili prengueren forma aquestes elegies. Una a una, sense previ pla de conjunt; cadascuna sense senyal de cap que l'hagués de seguir, cadascuna en certa manera desenvolupant-se d'un so, d'un mot, d'un enigma de l'anterior, talment com un germen sobrer.

Lo que defendemos, pues, de manera primigenia es el acontecimiento de la belleza como un umbral, apartado del estado estético del conjunto. Asimismo, defendemos la resonancia que esta belleza tiene en el poema y en el asentamiento de las bases poéticas y místicas de la escritura de Riba.

El poema comienza con un movimiento de lentitud y desnudez. Lentamente, el cuerpo comienza a despojarse de todo²⁹⁷:

Pura en la solitud i en l'hora lenta, una dona
fa lliscà', amb moviment d'arbre o de crit amorós,
al llarg dolç dels braços alçats, la túnica.

La voz poética nos muestra una presencia femenina que participa de la pureza. Esta pureza es atributo indiscutible de la existencia absoluta. Como pureza que es, se identifica con un

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Imagen que nos recuerda inevitablemente a Juan Ramón Jiménez en su poema "Desnuda", sin duda, manifiesto de la poesía pura.

aislamiento que la protege de una corrupción que la disemine. El apartamiento del que ya hablamos en la Elegía III tiene en este texto un nuevo enfoque: el de la necesidad de divinizar la presencia aislada. Al igual que Hölderlin escribió bellamente sobre Homero y, más concretamente, sobre Aquiles al decir que éste se diviniza al estar siempre apartado del tumulto, que la soledad ejerce un don divino sobre su figura²⁹⁸, en esta Elegía ese apartarse nos sitúa en la puerta de esa divinidad, siempre vista desde lejos. Ese despojarse, aún dentro de su soledad, nos presenta la pulsación de transporte del poema.

La belleza actúa aquí como medio reconciliador del hombre con el mundo. Es una frontera, una presencia que adviene a su existencia desde su propio instante frágil. La belleza es la presencia trascendente, única en su instante y expuesta a “lo Abierto” que se abisma. El enlace no es en sí el poema –como afirmó Miralles–, sino que el poeta se preocupa, en este poema, por presentarnos qué es lo que le liga al mundo en su plena existencia. Es la belleza. Eso lo aleja de posturas nietzscheanas heredadas de tradiciones orientales en las que el hombre es la presencia intersticial entre los dos reinos limítrofes. Riba mantiene una postura idealista, romántica con reinterpretaciones. Schiller ya vio en la belleza ese símbolo de la reconciliación con el mundo. Esa reconciliación llega ante nosotros de manera lenta, apartando el tiempo de connotaciones comunes. Ahora todo es único, pero también ligado al movimiento continuo. La belleza no es sólo una capacidad, sino, como escribió François Cheng²⁹⁹, “un deseo de belleza”, “la verdadera trascendencia, paradójicamente, se encuentra en el «entre»”. Las palabras de Cheng son ejemplificadoras de lo que está ocurriendo en este texto. La dimensión alcanzada es la de un destino que se prolonga, la de un estado transitorio. En esa transitoriedad se encuentra el demon que es la belleza. La belleza

²⁹⁸ En su ensayo *Sobre los diferentes modos de poesía*. Cfr. Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1983.

²⁹⁹ François Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2006, p. 22.

participa de esa pureza absoluta, pero no la que favorece salir al encuentro con lo Absoluto. Paul Celan escribió que “la poesie ne s’impose plus, elle s’expose”³⁰⁰ y, en ese ejercicio de exterioridad, de florecimiento ante lo que acontece como poético, se nos presenta esa huella de lo Absoluto. El poema, pues, (ex)pone una presencia divina, la conduce a través de la guía de lo bello. En ese viaje se produce el inicio del viaje al encuentro con el hombre. Y ese viaje es el inicio y el final hacia la fusión con el Absoluto. Recordemos que en las dimensiones místicas de la poesía nada debe ser alterado ni nombrado. Todo debe construirse y asimilarse como un proceso de vernirse-a-la-presencia, sin nunca llegar a ella. El continuo tránsito que late en este poema acerca a Riba a las posturas platónicas expuestas en el *Fedro*. En la obra de Platón se habla de la capacidad del transporte divino del amor y Riba lo asimila a la perfección. La belleza es para Riba ese amor, su más alta prueba de existencia. De hecho, para Platón y para Riba tan sólo se exalta el tipo de amor que “induce a amar bellamente”³⁰¹, como escribe el filósofo griego en *El banquete*. Riba escribe en esta Elegía IV que “una dona/ fa lliscà’, amb moviment d’arbre o de crit amorós”. Como se observa, dota al poema de una delicada y bella sensualidad. El amor se embellece con ese grito de amor que no *dice*, que inarticula, y así nos lo presenta el poeta. El amor es un grito que nunca dirá nada, tan solo podrá escucharse. Y también los brazos de la mujer bella tienen movimiento de árbol. Esta imagen, de clara reminiscencia rilkeana, nos presenta ese estado de transformación natural, de nexo entre lo vivo y lo muerto y lo indistinto de ambos estados. Así, llegamos a la conclusión de que la belleza aspira al encuentro con la voz que la haga humana, entendible por el hombre. Pero asumimos que su imposibilidad es lo que hace posible el poema en sí. Lo híbrido nunca es, sino que aspira a ser, lo desea. La belleza posee el deseo. Todo es deseo hasta que se alcanza. Una vez

³⁰⁰ Sentencia publicada el 26 de marzo de 1969 en “L’Ephémère”, París, n°14, 1970, p. 184.

³⁰¹ Platón, *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, Madrid, Gredos, 1997, p. 206.

nombrado desaparecerá. Para que permanezca inmortal debe estar siempre en un “entre”, en camino. Platón explicaba con inconmensurable belleza que “aquello que se mueve siempre es inmortal”³⁰² y esa belleza es movimiento, como el poema es movimiento. La belleza inocula al poema para mantenerse vivo en su pureza y participar de lo divino. Su encuentro o fusión se disemina a cada paso que se acerca. Es una unión intuida de presencias, provocada por la belleza que se une al tiempo³⁰³:

Un instant o dos. Ah! ¿són prou perquè
[es trenqui
foscament el lligam entre la bella i aquest
tímid juny [...]

La belleza es la conductora de ese instante único, pero, a su vez, el instante puede quebrar esa unión armónica de reconciliación con las cosas. La belleza es frágil porque siempre estará amenazada de cambio. Estos versos nos indican que ese estado de “lo bello” es el inicio de algo, procede de una realidad inestable, sinuosa. Como vemos, Riba siempre genera el avance y retroceso en círculos. Todo vuelve a su origen y olvida su origen para volver a regresar a él y estar siempre en camino. El “entre” de esta Elegía es circular. En esta Elegía la belleza bordea un círculo antes de sumergirse en el abismo de lo Absoluto.

Si continuamos con las resonancias platónicas en este movimiento poemático, atenderemos a las siguientes palabras de Platón en el *Fedro*:

Sólo, pues, lo que se mueve a sí mismo, nunca deja de moverse, sino que, para las otras cosas que se mueven es la fuente y el origen del movimiento. Y ese principio es ingénito.

³⁰² Platón, *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, Madrid, Gredos, 199, p. 343.

³⁰³ Dedicaremos un epígrafe a la configuración temporal, pero es inevitable no hablar de ello, aunque sea de manera introductoria.

Porque, necesariamente, del principio se origina todo lo que se origina; pero él mismo no procede de nada, porque si de algo procediera, no sería ya principio original. Como, además, es también ingénito, tiene, por necesidad, que ser imperecedero³⁰⁴.

En este punto, Platón escribe que el alma que transporta ese amor es movimiento y atiende a un no-origen, a un principio original y puro que también es inmortal. Si aplicamos esta teoría al poema de Riba, la belleza, desposeída y pura, regresa a su no-origen inmortal. El poema comparte la propiedad de la autogénesis, como el alma, como la creación en sí. El poema es para Riba un nuevo cosmos³⁰⁵ donde habita la inmortalidad. También igual de invisible y bello que el alma. Asume su condición de pre-existencia que engendra y no es engendrado.

Una vez llegados a este punto, nos preguntamos: ¿es capaz la belleza –vaso comunicante del poema con lo divino- de llegar a *decir* esa inmortalidad? Lógicamente, no. El estado de tránsito, de movimiento, es un estado de mudez en cuanto participante de lo divino. El movimiento siempre indica lejanía de algo, desobjetualiza el nombre. Esa incomunicación hace imposible la explicación de lo inmortal por ser un estado de trascendencia del *logos*, también de distancia. Son idiomas diferentes, lenguajes que se comunican por conductos diferentes. Esto, de nuevo, nos presenta esa distancia necesaria a la que nos referimos en el capítulo III. En la distancia está el nombre no dicho. La belleza es el mensajero, el ángel –en terminología rilkeana- que reconcilia esos dos mundos: cielo y tierra, divinidad con hombre. Los reconcilia en cuanto los comunica a lo lejos, porque nunca los unirá. Una reconciliación que es en sí una armonía desde la unicidad de sus elementos, un conocimiento de existencia que no puede alcanzarse.

³⁰⁴ Platón, *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, op. cit., p. 344.

³⁰⁵ Recordemos la identificación que el cosmos tiene, etimológicamente, con lo bello. Cfr. el tercer capítulo.

Asimismo, para Platón la belleza es una frontera entre el medio de conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva de lo que esplende de manera suprema. La realidad de la belleza en esta cuarta Elegía es trascendente. Nos liga a la visión del instante de la misma manera que Riba fue paralizado ante la presencia de la muchacha en el río. Esa trascendencia fronteriza hace que la voz poética se tense hacia el deseo: ese estado de la belleza y la distancia. El umbral es la distancia originaria. El instante se coagula como umbral hacia el movimiento que nunca descansa. La belleza que inculca al *decir* del poema hace de él un eterno presente, como lo fue para Hölderlin. En palabras de Cuesta Abad: “El decir del poema no habla desde la soberanía intemporal o la «temporalizadora» del Ser y del pensar, sino desde el presente nómada”³⁰⁶.

Creemos que, muy acertadamente, se ha descubierto la condición de nomadismo en el *decir* del poema. *Es* y *dice* su movimiento, su ausencia de patria. El poema convive con la belleza en un continuo regreso a la utopía (*ευ-τόπος*). Se abismará en su regreso. Nada mejor que recordar a Paul Celan para demostrar esta tendencia de errancia del poema en el siglo XX: “El poema es solitario. Es solitario y está en camino”³⁰⁷. En un periodo histórico donde se han diseminado los fundamentos de la estética, a consecuencia de conflictos bélicos devastadores³⁰⁸, la poesía se reconstruye desde el vacío de su palabra.

³⁰⁶ José M. Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2001, p. 89.

³⁰⁷ “El meridiano” es, posiblemente, uno de los textos más reveladores de la poesía y el arte del siglo XX. Fue escrito como discurso ante la concesión del premio “Georg Büchner Darmstadt”, el 22 de octubre de 1960. En este texto se nos presenta una poética de la mutación. La variabilidad de diálogos que posee el poema interfiere también en su construcción. La mutación es una forma de errancia y espera hacia el encuentro.

³⁰⁸ Llegados a este punto, debemos ser cautelosos con la conocida afirmación de Adorno -de la que más tarde se retractó, como veremos- en la que después de Auschwitz no podría hacerse poesía. Él defiende un silencio ante la tragedia del hombre, un duelo que lo lleve a decir a través del silencio. Pero ni Paul Celan, ni Nelly Sachs, ni Martine Broda o el propio Riba abogaron por él. En todos ellos se contrapuso el poema, la palabra desgarrada, a la historia de un mundo en catástrofe. Existir en el poema era una manera de mantener viva la memoria, de reconstruirse o hallarse con sus muertos y expulsados. Su desgarró alivió el mecanismo fallido de la cultura de Occidente.

Su belleza se concibe como la belleza terrible. El monstruo de la historia puede emitir un lenguaje o un balbuceo donde “el poema se abra como una herida”³⁰⁹. Apropiándonos de las palabras de Derrida, en Riba florece el dolor en la antítesis de esa belleza que reconcilia el mundo y la motivación que le llevó a escribir todo el libro: la herida del exilio. El poema carece de tiempo. No tiene pasado ni futuro, solo presente, movimiento. En su interior germina un tiempo de espera. Una espera con lo que su propia etimología define: con esperanza de hallarse a sí mismo.

I.II La belleza transfigurada: el arte y la naturaleza

Carles Riba despliega en esta Elegía ciertas reminiscencias que le quedaban del *Noucentisme*³¹⁰. Pero esas huellas siempre se mostrarán de una manera muy particular. Es innegable que Riba asume coordenadas noucentistas en la recuperación de la Grecia mítica, la armonía, el equilibrio y la norma que cuidadosamente teje a lo largo de este libro. Pero la obra de Riba siempre fue muy permeable a nuevas concepciones. Riba siempre reinterpreta sus bases, reinterpreta su propio pensamiento. Siempre estará en continuo movimiento.

Desde un punto de vista estético, los noucentistas defendían con, a veces, cierta agresividad intelectual no lejana a la censura inflexible, la incompatibilidad en la convivencia estética entre la armonía clásica y los preceptos románticos. Lo que se alejara u obstaculizara un

³⁰⁹ Pertenciente al artículo de Jacques Derrida, “Che cos’è la poesia?”, publicado en la revista italiana “Poesia” el 11 de noviembre de 1988.

³¹⁰ Movimiento artístico y de pensamiento que nace en Cataluña a comienzos del siglo XX. Su principal ideólogo fue Eugeni d’Ors. En el noucentisme se gesta la concepción de un arte integrador en el que el hombre tenga cabida. Se recupera el ideal armónico de inspiración clásica y mediterránea. El manifiesto noucentista por antonomasia es *La Ben Plantada*, de Eugeni d’Ors. Para un análisis más profundo sobre este tema, véase el libro de Carlos d’Ors, *El noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000; Mercè Vidal i Jansà, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1991; *Història de la cultura catalana (vol 7). El Noucentisme 1906-1918*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

florecimiento del clasicismo, se representaría como Romanticismo. Sin duda, un dogma tan extremo como inestable. Riba concibe esa idea desde el equilibrio, asimilando las dos tradiciones. Grecia, sí, pero también una planificación romántica en la idea del arte. El estatismo defendido por los noucentistas no fue viable para Riba. “El dinamismo estorba a la majestad. Lo primero que hay que hacer para presidir es estar sentado”, rezaba el manifiesto noucentista. Pero Riba está lejos de este concepto hierático de índole faraónica. El arte para Riba es una nueva resonancia de esa búsqueda de sí mismo. Ese movimiento late silenciosamente al fondo del poema. La búsqueda en sí es movimiento.

En esta Elegía IV se nos presenta un manifiesto estético que desvelará qué es el arte y la naturaleza para Riba. Una de las figuras más influyentes para el desarrollo de la concepción ribiana será Schiller. El poeta y pensador romántico descubrirá a Riba qué función puede engendrar la belleza en el hombre³¹¹. Para ello es necesario presentar la inquietante pregunta: ¿qué es el hombre contemporáneo? Riba, víctima de una guerra devastadora y del exilio posterior, sabe que el hombre de su época –también aún de la nuestra- vive en continua escisión de sí mismo. Su desgarró es tan grande que poco a poco su presencia se va diseminando. Es por ello, que Riba encuentra en Schiller la explicación mirífica ante esto. Para ambos el regreso a la Grecia clásica que formulaba un necesario regreso a la naturaleza³¹². Para los griegos, regresar a la Naturaleza era la forma única de incluirse y proyectarse en la polis. En esta Elegía Riba busca ese regreso a lo griego –que se prolonga a lo largo de todo el libro- y a la fusión con la Naturaleza para regresar a sí mismo, a su patria³¹³. El

³¹¹ La naturaleza es una encarnación de lo divino para Riba y los románticos. “Es lo que ocurre con el alma: alcanza su pleno desarrollo sino por su vida en la naturaleza”. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 171.

³¹² A la *φύση* que articula todo el movimiento del mundo.

³¹³ Esto último, de innegable reminiscencia hölderliniana. Véase el hermoso poema de Hölderlin: “Regreso al hogar”.

hombre está escindido desde un trágico nacimiento y por ello la unión con la Naturaleza significa un encuentro de plenitud.

Goethe, muy acertadamente, escribió que la idea verdaderamente inundante en la obra de Schiller fue la de la libertad. En Riba esto se reproduce de la misma forma. Para él, ser libre es el requisito básico para venirse-a-la-presencia, para enfrentarse al abismo de lo Abierto del que hablamos en el capítulo anterior. Llegados a este punto, vemos lo poco que queda del pensamiento clasicista en el que la atadura lleva a la armonía. Riba es todo lo contrario. La escisión, su consciencia de movimiento separatorio para formar parte de la Naturaleza, son determinantes para alcanzar el Absoluto. Vemos que el destino de la belleza en Riba es el goce de la plenitud ansiada. De ahí el viaje de regreso, el tránsito constante, también su nostalgia³¹⁴. En esta Elegía, la imagen de la mujer se cosifica primeramente para que la voz poética pueda detenerse un instante en la contemplación de esa hermosura: *Mentre / brilla ja el tors secret*. Ese torso descubierto nos remite a un secreto, a un estado de pureza nunca antes desvelado. La belleza es trascendente para Riba, comunica dos polos necesitados uno del otro, pero también ignotos. La belleza y el arte para Schiller llegan a alcanzar rasgos ontológicos, metafísicos. También en Riba. Nada es gratuito o meramente coyuntural en esta Elegía, a pesar de las convincentes razones para lo contrario dadas por Carles Miralles. Lo sublime y lo bello, en esta Elegía, están esparcidos por una Naturaleza³¹⁵ que ejecuta el movimiento creador y que es puerta de entrada hacia lo divino. Lo divino, asimismo, es una explicación de la perfección. Dicha perfección es atraída por una realidad, por un acto de llamada³¹⁶. Para Riba, de este modo, el arte forma parte de la

³¹⁴ Empleada con su sentido etimológico de “dolor por el regreso” (*νόστος* - regreso/ *αλγός* -dolor).

³¹⁵ También en Schiller, como puede verse en *Sobre lo sublime*, de 1801.

³¹⁶ No olvidamos que esta concepción fue presentada por Heidegger en sus explicaciones acerca de la poesía de Hölderlin. En el poema se establecía un proceso de *llamada* entre lo sagrado y lo humano. En esta Elegía, esa llamada la porta la belleza, que es la comunicadora que se filtra a través de la Naturaleza. La referencia a Heidegger la encontramos en: Martin Heidegger,

realidad, de la naturaleza. A través de ella se convertirá en un medio salvífico³¹⁷.

Una vez presentada esa aspiración a lo divino que conecta la belleza, nos preguntamos: ¿qué presencia tiene la religión en la construcción de este tipo de pensamiento? Hasta ahora, tan sólo hemos planteado la importancia de la Naturaleza para que el hombre regrese a su origen en un mundo fracturado. Este sería el primer paso. El segundo y decisivo es cómo asume Riba el papel de la religión y el arte, cómo conviven en el espacio del poema. En esta Elegía se da respuesta a esta cuestión de decisiva importancia. Para Schiller, la religión no tiene la competencia para llevar a cabo una unificación del hombre con el mundo³¹⁸. Nos planteamos que el hombre necesita regresar a su origen divino, que la belleza es la comunicadora de ambos mundos. Ahora bien, la crisis de la modernidad que empezó a horadar al hombre ya a finales del XVIII y principios del siglo XIX llevó a Schiller a pensar que sólo el arte sería capaz de unir un mundo en discordia consigo mismo³¹⁹. Esto en Riba opera de manera diferente. Su cristianismo se impone de manera silente, pero férrea. El hombre ha de estructurarse desde su libertad asignada, pero siempre como

Aclaraciones a la poesía de Hölderlin, Madrid, Alianza Editorial, 2005. Sin duda, un texto clave para percibir la profundidad abismal del verso de Hölderlin, aunque, bajo nuestro punto de vista, abusando de las explicaciones y proyecciones afines a una identificación entre la obra del poeta alemán y el nazismo.

³¹⁷ Es inevitable apuntar que la obra de arte como medio de salvación fue una importante cara del poliedro de las poéticas del siglo XX. A pesar de su distancia cronológica, encontramos las palabras de la poeta portuguesa Sophia de Mello como claramente reveladoras, “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida”. Esto escribía y leía la hermosa voz poética de la poeta de O Porto en un almuerzo de la Sociedade Portuguesa de Escritores, en 1964. Como vemos, el silencio imperativo de Adorno no se produce de manera categórica, de hecho generó un revulsivo contrario. El poeta asume con lucidez que el poema es una emanación de lo real, de la Naturaleza. En Riba, el acontecimiento del poema se da en ese mismo punto. Esa emanación salvífica es contraria al silencio trágico de Adorno. Es por la palabra donde nace el destino, la dirección del hombre.

³¹⁸ Con las cosas, como emanaciones de lo Absoluto.

³¹⁹ Para una lectura completa de esta idea, consúltese el interesante “Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre”, de Jürgen Habermas, en: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 56-62.

deseo de Dios. Expone Riba claramente:“(…)que la nostra vida i la nostra salvació és realitzar la idea que Déu va tenir de nosaltres quan ens va enviar a la Terra”³²⁰.

La libertad es deseada por Dios, y eso determina su deseo en el hombre. La vida del hombre no es más que un deseo divino. De este modo, Riba reconstruye el arte como proyección divina, como creación de Dios. No lo siente como presencias diferentes. Es evidente que con la llegada de la modernidad, el arte ocupa un espacio, que era indiscutible, de la religión. Pero esto no se asienta en Riba. Sus condiciones de exiliado lo llevan por el derrotero unificador del arte como habitáculo para Dios. El Arte y la Poesía en Riba siempre operan como equilibrio del mundo, pero también como símbolos de lo divino. La Naturaleza germinadora de Arte hace que este último se convierta en un “cumplimiento de la Naturaleza”³²¹. Riba, sin embargo, no comparte con Hölderlin la idea de que la Naturaleza se diviniza al entrar en contacto con el arte, sino que ésta ya es divina. De ahí la fusión necesaria de la figura femenina del poema (la bella). Ella comparte elementos de la naturaleza en su descripción: “moviment d’arbre”, “flor dreta”, que lentamente se sumerge en el río hasta desaparecer. Lo que habita entre el arte y la naturaleza es la belleza. El poeta elabora delicadamente un discurso poético en el que esa fusión de la belleza con la Naturaleza se vuelve transparente, no participamos de su visión porque nos ciega -“cap a l’estiu excessiu”-. En esta Elegía intuimos la proximidad. Eso sí, si existe unión, previamente, existe una separación:

Un instant o dos. Ah! ¿són prou perquè es trenqui
foscament el lligam entre la bella i aquest
tímid juny que d’ella, nua dins l’ona, esperava
joia i impuls fluvial per a perfer-se?

³²⁰ Carles Riba, “Presentació d’una lectura de les *Elegies de Bierville*”, *op. cit.*, p. 40.

³²¹ Tal y como escribió Hölderlin en el “Fundamento para el Empédocles” en sus *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1983.

En definitiva, la belleza esperaba su escisión para su perfeccionamiento. La perfección es un atributo de lo divino, una consecuencia de él. En este punto, vemos que el motor del movimiento de la belleza es su deseo de serlo en prolongación. En sí misma busca algo más. Se transfigura. Esa transfiguración es un acto espiritual decisivo. La belleza espera en su estado más puro -su desnudez-: con esperanza³²², pero sin detenimiento.

I.III Una belleza en el exilio

En la convulsa edad contemporánea las preguntas básicas del mundo no pueden comprenderse sin un variable sentimiento de éxodo. El “confort metafísico” al que se refirió Nietzsche desaparece para llegar a un estado de errancia desconsolada. La premisa hegeliana de la razón como eje articulador de la historia³²³ empieza a presentar una serie de fisuras terribles en el hombre. Todo hombre busca razones, pero no siempre las encontrará. Un hombre testigo de una guerra, víctima de ella o de un holocausto no podrá racionalizar la barbarie. La barbarie, en sí misma, carece de explicaciones. Es barbarie por ser irracional, pero sí existente. El exilio es algo irracional para el hombre. No pertenece a su condición. Eso ocurre en Riba, como ya hemos apuntado en múltiples ocasiones. Él no busca razones, entendidas como causas, sino reconstrucciones. Reconstruye con nuevas concepciones. En la Elegía III, a través de la utopía de lo blanco. En esta Elegía que nos ocupa, introduce la belleza enfrentada a un éxodo. Riba, de este modo, concibe el microcosmos que es el poema, como un

³²² Riba empleó ricamente las palabras desde su génesis. En este caso, la espera esta ligada indefectiblemente a su significado etimológico: *spes-spei*. La espera y la esperanza son lo mismo para Riba. La esperanza de un estado más elevado, de una mutación, es necesaria para mantener ese viaje hacia el interior divinizado. Hablamos de mutación porque concebimos la belleza como una existencia híbrida, un estado de existencia en continua dirección a convertirse en otra cosa, en otra emanación de lo divino.

³²³ Georg Wilhem F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal (vol. I)*, Barcelona, Altaya, 1994.

mundo divino³²⁴. ¿Por qué? Posiblemente porque debamos reinterpretar -o comprender- qué quería decir María Zambrano cuando escribió que incluso la guerra necesitaba razones³²⁵. Riba, que es poeta pero ante todo hombre cristiano, concibe la existencia como un designio divino. Todo signo divino tiene su razón escapada a la razón. Es decir, debemos alterar el significado de razón y causa. Riba cree en esa razón, aunque como hombre no pueda comprender su causa. Esto último está lejos del hombre. Explica la necesidad de reconstruir una realidad que responda a esa divinidad, a ese designio. En palabras de Marta López Vilar:

Con esto se busca entender la utopía no como la búsqueda de un estado o un lugar perfectos en los que, como diría Buber, *se produzca una visión de lo justo en un tiempo perfecto*, sino como una manera de reconstruir la existencia siendo consciente de que la utopía no será nunca un sistema real capaz de cambiar el modo histórico ni personal³²⁶.

En este punto donde la belleza entra en el poema como una presencia vertebradora del exilio. La condición trágica del hombre hace que sólo en la belleza encuentre el sentido para considerarse hombre. La ausencia de ella des-humaniza.

En esta Elegía podremos ir más allá. El poeta se reconoce en ella, la contempla silenciosamente. Ambos están solos, participando puros de la soledad. Ambos, al fin y al cabo, exiliados. Él, víctima de una guerra. Ella, víctima de una época de la que fue expulsada y en la que

³²⁴ La idea divina del mundo tan fichteana, cobra cuerpo en este libro, pero, más concretamente, en esta Elegía. Riba concibe el poema como un mundo, un objeto de creación divina, como lo es su existencia de hombre desterrado que busca regresar a ese origen puro. La belleza, no lo olvidemos, forma parte de la divinidad.

³²⁵ María Zambrano, *Carta sobre el exilio*, citado por Francisco Caudet en *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 21.

³²⁶ Marta López Vilar, "La tragedia del exilio y la construcción del pensamiento utópico en *Ocnos* de Luis Cernuda", en "Res Publica Litterarum", Suplemento Monográfico "Utopía 2006-32", Instituto de Estudios Clásicos sobre la sociedad y la política, Universidad Carlos III de Madrid, 2006. Identificador: <http://hdl.handle.net/10016/550>.

los discursos literarios y humanos convulsionaban. Este éxodo es la pulsión que acompañará a toda la era contemporánea y, sobre todo, al siglo XX. Fue éste un siglo tan creador como desgarrador para su presente y futuro. De ese desgarramiento nace la necesidad de la poesía. Martin Heidegger lo presenta claramente en su ensayo *¿Y para qué poetas?*. Después de ese silencio cómplice que lo hizo defensor de una de las mayores vergüenzas de la humanidad (el holocausto), acaba presentando una historia llena de penuria a lo largo del siglo XX. Heidegger atribuye a esta era la ausencia de dioses –los nombres sagrados a los que se refería Hölderlin– en la que el hombre pierde su fundamento. Tan sólo el poeta puede seguir la estela dejada por los dioses:

Forma parte de la esencia del poeta que en semejante era es verdaderamente poeta el que, a partir de la penuria de los tiempos, la poesía y el oficio y vocación del poeta se conviertan en cuestiones poéticas. Es por lo que los “poetas en tiempos de penuria” deben decir expresa y poéticamente la esencia de la poesía³²⁷.

El malestar del XIX se prolongó a lo largo de los años y las bases del pensamiento del XX se unificaron para mostrar la necesidad de la belleza poética. Incluso Theodor W. Adorno se retractó de su conocida frase aparecida en *Prismas*³²⁸. Este hecho es poco conocido, pero debemos mencionarlo. Adorno, en su *Dialéctica negativa* explica que no sólo es posible hacer poesía después de Auschwitz, sino que es necesario como prueba de supervivencia y derecho vital:

La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya

³²⁷ Martin Heidegger, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2001, págs. 201-202.

³²⁸ “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas³²⁹.

En definitiva, la recuperación de la belleza debe emplearse como expresión del dolor y dejar que regrese.

Albert Camus, en su bellissimo ensayo *El verano* expone con claridad cómo se ha exiliado a la belleza por su incapacidad para transmitir el dolor de un siglo XX hecho pedazos. Escribe en su artículo “El exilio de Helena”: “En esos lugares se puede comprender que si los griegos han tocado la desesperación ha sido siempre a través de la belleza y lo que tiene de opresivo”³³⁰.

Cuenta la mitología griega que Helena fue raptada por su belleza. Esto originó la terrible y literaria guerra de Troya. En nuestra era ya nada responde a un patrón de belleza como medio canalizador de una existencia dolorosa. Camus atribuye ese exilio a la capacidad única de los griegos para mantener la idea del límite, para la convivencia entre contrarios. De ahí su eterna armonía. Sin embargo, el siglo XX “niega la belleza, del mismo modo que niega todo lo que no exalta”³³¹, rechaza la naturaleza y, por consiguiente, la belleza. Camus concluye su escrito con una cierta aspiración utópica de superación de ese exilio para recuperarla. En realidad, está mirando hacia lo que algunos filósofos del XIX, sobre todo el primer Hegel, ya habían mirado: Grecia. En los primeros esbozos de Hegel se plasma esa fractura y la necesidad de reencontrar ese lazo con los griegos, como bien presenta Jacques Taminiaux:

³²⁹ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 362-363.

³³⁰ Albert Camus, *Obras 3*, Madrid, Alianza, 1996, p. 573.

³³¹ *Ibid.*

union immédiate du langage et de la vie, accord spontané de chacun avec tous, tells sont les traits qui désignent les avantages don't jouissaient les poètes grecs³³².

El reencuentro con Grecia traerá el equilibrio necesario al siglo XX. Se prolonga ese estado de nostalgia hacia el origen del que Hölderlin había hablado con tanta exactitud. De este modo, Riba presenta en esta Elegía el reencuentro del lenguaje con la naturaleza – que es belleza. Al igual que Camus explica con gran acierto que en la era contemporánea sólo a través de la fealdad se ha podido plasmar el dolor, Riba invierte estos términos para hacer explotar la belleza ante la fisura de la historia y su intrahistoria. De este modo, Riba recupera la vida y destierra la fealdad para expresar la tragedia. El poeta catalán es consciente de que haciendo concesiones al dolor, la vida se consumirá hasta sumergirse en una imposibilidad de presencia. Se prolonga de este modo lo que tristemente ha sustentado el pensamiento de finales del siglo XIX y todo el siglo XX: el estado ausente de las cosas³³³ y del tiempo. Lo contemporáneo es el culto a la ausencia. En el caso de Riba, esta Elegía es un culto a la presencia integrada en la naturaleza divina. El páramo desierto, fruto de una sociedad rígida y extrema como la del siglo XX, es el inicio de la extinción de la vida. Es un siglo necesitado de perdón como bellamente expresa Camus en su artículo “Retorno a Tipasa”:

Llega un día en el que, a fuerza de rigidez, no hay nada que maraville, todo es ya conocido, se pasa la vida volviendo a empezar. Es el tiempo del exilio, de la vida seca, de las almas

³³² Jacques Taminiaux, *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme allemand*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1967, p. 1

³³³ Esto se plasma muy directamente en el primer Hegel de la disertación “Über einige charakteristische Unterschiede der alten Dichter”. Taminiaux explica sobre ello: “le langage moderne atteste l'absence des choses, l'absence d'autrui et l'absence même du temps vivant”. Jacques Taminiaux, *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme*, *op. cit.*, p. 3.

muertas. Para revivir, se necesita un perdón, olvidarse de uno mismo o una patria³³⁴.

Riba, de este modo, pretende recuperar la belleza del equilibrio de los griegos para adquirir ese perdón y hacer el exilio soportable. Se reconcilia con el mundo acercándose a la belleza. No concibe la carne doliente del mundo a la que se acercó Nietzsche³³⁵, sino a la armonía. No asume su dolor en la totalidad para sumergirse en el mundo, sino que lo hace a través de la belleza³³⁶. Pero no debemos confundir la idea integradora de la belleza en Riba y el conocimiento de esa lejanía. Él identifica su voz con ese exilio de la belleza. De este modo, la soledad y el apartamiento tienen en Riba una cualidad única que hace distinguir los paisajes de cualquier otro lugar. Esta idea apareció en diferentes situaciones, pero donde más bellamente la expuso fue en su artículo “Lírica de cambra”:

Cambra closa. Si no fos la meva soledat, res no la distingiria de cent altres cambres. Res no la defensaria contra la invasió de les forces –o de les febleses- del món exterior a ella. No l’ha closa la pressió de l’hivern, igual, angoixosa, anònima com la d’una immòbil turba grisa, sinó el meu sentiment d’èsser sol³³⁷.

Riba crea una presencia igual de aislada que él, pero también ajena. Con ella reconstruye la herida inicial del tiempo del destierro. Continúa Riba: “La poesia mateixa amb els vagues triomfs que em

³³⁴ Albert Camus, *Obras 3, op. cit.*, p. 594.

³³⁵ Esta idea la expone Camus certeramente en su texto “Nietzsche y el nihilismo”, en su libro *El hombre rebelde*, de 1951.

³³⁶ En este punto recordamos lo expuesto en el capítulo III: la etimología compartida por la palabra “mundo” y “belleza” (*κόσμος*). Ambos conceptos conviven en Riba en el encuentro, inevitablemente. De ahí que necesite regresar a ese origen del mundo y la belleza.

³³⁷ Carles Riba, *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, Barcelona, Empúries, 1996, p. 17.

propasa, em consola d'haver romput entorn meu l'encantament del temps pur. He de tornar a viure"³³⁸.

Riba es contundente en este párrafo. Volver a vivir es reconstruirse. Es ahí donde es necesaria la belleza que lo ponga en contacto con su origen divino. La belleza es presencia y el poema será el idioma, el diálogo: "La meva soledat ja no és tota meva. Hi ha la poesia, que també vol viure en el poema fet"³³⁹. Esa poesía es la belleza, "la bella", "la flor dreta" que se sumergen en las puras aguas.

A pesar de esta necesidad de reconstruir, no quiere decir que Riba desee *des-realizar* el mundo. Su concepción de lo real es algo tan amplio que esta idea es impensable. La realidad del exilio hiere la voz poética de Riba³⁴⁰, pero, a su vez, esta voz está necesitada de realidad para existir. Se fija en la realidad emanada de los objetos, aquella desprendida de lo divino.

II. La palabra transparente. Un camino de ascenso y descenso

II.I La escritura desgarrada ante la tragedia del exilio

Hemos hablado, en múltiples ocasiones, sobre la pobreza de la palabra de la que Riba era consciente. La premisa contradictoria de que el poeta lo es cuando emplea la palabra -a pesar de conocer su insuficiencia- no responde a una afirmación anárquica y sin origen. Como hemos presentado en el punto anterior, Riba transforma la tragedia de su época en un reencuentro con la belleza.

³³⁸ Carles Riba, *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, op. cit., p. 18.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Como a muchos románticos. Entre ellos, Schiller. Con él comparte la necesidad de que la belleza sea una realidad metafísica.

A lo largo de todo el siglo XX, como apuntamos, el proceso de escritura sufre una metamorfosis que la desvía de sí misma. Lo dicho no será más que una sombra de lo existente, una prolongación que, a veces, cuesta reconstruir. En definitiva, los poetas que de alguna manera experimentaron la tragedia de la historia siempre padecieron esa deformación de la escritura. Nosotros lo llamaremos *desgarradura* por lo que de violento y separación ha tenido el proceso.

La época de Riba fue una época plagada de ausencias. Él reconstruye en su obra la presencia a través del arte. En esta Elegía se plasma muy bien, dado el alto contenido de la imagen artística que Riba plasma a través de un mecanismo simbólico y metafórico. Logra llevarlo a cabo desde una consciencia clara: la metáfora será la mejor manera de aproximarse a lo sagrado, a su no existencia. A través de ella y su consecuente desgarro –separación- de conceptos, se dará paso a lo infinito. Riba concibe, como se hizo en gran parte de la era contemporánea, que el arte es una huella del Paraíso, lo divino opera para mostrarse a través de su propia ausencia. Pero para que se realice esta acción, la palabra debe sufrir, bruscamente, una *dislocación* para hacer referencia a aquello que no puede nombrar: lo Absoluto. Escribe acertadamente Héctor Álvarez Murena que “somos anuncios de algo ausente”³⁴¹ y eso es lo que Riba muestra. Un anuncio de algo que no está es una huella en forma de intersticio de algo que ha cambiado de lugar. Por ello, la palabra se tensiona, o, en palabras de George Steiner³⁴² se *erosiona*. Sólo así llega el silencio, la imposibilidad de decir. Riba, a este respecto, hace referencia a algo muy clarividente: “els no-res del silenci”. Esas “nadas del silencio” hacen referencia a, dentro del proceso de transformación de la palabra, lo más vaciado de sí mismas. Ya no hablamos de pobreza, sino de desaparición. En esta Elegía de Riba, late algo inexpresable que está encerrado, detenido,

³⁴¹ Héctor Álvarez Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, El barco de papel, 1984, p. 66.

³⁴² George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.

pero que, a su vez, carece de nombre, no es. El tratamiento que Riba hace del silencio en esta Elegía es novedoso. No se limita a afirmar su inefabilidad, sino que, necesariamente, responde a algo que está al otro lado. Wittgenstein atendió lúcidamente en su *Tractatus* al aspecto de que el lenguaje tan sólo podía alcanzar un fragmento de la realidad. Después, todo lo demás es silencio. Riba pretende atraer todo ese silencio, objetivarlo. Digamos que desea desplazar la supremacía del lenguaje verbal³⁴³ por un inicio al misterio que es el corazón de su palabra. De este modo, Riba –al igual que Mallarmé– convirtió las palabras en actos no de comunicación sino de iniciación a un misterio³⁴⁴. La tragedia enmudece y desplaza al lenguaje, por eso se enfoca hacia el *adentro*. Steiner escribe: “El raquitismo del lenguaje ha condenado a la mediocridad a buena parte de la literatura moderna”³⁴⁵.

Es evidente que ese “raquitismo” al que hace referencia Steiner ha tenido su presencia en la literatura moderna, pero no es el caso que nos ocupa. El desgaste, el uso recurrente de las palabras ha llegado a inocularlas de insensibilidad, de inutilidad, de ausencia de significado³⁴⁶, de privación al fin y al cabo. En esta Elegía, ese silencio es la fisura previa al canto del “cuco” que procede después, repentino.

³⁴³ Concepto teorizado por George Steiner haciendo referencia a todo el arte moderno.

³⁴⁴ Esto se verá de nuevo elaborado en la Elegía VII.

³⁴⁵ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, op. cit., p. 47.

³⁴⁶ Es interesante ver cómo esta idea de vacío, de insensibilidad ha dado origen a grandes obras que han empleado este recurso para mostrar lo atroz de la tragedia de la guerra. Hablamos, por ejemplo, de la novela *El gran cuaderno*, de la escritora húngara Agota Kristof, novela perteneciente a la trilogía titulada *Claus y Lucas* (Agota Kristof, *Claus y Lucas*, Barcelona, El Aleph, 2010). En este libro, la autora despoja a la palabra de contenidos para mostrarnos una prosa seca, brusca, contraída y erosionada hasta enseñarnos el dolor profundo de una Guerra en la que las palabras ya no comunican, sino que son puertas al dolor. Acaba uno de los capítulos: “A fuerza de repetir las palabras van perdiendo poco a poco su significado, y el dolor que llevan consigo se atenúa”. Eso afirma uno de los personajes, pero: ¿realmente se atenúa ese dolor latente o consigue el efecto contrario en quien lo lee? En el caso de esta Elegía ocurre lo mismo. Ese silencio que aparece no es más que la prueba más determinante de algo inexpresable.

La palabra queda sometida, de este modo, a la idea de lo musical nacida en el Romanticismo. La palabra estará en una continua metamorfosis, pero Riba no desgasta su lenguaje. Se metamorfosea de silencio a antesala de lo sagrado, pero su esencia permanece inmutable. Steiner refiere muy acertadamente: “Pero sólo se puede lograr la metamorfosis si el lenguaje conserva la identidad de su anhelo, si sigue siendo igual a sí mismo en el acto de cambiar”³⁴⁷.

Exactamente eso se produce en el verso y la palabra de Riba. El cuerpo femenino se dispone a saltar para desaparecer, despojado ya de todo, manteniéndose en sí mismo bello y enfrentado a lo desgarrador que late al otro lado de la utopía. La belleza, dijimos, permanece en un estado de “entre”, pero conservando sus atributos. No olvidemos que esa belleza es pura y así se mantiene gracias a su aislamiento: *Pura en la soledad*, comienza esta cuarta Elegía.

Pero desde otro punto de vista, debemos reflexionar sobre algo que aún no hemos expuesto: ¿cómo plasma Riba la escritura que regresa hacia una lengua lejana y perdida como era el caso la lengua catalana? La tragedia del exilio no sólo afectó a la pérdida de identidad personal, sino también a la lingüística. Este hecho no pasó desapercibido en estas Elegías. Aunque es algo extensible a todo el conjunto de poemas que conforman el libro, en ésta aparece de manera particular. El acto doloroso se ha reflejado en el lenguaje de los poetas si ese hecho nace ya desde su lengua. El caso más terriblemente esclarecedor es el de Paul Celan, el cual regresaba una y otra vez a la lengua de los verdugos nazis. Cada palabra es un testimonio y una condena, un reconocimiento de la herida. En el caso de Riba, y más concretamente, de esta Elegía, esto no se desarrolla de la misma manera. Riba siente lejana su lengua catalana y regresa a ella a través de la poesía para que su sufrimiento se aúne con el amor y la belleza. Es por ello que esta Elegía es tan determinante. No es una mera transición, sino un

³⁴⁷ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, op. cit., p. 62.

manifiesto sintomático de todo lo que produce el exilio y cómo lo plasma. El catalán lo reconcilia con las cosas, con su divinidad. Eso mismo le ocurrió a Nelly Sachs. Ambos ven sus respectivos idiomas como una patria espiritual e identitaria³⁴⁸. En el caso del exilio catalán, fue una triste premisa que se prolongó a lo largo de un éxodo doloroso. Así, intelectuales catalanes intentaban mantener su lengua viva y unida a esa patria a través de numerosas publicaciones periódicas³⁴⁹. Era un síntoma común a todo exiliado cuya lengua se debilitaba y estaba expuesta a un terrible desamparo. Es desamparo desde el momento en el que esa lengua se pierde en un lugar al que no pertenece. Por ello se regresa a ella, para mantenerla viva, para que siga formando parte de la realidad íntima del hombre. La realidad, herida de ausencia, es el testigo que le queda al poeta para encontrar esa patria espiritual de su idioma. En este caso, Riba lo emplea como conector con la belleza de lo divino.

II.II. La palabra como aspiración a la transparencia lumínica en descenso

Como hemos expuesto anteriormente, la nada y el silencio que aparecen en esta Elegía son existencias que están en continua mutación. La nada es aspiración de algo que parte desde su vacío hacia lo trascendente. Digamos que Riba siente esa nada como inicio y

³⁴⁸ Sobre este tema en la obra de Celan y en las resonancias de las que participaron autores como Walter Benjamin o Jorge Luis Borges, Cfr. Ricardo Foster: *Hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2009.

³⁴⁹ Entre dichas publicaciones mencionamos: “La Nostra revista”, editada en Méjico entre los años 1946 y 1959, dirigida por Avelí Artís i Balaguer (desde los números 1 al 63) y Avelí Artís-Gener (desde los números 64 al 75); “Pont Blau”, editada en Méjico entre los años 1952 y 1963, dirigida por Vicenç Riera Llorca; o Foc Nou, editada en Francia (Toulouse) en 1944, en enero de 1945 pasó a llamarse “Portantveu de Solidaritat Catalana”, para, definitivamente, volver a llamarse “Foc Nou” en septiembre de 1945. La ideología integradora de la lengua de los Países Catalanes se observa claramente en su sección “Les intervius de Foc Nou”.

fin de la verdadera existencia. Este concepto lo diferencia de las tradiciones místicas occidentales. Este proceso es característico de las diferentes vías de conocimiento místico extendidas en Asia en el budismo *mahâyâna*. Por lo tanto, es poco conocido en la historia de la cultura europea. Siendo así, ¿cómo puede Riba desarrollar este mecanismo? Bajo nuestro punto de vista, sus lecturas y formación germánicas fueron determinantes para la elaboración de un proceso de concepción nihilista alejado de las tradiciones occidentales. En la teología mística de la escuela especulativa alemana o en las obras de San Juan de la Cruz se reflejan esta concepción de la nada como antesala a lo trascendente. Según Nishitani, se supera, de este modo, la concepción del nihilismo moderno que siempre se cuestionó, no sin terror, qué era la muerte del hombre sin Dios³⁵⁰. De este modo, Riba se acerca a estas vertientes más orientalistas a través de la superación de esa nada. La concepción de un vacío con origen y principio, se sustituye por una nada que se supera a sí misma, traspasándose y adquiriendo los atributos divinos. De este modo, la persona (la bella) se transforma en su nada –la nada es un atributo de Dios para Riba– a través de la inmersión en el agua. La palabra, de este modo, inicia un viaje de transformación que parte del silencio.

Escribe George Steiner con gran belleza que “donde cesa la palabra del poeta empieza una gran luz”³⁵¹. En esta Elegía IV, la palabra se encarna en la luz del sol, se traduce en ella, convirtiéndose en el fruto de ese sol: el verano. Tal y como explicó Steiner, esa traducción en luz es un acto espiritual decisivo³⁵². Como dijimos, la palabra fracasa ante lo inhumano de la historia y por ello, debe transformarse para alcanzar su retorno divino. La luz, así, vuelve a presentarse en el poema como la presencia eludida que ciega y que impide mirar. Por ello nos resulta misteriosa. También en este poema

³⁵⁰ Keiji Nishitani, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 1999.

³⁵¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, op. cit., p. 56.

³⁵² *Ibid.*

vemos cómo la figura femenina deja una estela que hace de guía hacia su inmersión en el río donde se refleja ese sol. El poeta dice, textualmente, que la bella se dirige “cap a sols més madurs”. Es una imagen en fuga, en movimiento, hacia su metamorfosis. Es la luz del mediodía la que inunda el poema. Es ahí donde se gesta la palabra. Esta imagen no es nueva en Riba. Ya en su *Paraula a lloure* (1912) identifica una serie de patrones con lo que estamos diciendo: la luz del mediodía, por ejemplo, simbolizará el amor. Como se ve, será el mismo amor del que hablábamos en el capítulo III y, a su vez, será un atributo más de lo Absoluto. No sólo hablamos del sol –símbolo, en todas las tradiciones, de la deidad³⁵³-. Todo conduce a ese contacto con lo trascendente. Y todo le influye para mantener la palabra en una continua renovación. Como muy acertadamente escribe Joaquim Molas:

Més encara: la seva paraula n'engendrarà d'altres i, per tant, continuarà vivint fins després que el temps l'haurà destruïda. Per a l'home, hi ha dues menes d'immortalitat: la metafísica i la física. De la primera, no en sap res. La segona, com la pàtria, consisteix en una renovació constant a través de la creació poètica³⁵⁴.

La palabra renovada está tocada por la luz que es igual al misterio. Esto, en Riba, resuena con un claro influjo judío. Para la

³⁵³ Es interesante la definición que recoge el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot. En él, el sol es la verificación simbólica del ojo de los dioses en muchas de las tradiciones. Desde este punto, se desarrolla una serie de simbolismos e interpretaciones antropológicas que no pasaron desapercibidas. Asimismo, el sol se relacionaba con la presencia concedora del los diferentes ciclos vitales sin producir su desaparición. Escribe Cirlot que “Mientras la Luna, para llegar a su ocultación mensual de tres días, precisa sufrir un despedazamiento (menguante), el Sol no necesita morir para bajar a los infiernos; puede llegar al océano o al lago de las aguas inferiores y atravesarlos sin disolverse”. Esa perpetuidad divinizada hace que se haya asimilado al tópico poético y que Riba, no sólo haya hecho uso de él, sino que, además, se trate de un sol de mediodía, es decir, en su plenitud. El sol produce emanaciones de lo Absoluto en esta Elegía. La referencia bibliográfica es: Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.

³⁵⁴ Joaquim Molas, “Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba”, en “Els Marges”, (Barcelona), n°1, 1974, págs, 20-21.

Torá, la luz y el misterio eran equivalentes. De hecho, etimológicamente, aparecen designados con la misma palabra: ‘or. Para desvelar ese misterio la luz no puede ser oscurecida³⁵⁵, tan sólo intuida. En ese momento la palabra dejará de existir. Por ello Riba mantiene esa luz y el poema está impregnado de ese mediodía de verano. La luz blanca que inunda el poema será la lectura determinante del poema. Recordemos que, según Levi Isaak de Berditschew, los espacios en blanco de la Torá son Escritura. Recordemos, también, cómo el vacío del papel era el “vacío interestelar” para Mallarmé. En esta cuarta Elegía se repite. Pero la Escritura de Riba es tan magistral que asume su cambio en cada uno de los poemas al que nos enfrentamos. Es decir, reproduce mecanismos, pero no las formas, para llevar a la máxima expresión ese “entre” transformante del que estamos hablando.

Asimismo, para el judaísmo, el lenguaje divino se reduce a la nada. También aquí. Los mandamientos de Dios se reducen al *Aleph*. Y este término hace referencia a una inhalación que precede a la pronunciación de cada letra, pero no a la palabra gráfica. Es ahí donde Riba sitúa esta Elegía. Vemos el proceso de desnudez de la bella mujer, el tiempo detenido en esos instantes, y cómo se sumerge en las aguas. Ese instante intersticial es lo que precede a la creación, al concepto puro del lenguaje trascendente. Riba siempre se interesó por ese *antes* que se sostiene en su tránsito. La palabra gráfica para Riba no era más que forma en las que encerrar la verdadera Palabra, tal y como

³⁵⁵ En este punto, es interesante reflexionar sobre el estado de indeterminación que produce la oscuridad. No existe oscuridad sin su contrario: la luz. Los límites definitorios no quedan claros en su esencia y siempre responderán a una realidad dual. La oscuridad se asocia al caos primigenio y se relaciona con la nada mística como vía de regreso al origen. Si trasladamos esta premisa al acto de escritura, llegamos a la conclusión de que la Palabra oscura posee una existencia no definida, no formada como palabra gráfica. Es la antesala, el origen. Es decir: luz y oscuridad comparten una misma cualidad: son por lo que enfrentan. De una forma separada, no pueden hallarse. Pero ambos son el origen, se retroalimentan. Mallarmé hablaba del “vacío interestelar” de la página en blanco. De ahí podemos interpretar que lo no escrito es lenguaje desde su no-presencia.

acertadamente escribió Joaquim Molas en el artículo referido anteriormente.

Desde otro punto de vista, recordando las hermosas palabras referidas por Blanchot sobre la obra de Paul Celan vemos puntos en común con lo que decimos de Riba. Escribe Maurice Blanchot: “En la travesía del desierto (la anábasis) persiste, siempre, como para en ella protegerse, una palabra libre que podemos ver, escuchar”³⁵⁶.

Esa palabra libre es la que se transforma, es la mujer hermosa y pura de la que habla Riba y que acaba fundiéndose en la luz. La voz y la mirada se sumergen en el vacío del sol. De esta manera, retornan al principio. Concluye esta cuarta Elegía: “ella i els déus i els meus ulls!”. Toda la enumeración que realiza es la conclusión de lo que se convierte en esa luz.

Ahora bien, esa transformación no se alcanza bajo las coordenadas de los tópicos de la mística. El ser transformante siempre ha estado en ascenso -de hecho, en la Elegía II se ve con claridad-. En este caso, la transformación lumínica se consigue en un descenso. El movimiento del poema es siempre hacia abajo, como si estuviera atraído gravitatoriamente. El poema, sin embargo, parte de una coordenada horizontal: la contemplación en la distancia de la escena de la desnudez de la mujer. El poeta nos sitúa en un paisaje horizontal, pero, lentamente, el poema va desembocando en la inmersión del cuerpo bello. La imagen de la mujer sumergiéndose, se aproxima a la inmersión en el Abismo. Eso sí, en este caso, con connotaciones positivas que las acercan al Maestro Eckhart y Tauler. Es la manera que tiene Riba de indicar la fusión con lo divino. El poema, como ya hemos referido, se convierte en el lugar de un encuentro imposible con lo Absoluto, aunque participemos de ello de manera indirecta. El agua simboliza, de este modo, el lugar del abismo, lo que no tiene fondo. Escribe Riba es esta Elegía:

³⁵⁶ VV.AA, *Paul Celan. Páginas de Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, Emmanuel Lévinas, Jean Starobinski*, Las Palmas de Gran Canaria, Asphodel, 1984, p. 24.

que d'ella, nua dins l'ona, esperava
joia i impuls fluvial per a perfer-se?

Se necesita esa agua para alcanzar un nuevo estado de perfección, para transformarse en sol, mirando, previamente, su latido bajo el agua. Riba no deja claro qué exposición poética está realizando: no sabemos si ese sol está reflejado en el río –como en un espejo³⁵⁷- o bien el sol está también abajo, atendiendo a premisas herméticas³⁵⁸. En realidad, ambas posiciones son necesarias y deben ir a la par. Esta purificación del alma con el agua y el sol -*abajo y arriba*- es trascendente para advertir el latido de Platón en el *Fedro* cuando escribe:

Porque nunca el alma que no haya visto la verdad puede tomar figura humana. Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es realidad³⁵⁹.

Lo que nos está diciendo Platón es que el alma regresa siempre a una visión ya vista, pero olvidada. La altura a la que hace referencia el filósofo griego se sustituye por el descenso que presenta Riba. Todo regresa hacia su perfección, todo mira hacia ello. Si para Rilke, los ojos simbolizan la manera de mirar el mundo, Riba logra, en esta Elegía, que el hombre -sus ojos- pase, al seguir la estela de la muchacha, de estar frente al mundo, contemplándolo, a un estar *en* el mundo. El mundo se convierte en un acto natural y mirífico. De ahí que la mirada

³⁵⁷ En este caso, se interpreta ese reflejo según las tradiciones en las que la realidad reflejada responde a un acto de evocación y pensamiento de sí mismo, de una re-creación de lo real desde un plano no objetivo.

³⁵⁸ Recordemos las palabras en el *Kybalion* de Hermes Trimégisto: “Todo lo que es arriba, es abajo”.

³⁵⁹ Platón, *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, *op. cit.*, p. 352.

tenga tanta importancia en esta Elegía. Para Platón, en el *Fedro*, el alma debe recordar el espectáculo de lo sagrado -*anamnesis*-, ya que hemos sido iniciados en visiones de pureza y felicidad. Eso mismo transmite Riba en esta Elegía. Platón afirmaba que “es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones”³⁶⁰. Por ello, los ojos de Riba son elementos centrales en la articulación de este poema. Esos ojos presencian una imagen que le recuerda a algo sagrado y, a su vez, observan la mirada de la mujer hecha de oro. Vemos cómo Riba dota a todos los elementos que entrarán en contacto con el Absoluto de una iluminación áurea³⁶¹.

Pero no podemos silenciar la fuente directa de esta visión simbólica. La lectura de *El cementerio marino* de Paul Valéry es trascendental en el tratamiento de esta Elegía. Así, en la tercera estrofa de la obra del poeta de Sète, encontramos mucha similitud con la visión áurea que Riba da a esta Elegía. Escribe Valéry:

Tesoro estable y a Minerva templo,
Masa de calma y visible reserva,
Agua parpadeante, Ojo que guardas
Bajo un velo de llama tanto sueño,
¡Oh, mi silencio! En el alma edificio,
Mas cima de oro con mil tejas, Techo³⁶².

El poema de Valéry encuentra su sentido de perfección en la altura. La identidad áurea transformante es compartida en la Elegía de Riba. La alteración de *ascenso* y *descenso*, podría explicarse con la asimilación del principio hermético ya comentado. Pero, más allá, la

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 354.

³⁶¹ Aunque ya hemos apuntado el simbolismo que liga a la luz, el verano y todo lo que ilumina con un sentido divino, Riba apunta en la fusión del cuerpo con esa iluminación a cierta evocación al mito de Midas, rey de Frigia, a quien Dionisos le concedió el don de convertir en oro todo lo que tocara. La muchacha, de este modo, se transforma en oro como aproximación de lo divino.

³⁶² Paul Valéry, *El cementerio marino*, Madrid, Alianza, 1995, p. 43.

Elegía de Riba también está en altitud³⁶³. En este caso, se trata de una profundidad cegadora, ligada al arriba. Se une a la tradición griega bien expuesta por Heidegger: “Lo propio de los griegos es el fuego del cielo”³⁶⁴. Riba encuentra ese fuego justo heraclitiano en el descenso³⁶⁵. De ahí que sea imposible certificar el concepto de *arriba* o *abajo*, algo que, en realidad, no es determinante. Riba necesita de ambos conceptos, pero mirados de una forma unitiva. Si prestamos atención, el cuerpo de la muchacha se muestra erguido, con forma de árbol, con los brazos alzados. De hecho, puntualiza en una parte del cuerpo de alto contenido simbólico: la cabeza. En catalán, la palabra “cap” (cabeza) tiene diversas significaciones y una de ellas es lo que está al extremo. Según la tradición hermética, el cuerpo femenino decapitado indica que se ha producido la separación completa del alma³⁶⁶. Riba apunta en esta Elegía:

[...] Brilla ja el tors secret, resta captiva en el lli,
dalt, la testa.

El poeta indica la posición superior y de distancia de ese miembro, como si estuviera separada del cuerpo. En este instante se está iniciando el proceso de desposesión.

Todo apunta hacia el ascenso para combarse posteriormente y sumergirse en el agua, hacia la profundidad hacia la que es llamada a transformarse. Y esa transformación mantiene su eco rilkeano, a su vez. El árbol en la obra de Rilke, pero sobre todo en sus *Elegías de Duino*, indica transformación, el motivo unitario donde se encuentran

³⁶³ Con lo que su acepción latina significa: *altitudo*, profundidad, hondura.

³⁶⁴ Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 97.

³⁶⁵ Para Heráclito, el fuego, más que un símbolo, era una existencia objetiva que significaba la justicia (*δική*) del devenir circular del cosmos.

³⁶⁶ Atendemos también a la lúcida interpretación de este símbolo que da Gadamer, refiriéndose a los ritos iniciáticos: “Finalmente, llegan a una puerta, y las muchachas se quitan el velo de la cabeza. Es un símbolo de la luz de la verdad en la que están entrando”. Cfr. Hans-Georg Gadamer, *El inicio de la filosofía occidental*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 116.

la vida y la muerte. No existe distinción entre ambos estados. Por ello, la mujer en el poema de Riba es ese estado híbrido, fronterizo, que no busca ser bello, porque ella es belleza. Contiene en sí misma las condiciones necesarias para acceder a lo Absoluto.

II.III. La palabra en la cesura del tiempo

A lo largo de este capítulo hemos incurrido en múltiples ocasiones en conceptos como “entre”, “frontera”, “grieta” o “intersticio”. Todos conducen a un sentido de partición, de límite transparente que ejerce una función vertebradora que no dejaremos de tratar.

El tiempo, en esta Elegía, atraviesa ritmos diferenciados. En el comienzo de la Elegía, el ritmo natural del poema y de la imagen que evoca está ralentizado, casi imperceptible. Se compara al ritmo de un débil aliento a punto de desaparecer. La fragilidad rítmica –*en l’hora lenta*– que acompaña al mediodía de verano del poema, se prolonga hasta el verso 12, en el que todo recobra su sentido vivífico y divinizado. Ese instante de cambio, de previa transformación y deseo³⁶⁷ que se detiene en el salto de la muchacha al agua³⁶⁸, se produce la trascendencia. El tiempo comienza a fluir *temps avall*. El tiempo, se convertirá en un tiempo-en-raíz. Su única existencia posible es en su origen y este origen vacío, autogerminador, une lo de arriba y lo de abajo gracias a la belleza, que el daimon que lo posibilita.

³⁶⁷ Referido a Baudelaire y cómo el deseo se proyecta en Riba, escribe Jordi Malé: “La visió d’una noia (encara no es pot dir que sigui l’estimada dels poemes posteriors) ha generat, en el poeta, una inquietud en forma de desig, amb tot el que aquest concepte comporta l’atracció i-com veurem- d’anhel de possessió. La visió ha estat, però, momentània i efímera, com efímer ha estat, consegüentment, allò que la visió tenia de plaent i graciosa, que és el que ha provocat el desig”. Cfr. Jordi Malé, “El jove poeta que no sabia què és amor. Safo, Leopardi i Baudelaire a les primeres *Estances* de Carles Riba”, en “Llengua & Literatura. Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i Literatura”, (Barcelona), nº 17 (2006), p. 70.

³⁶⁸ Imagen que nos recuerda a la Elegía V de Rilke en la que los saltimbanquis –Rilke tituló a este Elegía en una carta a Lou como, “la Elegía de los saltimbanquis- evocan el salto de la mujer de esta Elegía de Riba. En un salto armónico, la belleza se introduce en lo Absoluto.

Como hemos escrito anteriormente, esta Elegía es un descenso concebido en el *arriba*. Se inicia en ese tiempo casi detenido, de contemplación de la voz poética. La imagen se convierte en un acontecimiento artístico. Al igual que para Celan, el arte debía ser un detenimiento ante lo acontecido. El instante se mantiene apartado del tiempo, paradójicamente. No tiene pasado, no avanza hacia el futuro y no lo alcanza. Está desposeído en su regreso a la raíz. En la raíz no hay tiempo. El instante es una existencia pura del tiempo, su no-ser. De este modo, el poema adquiere un carácter extemporáneo, de salida hacia sí mismo. La pureza radica en carecer de tiempo. El tiempo está en suspensión, siempre en el umbral. De este modo, estamos hablando de un concepto que aún no ha llegado a tener existencia. Se vacía de sí mismo, no tiene referentes. El poema habita en esa *cesura*, expectante del encuentro con el acontecimiento, la *parusía*. En esa no existencia tiene su forma de ser lo Absoluto.

Para Hölderlin, el momento donde se da lo más trágico en el nombrar poético es en la pausa. Esto responde a una partición originaria (*Ur-Teilung*) que llama al principio trágico de la existencia como inicio de tiempo. Esa pausa es para el poeta alemán *das reine Wort*, la palabra sagrada y pura, la palabra verdadera. En Riba, en esa suspensión, reina esa pura palabra que no es más que el silencio de lo sagrado. Ese silencio será el vacío de lo sonoro, lo divino y más puro. El instante detenido en el silencio siempre estará a la espera, al encuentro de algo que lo habite. Ese vacío será más puro y desgarrador en cuanto más se espere y se prolongue. Su infinitud hace que el estado alcanzando sea inconmensurable, dentro de las dimensiones místicas.

Ahora bien, hemos hablado de pausa, de cesura. Si consultamos la etimología de ésta última, llegaremos al centro del engranaje de la Elegía. Etimológicamente, significa “caída”, designa a algo que está en descenso. Esa cesura, mantenida métricamente a lo largo de todo el libro, designa a una partición temporal. Riba construye estas cesuras –

hiato en la juntura- como lo hiciera la Elegía clásica. Rítmicamente, Riba genera pausas, elisiones, vacíos, que nos llevan a ver esos huecos vacíos como nexos transparentes que ligan en su separación. Indica un signo que no significa porque es invisible y actúa en su ausencia y en su presencia como vacío. Al igual que en la música dodecafónica de Schönberg, Alban Berg o en la abstracción del último Debussy, se producen fisuras en la ejecución del sonido. Esa suspensión silenciosa, vaciada de nota, liga y está a la espera del siguiente sonido. No significa, pero sí actúa. El sentido poético y su dimensión mística se presentan en forma de escritura ausente, de lo desgarrado que es en sí esa pausa. “La brecha se abre en el mundo para actuar en él desligado de él³⁶⁹”, escribe Chantal Maillard, y es eso lo que acontece. La palabra gráfica, engendrada en la aspiración previa de lo dicho o escrito, responde a un destino constelado³⁷⁰ que muestra el designio de esa palabra pura que deambula en el vacío. Asimismo, en el instante suspendido acontece el lugar, el espacio vacío, y es entonces cuando el instante se muestra, invisible, por única vez. El topos es lo que fija, lo que da existencia a lo que no puede *objetivizarse*. Esto responde a lo que Heidegger muy bien apuntó en sus notas sobre la poesía de Hölderlin: “Y por eso el “cantar” poético se queda en un mero tañido de cuerda”, una canción sin palabras, porque le falta la auténtica palabra, la que nombra³⁷¹.

La palabra ausente está en ese tiempo detenido en suspenso, que es, en sí, originario. Fractura y palabra en ella es el origen del lenguaje poético.

Una vez superada esta cesura, el tiempo vuelve a fluir de manera ya interiorizada. Es un *intra-tiempo* donde la renovación alcanza su esplendor y su comienzo. El mundo se rejuvenece –“La sang juvenil del

³⁶⁹ Chantal Maillard, *Husos*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 49.

³⁷⁰ En terminología de Walter Benjamin.

³⁷¹ Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 31.

món torna a córrer”- al inocularse de la belleza surgida de la fractura originaria.

ELEGÍA V

Clou-te, cúpula verda per sobre el meu cap cristal·lina!
Aigües de curs discret, brisa que apenes ets més
que un moviment del silenci, imiteu la manera senzilla
com la meva sang ara s'oblida i jo sé.
L'incabable somni del món endolceix una a una
ses onades entorn del malencònic jardí.
Dins la meva ànima en pau sóc el naufrag que en l'illa profunda
on reneix de la mar, súbitament reconeix
una pàtria d'antany; i no en té sorpresa; el crepuscle
fa més pur el sender –oh pueril! O reial!
que l'ha tornat a prendre, envellit i un, però en flama
més a cada pas, més alentint cada pas
perquè vol la nit, i arribar a l'esposa secreta
com esperat d'un esclat sempre imminent de l'enyor,
i ésser l'un per l'altre un do amorós del misteri
-nit amb joia dels ulls, nit més enllà de la nit!

I. El viaje crepuscular de Odiseo

Carles Riba escribió sobre esta Elegía que era la más sencilla de todo el libro:

La quinta Elegia, segurament la més fàcil de tot el recull, és només això: el sentiment de retrobament de l'ànima, donat pel símbol del naufrag que va a parar a una illa, en la qual reconeix la seva pròpia pàtria³⁷².

Pero esta aparente facilidad no esconde simpleza. La Elegía V es el inicio de una marcada introspección que se desarrolla a lo largo del libro. La muchacha de la Elegía anterior se introducía en el agua para interiorizar el plano poemático. Ésta se abre con un imperativo nada casual: “Clou-te, cúpula verda...”. La voz poética pide entranarse en la esencia divina, aislarse, regresar desposeída de todo. Una vez encerrada, se inicia un viaje hacia el encuentro.

La travesía se describe calmada, en movimiento armónico donde nada está fuera de lugar: “Dins la meva ànima en pau sóc el naufrag...”. La sangre –materia del cuerpo, río interior- adquiere una propiedad humana: olvida para poder saber y para que la naturaleza se metamorfosee en ella. Perdiendo el sentido se inicia el viaje interior al origen. Se encuentran ecos sanjuanianos, ya que para el místico “La muerte es el aprendizaje del abandono, de la pasividad”³⁷³. En esta Elegía se percibe ese abandono a través del olvido, pero siempre manteniendo el movimiento hacia dentro. El conocimiento le llega en el momento en el que la naturaleza se vuelve voz poética:

³⁷² Carles Riba, *Presentació d'una lectura de les Elegies de Bierville*, en: Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 129.

³⁷³ Mario Satz, *Umbría lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Kábala y el Sufismo*, Madrid, Hiperión, 1991, p. 269.

Aigües de curs discret, brisa que a penes ets més
que un moviment del silenci, imiteu la manera senzilla
com la meva sang ara s'oblida i jo sé.

El saber aporta el conocimiento, el poeta procesa intelectualmente la gracia divina para poder estar en ella, encerrarse en ella y volverse experiencia de lo divino. En estos primeros versos ya se atisba esa unión mística de olvido³⁷⁴ y conocimiento, unión que respira los ecos de San Juan³⁷⁵. El entrañamiento es poético, el viaje de este poema, iniciático.

En una carta a López-Picó el 27 de marzo de 1922, Riba relaciona a Odiseo con el proceso de creación poética: “veure, conèixer i tornar a contar-ho a la vella de casa”³⁷⁶. La voz poética regresa para luego poder decir ese conocimiento. El impulso vital y de apertura al mundo ha sido una tónica a lo largo de la obra de Riba³⁷⁷ y que empezó a gestarse en sus *Estances*. Pero, en esta Elegía, parece que el poeta quiere situarse en ese paso previo a la apertura, lo que ocurre antes. Se desarrolla en su experiencia entrañada, de regreso al alma. Su vida, su movimiento vital es el de la vida interiorizada que anhela el encuentro divino y no sabe existir en el afuera³⁷⁸. Riba, a diferencia de

³⁷⁴ “...la matèria del propi Jo és representada per la sang. Per a aquest nou coneiximent, la sang, que no pot desaparèixer, ha d'oblidar-se”. Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 171.

³⁷⁵ Recuérdese “Este saber no sabiendo” de las *Poesías* de San Juan. El conocimiento llega de otra manera, por un cauce extraño que sólo pertenece a la introspección y al olvido, que, al fin y al cabo, es recordar de otra manera.

³⁷⁶ Carles Riba, *Cartes de Carles Riba I* (recollides y anotades per Carles-Jordi Guardiola), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1989, p. 149.

³⁷⁷ “aquest moviment és l'impuls vital i d'obertura al món que tot just llavors sentia desvetllar-se en ell, fonamentat en una íntegra *solidaritat humana*, i que tenia com a objectiu últim el coneixement, aquella *conoscenza* encarnada simbólicamente en la figura d'Ulisses”. Jordi Malé, *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme. 1920-1938*, Barcelona, La Magrana, 2001, p. 72.

³⁷⁸ María Zambrano alcanzó a describir diferentes estratos de la inteligencia. Para ella, al igual que para Riba, existe un tipo de inteligencia que siempre mantiene su condición velada, entrañada. Alcanzarla responde a ese “jo sé” de la V Elegía. Pero su conocimiento implica una manera de saber diferente, anónimo, vacío. “La noche más allá de la noche” que es atravesada es la luz cegadora en estado de pureza donde no se delimitan las formas del conocimiento. La existencia entrañada -amorfa- se halla separada de su otra

Eliot y Valéry, siempre concedió la misma importancia a la vida del interior del poema y su propia experiencia vital. Ambas son existencias prolongadas del mismo origen: “¿Per què la vida de l’esperit, de la reflexió i de l’estudi ha d’èsser menys intensa que la del vagabund o la del caçaire de lleons a Àfrica?”³⁷⁹. La experiencia intelectualizada, poetizada, crea una existencia igual de firme. La búsqueda del equilibrio entre ambas experiencias radica en la necesidad de encontrarse en su origen. A efectos teóricos, eso se observa con claridad en el texto “Lírica de cambra” al que ya nos hemos referido con anterioridad. Riba se recluye en espacios interiores, en su propio pensamiento y experiencia interiores, para existir(se) en la divinidad. Elabora el autoconocimiento como un juego de espejos, como si su vida anduviera siempre al otro lado del espejo, ensimismada.

Esto no lo desliga de su concepción del arte. Su interpretación del arte se encuentra en el interior y no en la propia obra de arte. Lo mismo le ocurre con la Palabra. La Palabra en sí está vacía, innombrada. Lo que le llega al poeta es lo que del arte queda en la palabra. Una vez iniciado el viaje odiseico, Riba regresa para atender a esa palabra y dotarla de significado. Regresa desde el silencio que se crea a sí mismo, para decirse poéticamente: “Tot el misteri és en nosaltres, no en l’obra d’art, que és tal justament perquè s’ha emancipat de la nostra inseguretats i de la nostra vaguetats”³⁸⁰. El arte abandona al hombre y en éste sólo queda el misterio que ha de revelarse. En la indagación de la vaguedad del hombre radica la

inteligencia que une los objetos de lo real con ese otro estrato subterráneo. Los llama, los atrae y los recuerda, pero no los vive. “Pues que el existente, remitiéndose a esta nueva dimensión de la inteligencia que entiende y establece punto de partida fuera ya de su sensibilidad o sentir inicial, arriesga vaciarse de la vida primera, de su interior indescifrado e indescifrable, de lo que en español por fortuna puede ser nombrado entraña, de la entraña sacra siempre, que lentamente se resiste a la claridad, cuando sobre ella se vierte como sobre un objeto de afuera”. Cfr. María Zambrano, *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 145.

³⁷⁹ M. Font, “Conversa amb Carles Riba”, “La Publicitat”, 4-VI-1927.

³⁸⁰ Carles Riba, “Sobre poesia i sobre la meva poesia”, en *Sobre poesia i sobre la meva poesia*, Barcelona, Empúries, 1984, p. 66.

esencia poética. Riba sabe, de este modo, que lo que aparece en el poema no es más que el grado de conocimiento que tiene de sí mismo. El poeta presencia la huella y se establece una relación de duelo ante aquello que siempre acaba de marcharse. Se ha producido un abandono y, en cierto modo, se tiene nostalgia de sí mismo. Para ejemplificarlo mejor, en música lo encontramos en la obra de Igor Stravinsky. El equilibrio de la obra musical es en sí una resonancia que se introduce en el alma para unirse a un origen. También en la tonalidad existe una nostalgia de algo escindido que debe reconocerse³⁸¹. De esta manera se produce una comunión *intersubjetiva* con un Ser expectante. A través de la tonalidad Stravinsky logra algo muy profundo: sentir el latido esencial de la música, poder reconocerse. Se introduce en él la premisa delfica del “conócete a ti mismo”. Pero también un concepto básico en el platonismo: la anamnesis. En Riba se produce un recuerdo del regreso, una percepción de la huella que lo lleve a sí mismo³⁸². El olvido primordial es el eje articulador de ese recuerdo introyectado. Ese descubrimiento desnudo –puro– transfigura al espíritu en otro, en una existencia siamesa y diferente a la vez. El recuerdo de la anamnesis responde a una memoria previa a nosotros mismos, cuando en nuestra percepción éramos algo diferente. Se busca lo ajeno y ese recuerdo es lo ajeno. En este punto el ser se aleja de sí, se desposee de sus connotaciones para reconstruirse en *otro*. El ser, de este modo, se convierte en metáfora. Se lleva y construye más allá de sí mismo. Poesía y pensamiento entrañado, ésa es la creación de Riba. Tal entrañamiento efectúa bruscos movimientos de extinción temporal. En la Elegía V –como también en el *Hiperión* de Hölderlin– se extingue el tiempo, sus

³⁸¹ Stravinsky plasma esto en su ópera *Perséfone* (1933-1934). La muchacha secuestrada y enviada a los infiernos que clama su regreso a la vida es un claro símbolo de esa descripción tonal ondulante que se introduce lentamente en sí misma para encontrarse armónica y completa con el Ser perdido. Asimismo, es interesante la lectura: Igor Stravinsky, *Poética musical*, Madrid, Acantilado, 1996.

³⁸² A lo largo de la Edad Media, se le concedió a la memoria la capacidad para ser la morada del conocimiento del ser, de guardar el recuerdo de él mismo. Cfr. Martin Heidegger, *Estudios sobre mística medieval*, Madrid, Siruela, 1997.

coordinadas se borran para constatar la resonancia a la que se refería Stravinsky. Lo que es ahora, aconteció antes en un lugar interno. El crepúsculo o la noche de esta Elegía no son más que resonancias –un símbolo también lo es- que diluyen el tiempo en su esencia. Eso mismo se nos muestra en esta Elegía de apariencia sencilla, pero que esconde una gran *voluntad* hacia el *otro lado*. La indagación poética conoce esa existencia interior y, por ello, en esta Elegía invoca a ese entrañamiento en el primer verso. Hay una invocación a la naturaleza – que se convierte en *sobrenaturaleza*³⁸³ en el momento en el que aparece la imagen insertada en la propia naturaleza originaria y perdida-, la misma de San Juan en su *Cántico Espiritual*³⁸⁴. La “cúpula verda” –imagen- sugiere, sin duda, la penetración en la floresta sanjuaniana³⁸⁵. La naturaleza actúa como un daimon que conecta al hombre con lo divino, para integrarlo. La voz poética, al igual que para los románticos, encuentra su semejante en la naturaleza, el lugar perdido. Desde ahí se inicia el viaje de reconocimiento de su propia vida. La vida y la poesía se encuentran de este modo.

Poéticamente, la necesidad de reclusión progresiva de la palabra poética ya se atisbaba en *Segon llibre d’Estances*³⁸⁶ y en *Tres Suites*³⁸⁷. Es una manera de asegurar su origen, su pertenencia a través de la

³⁸³ La imagen aparece en el hueco que deja la naturaleza perdida a la que se desea regresar. El acto de escritura actúa de vaciado –se escribe sobre lo ausente-. Así se inicia la transformación en *lo otro*.

³⁸⁴ “¡Oh, bosques y espesuras /plantadas por la mano del Amado! / ¡Oh, prado de verduras, / de flores esmaltado!, /decid si por vosotros ha pasado”. San Juan de la Cruz, *Poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 10.

³⁸⁵ Cfr. *Cántico Espiritual*, 35.

³⁸⁶ Escribe en el poema 5: “No sé què d’immortal vençut / pesa dins meu: com la memòria / d’un dolor inconegut; / o un somni sense imatges, que s’allarga i negreja / molt endins, i on alguna cosa viva panteja. (...) ¿O és la meva mateixa vida / que es reflecteix sobre el no-res, / llunyana i afeblida, /com dins un pou obscur un clap de cel revolt...” o en el poema 8 “La vida passa, i l’ull no es cansa d’abocar /imatges clares dintre del cor”. Cfr. Carles Riba, *Obres Completes 1. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1988.

³⁸⁷ Escribe en el primer poema de este libro: “Imaginat, el sinuós / triomf dels encarnats i l’ambre / més purs, dins la secreta cambra / de la solitud! (...)” . En el tercer poema escribe: “Cambra reduïda al descens / -en tres angles- de la sorpresa / que era sola a guardar l’estesa /espera nua!”. Carles Riba, *Obres Completes 1. Poesia*, op. cit, p. 137 y 139.

palabra. Esta palabra se convierte en metáfora, en la vida en otro lugar. Esta misma metáfora también se entraña, se retrae y oculta para dar cabida a la voz poética que dice la palabra. La voz busca el hueco que la moldee de manera natural. La naturaleza a la que llega y donde se encierra –convertida automáticamente en *sobrenaturaleza*– está intacta, es nueva y no puede ser reconstruida. En este punto, la voz poética abandona su condición de *poiética* y deja esta labor a la naturaleza. Ya no pertenece al mundo de los signos y se hace signo de la naturaleza, su acto y su pensamiento divinizado. Ahí nace la *originalidad* de lo previo. Se produce un *traspaso* entre la voz y la naturaleza. Lo que queda, la presencia diferida que se deja ver ante tanta ocultación, es la escritura: testigo de ese entrañamiento. La escritura adquiere connotaciones telúricas. Se genera una armonía de lo humano con la naturaleza a través de la metáfora, algo que bien prueba la influencia de las fuentes románticas que Riba tan bien asimiló. Esta Elegía nos muestra lo que ocurre en la realidad abismal de la escritura. La naturaleza que se nos enseña es un espacio más de la escritura, un espacio que ha atraído al alfabeto para imitarlo. La naturaleza se refleja en el alfabeto y de la misma manera que se intenta descifrar la escritura, así también la naturaleza. Es la única manera de hallarse a sí mismo. Se produce en el lenguaje miles de colapsos que cifran cada vez más el sentido³⁸⁸. Hay escritura sobre la

³⁸⁸ Abraham Abulafia, mediante la combinación de letras hebreas, concibió su Cábala de los Nombres –Kabalat Hashemot– y, asimismo, creó un sistema hermenéutico-místico. De claras influencias aristotélicas medievales, Abulafia basa sus conocimientos en la alegoría para configurar el parámetro de la revelación. Abulafia rompe las coordenadas del texto para reconstruirlas y así re-construir un nuevo texto. Riba también rompe estas coordenadas y la metáfora es un hablar de otra manera, una dislocación del sentido para crear un nuevo texto y una nueva *habitabilidad*. Tanto en Abulafia como en Riba se llega al autodescubrimiento a través del texto. La experiencia de ambos se convierte en texto. Pero no evitamos asumir que también Platón leyó su experiencia. Platón se extiende hacia el cristianismo y judaísmo, pero también en la poesía griega contemporánea hay un heredero directo de esta tradición: el premio Nobel Odisseas Elitis. El mundo como alfabeto y palabra lo refleja en su poemario *TO AEION ESTI* –traducido en castellano como *Dignum est.*–. Escribe Elitis en la primera parte del libro, titulado *H ΓΕΝΕΣΙΣ* –*Génesis*–: “Κάθε λέξη κι από’να χελιδόνι / γιά να σου φέρνει την άνοιξη μέσα στο θέρος, είπε” –“Cada palabra una golondrina / para así traerte la primavera en el verano, dijo”– o “Οι κρυφές συλλαβές όπου πάσχιζα τήν ταυτότητά μου ν’αρθρώσω”–

Escritura³⁸⁹. En el interior de ambas mora el dios. Todo esto atiende a la herencia descomunal que el motivo del *mundo como libro* ha tenido en la historia cultural³⁹⁰. Dios habita en el fondo de la Torá en las referencias cabalísticas y cada intento de descifrarlo crea un lenguaje nuevo que lo único que hace es ocultar aún más su rostro. Riba especifica en esta Elegía que su sangre olvida para saber. Se ha producido una *amnesia* del lenguaje. La *amnesia* actúa como borradura, como blanco sobre el que reconstituir. El signo se ha olvidado para poder reconstituirlo de otro modo y *re-originarse*. El lenguaje pierde su capacidad deíctica, porque se convierte en aquello que señala: la naturaleza. El lenguaje se ahonda para no saturarse jamás de vacío. Es así como entra en el poema. Pero, ¿acaso no se está produciendo, además de la ocultación de la Escritura, un distanciamiento entre el lenguaje y lo revelado? De ahí que Riba vea en esta Elegía V que “a penes ets més / que un moviment del silenci”. Tan sólo es un movimiento de dislocación y distancia que provoca silencio, porque es el silencio el que se traslada de un lugar a otro de la escritura. Los espacios que abandona ese silencio son los lugares de la metáfora, son habitados por ella para que se dé la poesía. Es ahí donde

“Sílabas secretas donde me afanaba en articular mi identidad”- (La traducción de Elitis es nuestra). Cfr. Οδυσσέα Ελύτη, *Το άξιον εστι*, Αθήνα, Εκδόσεις Ίκαρος, 1999, pp. 16-17. Sobre el tema de Platón y el alfabeto, véase: Claude Gaudin, *Platon et l'alphabet*, París, Presses Universitaires de France, 1990.

³⁸⁹ “Cada palabra de la Torá posee seiscientos mil “rostros”, planos de sentido o entradas, según el número de los hijos de Israel que se encontraban reunidos en el monte Sinaí. Cada rostro sólo es visible y descifrable por uno de ellos. Cada uno está en posesión de una propia e inconfundible posibilidad de acceso a la revelación. La autoridad ya no constituye el “sentido” unilateral e inconfundible de la comunicación divina, sino que es muestra de su plasticidad infinita”. Gershom Scholem, *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 1979, pág. 13.

³⁹⁰ El mundo como libro cifrado se encuentra de manera patente durante los Siglos de Oro. Baltasar Gracián será uno de los primeros en plantear el problema de la revelabilidad del mundo-libro, aunque ya desde la Antigüedad, pasando por Mallarmé y hasta el siglo XX –con Jorge Luis Borges y la *Biblioteca de Babel*-. Sobre este tema profundiza lúcidamente E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

se abre el texto poético y donde se inicia el *acoso* de lo desaparecido que se esconde en la naturaleza³⁹¹.

II. Escribir la nostalgia del origen: la escritura odiseica en la esposa secreta

Riba escribía para regresar y salvarse. Es consciente, como se vio siglos antes en Hölderlin, de la fractura creada en el origen. El valor reintegrador de la poesía responde a la necesidad de *indemnizar* la tragedia del ser y unirse a todo aquello que vive. Es su manera de reconstruir el *έν και παν* –unidad primigenia– de los griegos. Desarrolla en su teoría poética algo que Kant instauró en su corpus filosófico: retomó la idea cristiana de la verdad que mora en el interior del hombre. La salvación se halla tan sólo en el regreso al interior³⁹². Por ello hay algo, en su poesía, que va más allá del testimonio

³⁹¹ El canto sagrado a la naturaleza se puede explicar y situar de diferentes maneras. Por ejemplo, el lamento del enamorado desgraciado que se refugia en los bosques, solitario, responde a un motivo de la literatura helenística. Las lamentaciones se convierten en invocaciones a la naturaleza y aparecen en gran medida en la tragedia griega. Por otro lado, ese mismo canto sagrado a la naturaleza –el que encontramos en esta Elegía– se encuentra, entre otros, en las *Bucólicas* de Virgilio, en las *Odas y epodos* de Horacio, en las Elegías de Tibulo y Propertio o en el *Fedro* de Platón. En las *Bucólicas*, por ejemplo, se establece el diálogo con la naturaleza como invocación a la amada. Escribe Virgilio en la bucólica I: “tú, Títilo, despreocupado a la sombra, enseñas a las selvas a repetir el nombre de tu hermosa Amarilis”. P. Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos, 1990, p. 171.

³⁹² En el siglo XX, se inicia un continuado ataque contra la metafísica que abarcaba la realidad sólo a través del objeto. Ahora el ser es sujeto y la percepción de lo real se convierte en un estado fluctuante. Tras un siglo prolongadamente convulso, la religión –el cristianismo en este caso– adviene de nuevo para ocupar lugares que pertenecían a la filosofía. Es, como lo llamó Vattimo, un “cristianismo no religioso” que se introduce en pensadores como Wilhem Dilthey en el XIX o Heidegger en el XX. Ambos saben que el cristianismo atiende a la subjetividad y se aleja de la objetividad platónica. Cfr. Gianni Vattimo y John D. Caputo, *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*, Madrid, Paidós, 2009. La verdad habita en la razón del hombre, en su reflexión, desde Kant. Bajo nuestro punto de vista, la razón poética radica ahí, en ese equilibrio y de ahí Riba desarrolla su pensamiento poético del regreso al alma. Es verdad que Novalis y su asimilación de la tradición romántica estará presente en ese viaje interiorizado de salvación y conocimiento, pero creemos que Riba no vivió de espaldas a estas corrientes de pensamiento que se habían desarrollado en la Europa de las dos Grandes Guerras.

emocional que puede ser la poesía. La memoria de un exiliado, presentada bajo iconos de ausencia, proyecta en cada gesto aquello a lo que desea volver para salvarse. La nostalgia es únicamente empleable en la memoria de un exiliado, porque hay dolor. En la escritura de Riba hay una llamada de regreso, como Odiseo se siente llamado al regreso a Ítaca. Así es su escritura.

La Elegía V se inicia con el comienzo del viaje en el crepúsculo. Hay una escritura de la melancolía donde la falta de claridad oscurece las letras. Mientras todo se oscurece, el poema se vuelve vertical, cae hacia lo profundo del abismo que clama y posee el conocimiento. Hay una llamada de deseo que necesita ser dicho. Antes de ese encuentro, existe una escritura limitada, dividida. El viaje de regreso al origen, a la patria, ha estado y está en continuo movimiento. A cada intento de acercamiento, hay un movimiento de lejanía. El poema es un lugar *excéntrico*³⁹³ al que se llega junto con la oscuridad donde todo aparece *desrealizado*. Recordemos que Odiseo llegó al Hades también durante el crepúsculo³⁹⁴, la descripción oscura es el paso previo para el conocimiento del héroe tras el encuentro con Tiresias. El ciego representa el conocedor de la sabiduría y quien le guía de regreso a la patria. Pero hay un aspecto poco tratado de ese Canto XI que es determinante. Se trata del momento en el que Odiseo no es reconocido por su madre en los infiernos. El héroe suplica a Tiresias que le desvele lo que debe hacer para poder oír la voz de su madre³⁹⁵ –origen, al fin y

³⁹³ Riba siempre tuvo en cuenta que la poesía se encontraba siempre fuera del centro de la palabra. El poeta catalán hereda de Hölderlin esa metáfora geométrica para definir los movimientos del acto poético. Los extremos de la palabra son los que hacían posible el canto poético. Lo inabarcable no puede limitarse con un centro, sino simplemente con sus bordes que eluden su esencia. Cfr. Carles Riba, *Obres Completes 2*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 81.

³⁹⁴ “Allí está la ciudad y el país de los hombres cimerios, / siempre envueltos en nubes y en bruma, que el sol fulgurante / desde arriba jamás con sus rayos los mira ni cuando / encamina sus pasos al cielo cuajado de estrellas / ni al volver nuevamente a la tierra del cielo: tan sólo / una noche mortal sobre aquellos cuitados se cierne”. Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2006, p. 170.

³⁹⁵ “¡Oh Tiresias! Sin duda los dioses así lo han tejido, / pero ahora por mente a mi ruego y explica esto otro: / pues el alma aparéceme allí de mi madre difunta, / que, apostada en silencio, cercana a la sangre, rehúsa /

al cabo-. La llamada del latido interior del poema es el que guía al lenguaje. Hay una pasión desde el origen, un deseo de habla y encuentro que provoca entusiasmo:

el crepuscle
fa més pur el sender –oh pueril! Oh reial!
que l’ha tornat a prendre, envellit i un, però en flama
més a cada pas, més alentint cada pas
perquè vol la nit, i arribar a l’esposa secreta
com esperat d’un esclat sempre imminent de l’enyor
(...)

Carles Miralles lanza una pregunta determinante respecto a esta Elegía:

Orfeu, doncs, que vol arribar a Eurídice? Referents a un mite, les paraules del poeta són tan incertes, tan indeterminades, com el mite que evoquen: poesia o amor? No hi ha una resposta única: més ben dit, totes les respostes són insuficients, perquè l’afirmació d’una de les possibilitats exclou les altres, i l’elegia, en la seva formulació, no és exclusiva³⁹⁶.

Riba no delimita si habla de amor o de poesía. De tradición mística o del propio acto poético. Como afirma Miralles, ambas interpretaciones no deben separarse, porque no debe neutralizarse ninguna. El acto de escritura es un acto de amor, de regreso hacia el origen. El amor y la poesía –recordando a Paul Eluard³⁹⁷- es el mayor acto vital.

contemplarme de frente y hablar con su hijo. ¿qué medio / podré, oh príncipe, hallar de que sepa quién soy? Tal le dije. / Sin hacerse esperar contestó de este modo Tiresias: / *Fácil es la respuesta y habrás de guardarla en tu mente: de los muertos aquel que tú dejes llegar a la sangre / te dirá sus verdades y aquel a quien no lo permitas / te dará las espaldas y atrás volverá su camino*". Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2006, p. 174.

³⁹⁶ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 250.

³⁹⁷ "Il fallait bien qu'un visage / Réponde à Tous les noms du monde". Paul Eluard, *Capitale de la douleur, suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard,

En esta línea, G. E. Sansone se decanta por la interpretación de un corpus poético en la figura de la “esposa secreta” de la Elegía:

El retorn de l'heroi homèric, en la nit carregada d'expectació tremolosa i alegre, vol al·ludir no solament al retorn salvaguardat dels sentiments bandejats de l'indret connatural, un tornar-se a situar refiadament a l'arrel humana fins ara destituïda, sinó també, al mateix temps, a la recuperació de la seu interior de la creació poètica. L' “esposa secreta” aleshores sembla que sigui la poesia, el lloc de la qual s'aconsegueix (mitjançant l'austera concentració en la vesprada que porta a la nit amb joia dels ulls, nit més enllà de la nit”) per un camí abrupte i un tenaç anhel; i la nostàlgia de l'heroi “envellit i nu” que “súbitament reconeix una pàtria d'antany i ni en té sorpresa”, s'identifica amb la del poeta, al qual li és consentit “en la pau del cor” d'accedir novament a la seva originària condició existencial³⁹⁸.

El encuentro entre los amantes es el que lleva al conocimiento necesario. El encuentro con lo divino es el encuentro con la Palabra poética, heredera de lo divino. Escribió Riba, refiriéndose a la poesía femenina, en la Carta-Prólogo a *Epigramas i Cançons* de Rosa Leveroni: “Sàviament se n'ha dit: són l'esdevenir de l'ànima, ell mateix paraula”³⁹⁹. El alma, aquello que se une a lo divino, es en sí Palabra poética. Pero Riba va más allá. Encuentra en la Palabra poética, en su esencia femenina, la verdadera unión cósmica que se prolonga en el canto poético:

Ara: tot lirisme vol dir substancialment una exaltació del particular: a l'universal o dins l'universal, hi ha una diferència. Que no és pas lleu: és la que jo assenyalaria respectivament,

1996, p.176. El rostro de la mujer amada, convocada al encuentro, responde a la palabra poética, al nombre que designa la existencia del mundo.

³⁹⁸ G. E. Sansone, *Les Elegies de Bierville*, en *Actes del Simposi Carles Riba (Barcelona, 17-19 d'octubre de 1984)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1986, p. 18.

³⁹⁹ Rosa Leveroni, *Obra poètica completa*, Girona, CCG, 2010, p. 53.

diguem-ho sempre així per entendre'ns, enre l'expressió poètica masculina i femenina. En aquesta, el sentit còsmic és implicat, total, inherent al mateix fluir del cant; en aquella és atribuït, divisible: hi és construït, com ho és el cant mateix⁴⁰⁰.

En Riba siempre se mantuvo el discurso de la dualidad de lo femenino y lo masculino en la creación poética. Lo proyectaba, incluso, en el signo lingüístico. La unión masculina y femenina alcanzará la sinceridad salvadora que tanto ansió Riba a lo largo de su creación poética. Para Jaume Medina, esta dualidad responde a la asimilada tradición romántica que tanto influyó en Riba:

Riba hi parlava novament de les figures de l'home i de la dona; havia d'ésser en llur unió, a punt de consumir-se, que no havia ja de trigar a resoldre's a l'interior del poeta el problema de la sinceritat: ara arribava el moment que es podia veure objectivament unit a la veritat del poema. L'home i la dona presents en les obres de Riba d'aquest temps –no podia ésser altrament– són de la més pura filiació romàntica alemanya, i provenen d'un llibre que presenta d'una manera poètica la síntesis de l'aventura dels poetes germànics⁴⁰¹.

La unión de contrarios alcanza la sinceridad poética que hace de la poesía un ente divino. La unión de las palabras es semejante a la unión amorosa de dos cuerpos. Escribe Riba:

Cada mot, un món. El diví Edgar A. Poe creia que cada mot dit amb passió crea un món en els espais siderals. Cada mot dit amb amor i escoltat amb amor, passa, certament, com una esfera rodolant per la infinitat de l'esperit⁴⁰².

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁰¹ Jaume Medina, "Poesia i Filosofia. L'experiència de Carles Riba", en *Col·loquis de Vic VII. La Poesia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, p. 23.

⁴⁰² Carles Riba, *Obres Completes. Crítica I*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 49.

La esposa secreta, trasunto del amor místico y de la poesía, guarda un silencio sepulcral en el poema. Nos recuerda a Eurídice callada a la espera del rescate de Orfeo. Es la voz poética encarnada en Odiseo quien clama el amor lejano y, por ello, cruza el crepúsculo y el sueño, en busca de una *apoteosis*⁴⁰³ de la noche. El poema se inicia en un crepúsculo que indetermina, que ni es noche ni es día. No es. Acertadamente lo explica Miguel Veyrat:

Esa hora que separa la noche del día, en que la mañana se halla sumergida en la noche y que no se puede confundir con el límite que separa el día de la noche. Aquél, el crepúsculo vespertino –tras la puesta del sol–, es semiluz y semioscuridad, es decir, ni luz ni oscuridad, sino la combinación frágil y precaria pero no asusta sino que *resuelve*, aunque sea dolorosa. Esa hora no es *ni* día *ni* noche, mientras que la del alba es, precisamente la hora terrible en que es *día* y *noche* al mismo tiempo⁴⁰⁴.

Una vez alcanzada esa unión deseada –siempre transparente– después del crepúsculo y atravesada la noche, se produce una conversión suprema de lo uno en *lo otro*. El resultado es lo renacido, lo regenerado que es la poesía que se engendra con una parte que nunca responde ni se ve, como tampoco vemos el rostro a la esposa secreta. Escribe Riba sobre Rosa Leveroni, en parte dejando traslucir su propia concepción poética: “i la seva paraula dura i perpètuament es renova, en el broll indefinible de la mateixa naixença”⁴⁰⁵. La poesía mantiene un valor reintegrador en el mundo. Es por su camino por donde el hombre se conoce. Pero la poesía también tiene como objetivo mantener la vida en su pureza, de ahí que se codifique con miles de

⁴⁰³ La apoteosis no la concebimos exclusivamente como la escena espectacular que introducen los finales, sino que lo empleamos con la connotación que ya los primeros Padres de la Iglesia daban: la de “divinización”, *αποθέωση*.

⁴⁰⁴ Miguel Veyrat, “La voz de los poetas (Material de razones, dudas y conjeturas, para una imposible justificación de las metáforas)”, en *Fronteras de lo Real. Escritos sobre Poesía*, Palma de Mallorca, Calima, 2007, p. 41.

⁴⁰⁵ Rosa Leveroni, *Obra poètica completa*, *op. cit.* p. 53.

signos de sentido fluctuante para proteger su esencia. En este caso, el crepúsculo y la noche son los elementos codificadores del sentido, los que dotan de indecibilidad al conocimiento poético. De esa manera se vuelve místico ese saber del que habla Riba en el cuarto verso. No es un conocimiento intelectual, sino un giro en su morfología, una evolución en su forma para convertirse en amorfa. John D. Caputo lo define muy bien:

La indecibilidad es el lugar en el que se sitúa la fe, la noche en la que la fe se concibe; en la noche está en su elemento. Indecibilidad es la razón de que la fe sea fe y no conocimiento, y el medio por el que la fe puede ser verdadera sin conocimiento⁴⁰⁶.

Pero en el caso de Riba debemos ir más allá, porque su concepción del conocimiento es producto de una mezcla entre silencio –fe- y saber, entre emoción y reflexión, al fin y al cabo⁴⁰⁷. Carles Miralles dice algo determinante al respecto:

L'amor pot conformar i dignificar fins les coses més vils i baixes. D'aquí que no li calguin els ulls –els ulls, nova paradoxa, si tornem a Riba, que s'ha endut una forma bella-, sinó la ment, la pensa; en virtut de la ment –sempre tornem al

⁴⁰⁶ John D. Caputo, en *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*, Madrid, Paidós, 2009, pp. 40-41.

⁴⁰⁷ Esta teoría poética influyó en muchos autores contemporáneos, pero el caso más evidente lo encontramos en uno de sus herederos poéticos: Antonio Colinas. Uno de sus libros más reconocidos, *Noche más allá de la noche* (1982), marca la trayectoria de esa introyección del pensamiento para convertirlo en poesía. Escribe Antonio Colinas al respecto en la introducción a su *Obra poética completa*: “De esta segunda etapa es su centro irradiador *Noche más allá de la noche* (1982), acaso el libro mío de poemas que prefiero –si tuviese que citar a uno solo de ellos-, aunque al hacer esta afirmación me es difícil olvidar algunos de los que he escrito últimamente. Creo que, en general, la trayectoria del poeta va del sentir al pensar, de la emoción a la reflexión. De ahí que, como me gusta decir, el poema ideal sea aquel en el cual el poeta siente y piensa en igual medida. Conjunción que hace del poema un género único, abarcador, y a la vez con una gran capacidad para revelar mundos en un mínimo espacio”. Antonio Colinas, *Obra poética completa*, Madrid, Siruela, 2011, pp. 15-16.

mateix- els objectes són transcendits, il·luminats de nova llum,
i, això és així, què pot importar, la fosca?⁴⁰⁸

Efectivamente, el primer conocimiento en Riba es el medio para trascender la realidad. Subjetiviza la percepción. La noche es el elemento subjetivizador en esta Elegía. En la Elegía III era aquello que alejaba el nombre, el amor. En este caso, mantiene su identidad opacante, pero adquiere también la forma de sustancia que muta la realidad. La noche, momento de la serenidad para san Juan de la Cruz, es el marco de esa patria reconocida a lo lejos, también el estado del alma para el conocimiento subjetivizador de la experiencia interior. Durante la noche no puede verse y, como muy bien expone Carles Miralles, es ciega como el alma puede recibir el amor y el conocimiento⁴⁰⁹. Riba siempre afirmó que en esta Elegía se objetiviza el regreso al alma. Entendemos esa objetivación como corporeización poética del regreso al alma, porque esa noche donde se producirá el encuentro con la esposa secreta pierde los contornos, los borra. Esa borradura se convierte en transparencia, la noche ocupa un lugar translúcido, transparente. La Escritura se situa en un lugar de luz absoluta, que es lo que se encuentra en esa noche más allá de la noche. Escribe Jaume Medina al respecto:

La nit obscura de l'ànima és una nit lluminosa, radiant,
esclatant (*transparent*, com havia dit el doctor Cardó el 1935),

⁴⁰⁸ Carles Miralles, *Sobre Riba, op. cit.*, pp. 250-251.

⁴⁰⁹“L'altra cosa que cal recordar és que l'ànima, per rebre la visita d'amor, ha d'ésser cega: ha de voler no veure-hi, amb els ulls del cos. Això resulta clarament d'un dels més bells desenvolupaments literaris d'un tema originalment platònic, la narració dels amors d'Eros i Psique a l'*Ase d'or* d'Apuleu (IV, 28- VI, 25), en una novel·la on la ceguesa del destí (*Fortunae caecitas*) representa també un paper principal. Una ceguesa, si de cas, que no és mancament i caiguda, sinó enriquiment: recordem que Tirèsius guanyà, amb la pèrdua dels ulls, el coneixement, l'endevinació, un saber més alt. Un coneixement que el poeta, en l'endolciment de la seva sang, ha reconegut (V, 4) haver assolit”. Carles Miralles, *op. cit.*, p. 251.

que els ulls del poeta contemplen amb joia i que transporta al dia veritable perquè és més enllà de la mateixa nit⁴¹⁰.

Pero al atravesar esa noche se produce el engaño de la luz. Recordemos que la esencia es *excéntrica*, su centro siempre se encuentra fuera de ella, en continua mutación. La unidad ansiada no es más que una utopía de la metafísica, un no-lugar hacia el que dirigirse en el anhelo hacia el epifánico *kairós*. Miguel Veyrat dilucida cómo el tratamiento de lo completamente *Otro* se convierte en el *Prójimo* en el pensamiento hebraico de Filón de Alejandría y cómo esta idea fue recuperada en el simbolismo y trabajada a lo largo de la poesía del XX. La recepción que ha tenido esta idea en los poetas que tuvieron un referente en la mística a lo largo de su obra ha sido la de crear el camino⁴¹¹ hacia aquello que nunca encontrarán. En el fondo, son los poetas del deseo. Lo que se busca es hacer de ese deseo la posibilidad de búsqueda a pesar del engaño de lo próximo:

Los poetas disponen en su naturaleza de un sentido propio del Kairós con que buscar la sabiduría esencial y lograr esa ansiada Unidad, sabiendo que el infinito estará siempre fuera de su alcance pero que no podrán nunca dejar de

⁴¹⁰ Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 261.

⁴¹¹ Es inevitable no recordar el conocido poema de Costandinos Cavafis "Ítaca" en el que la idea del viaje, de la búsqueda, es lo realmente determinante en el hombre, el lugar del verdadero aprendizaje. Cfr. Κ. Π. Καβάφη, *Ta poiματα* (1897-1918). Τόμος Α, Αθήνα, Εκδόσεις Ίκαρος, 2000, p. 29. En parte, el conocimiento se halla en ese tránsito, no en un punto final que se averigua infinito e inalcanzable. Igualmente, recordamos ahora el magnífico cuento de la escritora portuguesa Sophia de Mello titulado "A viagem". En él, el viaje es un trasunto de una vida que se va consumiendo hasta desembocar en una pausa abrupta que es el abismo y lo oscuro. Cfr. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Contos Exemplares*, Porto, Figuerinhas, 2006, pp. 89-108. En ambos testimonios literarios se presenta el viaje y su deseo de búsqueda, pero no de encuentro. La escritura dirigida al Absoluto es frustrada por lo imposible.

plantearse llegar a él, como clamaba el propio Rimbaud en sus iluminaciones: *Que les oiseaux et les sources sont loin!*⁴¹²

La plena luz provoca la ceguera, que es conocimiento, pero también indecibilidad. Conocer sin poder decir es la frustración del encuentro místico en la escritura. El encuentro con la secreta esposa se vuelve intransitivo, porque no puede verla. Su presencia se totaliza y se difumina. La secreta esposa que habita la noche mística deja en la escritura una presencia intangible, fantasmagórica. Se omite el cuerpo para recurrir a lo puro, a lo “pueril”, según Riba. Lo pueril es lo que proviene de la infancia, aquello que no está tocado por lo que no es originario. En esta existencia no caben las sombras. Lo pueril, lo puro de la esposa secreta⁴¹³ escondida en la *otra* noche no generan sombras. Por eso es puro. La simple luz se prolonga en oscuridad. La transparencia se convierte en presencia que puede profundizarse, pero no está unida a la oscuridad. Esta profundidad de lo transparente hace que la mirada nunca pueda fijarse, porque no tiene fin ni centro. Ocurre lo mismo en uno de los poetas que más marcaron a Riba: Leopardi. En su hermoso poema “L’Infinito” escribe:

Siempre amado me fue este otero yermo,
y este seto que excluye la mirada
del último horizonte en tanta parte.
mas sentado y mirando, interminables
espacios tras de aquel, y un sobrehumano

⁴¹² Miguel Veyrat, “Formas de conocimiento en la voz de los poetas”, en *Fronteras de lo Real. Escritos sobre Poesía, op. cit.*, pp. 71-72.

⁴¹³ La pureza siempre ha estado asociada a la feminidad en la obra de Riba, al igual que en Maragall, tal y como apunta acertadamente Jaume Medina: “La pureza és associada per Riba, tant com per Maragall, a la feminitat. I a les *Elegies de Bierville*, el concepte s’associa al temple de Súnion -síntesis i símbol de moltes coses pures-, «en sa ruïna tan pur», com el mateix Riba del 1939, con la llengua catalana ja depurada a lesmores i amenazada de mort (és a dir, de ruïna)”. Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 79. El profesor Jaume Medina acota la relación de la feminidad y la pureza en las *Elegies de Bierville* al templo de Sounio, pero creemos que es extensible a otros símbolos poéticos de las Elegías: la secreta esposa de la Elegía V o la muchacha anónima de la IV, ambas pureza o daimones de ella.

silencio, y una calma profundísima
en la mente imagino, tal que casi
siente miedo mi pecho⁴¹⁴.

Leopardi muestra aquí la infinitud del horizonte transparente, el espacio sin fondo que es traspasado. Su superficie es horadada constantemente para perpetuar esa profundidad infinita de lo Absoluto.

La infinitud, como bien apunta Alois M. Haas, responde a una necesidad de calmar el dolor que nos produce nuestra existencia finita⁴¹⁵. Se atisba en esta Elegía ese pensamiento de adaptación a un nuevo Absoluto en la edad contemporánea. El anhelo de lo deseado –la esposa– es mayor cuanto más lejanía exista, cuanto más infinita sea esa distancia. Ansiar siempre lo lejano es la nueva lectura que se da sobre la teología moderna, ante el silencio –para algunos– o la muerte de Dios –para otros–. El movimiento que se ve con tanta claridad en esta Elegía es el de la *orexis* que se ejecuta con gran actividad. Se introduce, en esta Elegía, qué función tiene la mística del deseo. La fuerza unificadora y reintegradora del deseo está latente. La voz que cruza el crepúsculo y desea esa noche que la lleve a su esposa transparente y deseada –también deseante, recordando a Juan Ramón Jiménez⁴¹⁶–. Riba, al igual que el poeta de Moguer, convierte la

⁴¹⁴ Giacomo Leopardi, *Cantos escogidos*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 63.

⁴¹⁵ “Nos queda la tarea de referirnos –con la vista puesta en la tradición– a la inquebrantable constante antropológica que provoca que los seres humanos se dediquen una y otra vez al pensamiento de lo Absoluto que encuentra confirmado en sus Sagradas Escrituras. Parte de un deseo de eliminar toda finitud pero acaba indagando en una perspectiva de la infinitud capaz de aliviar los contornos del dolor vinculado a la existencia finita”. Cfr. Alois M. Haas, *Viento de lo Absoluto ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*, Madrid, Siruela, 2009, p. 77.

⁴¹⁶ Es inevitable recordar estos versos de Juan Ramón, pertenecientes a su poema “La transparencia, dios, la transparencia” de su libro *Dios deseado y deseante*: “Dios del venir, te siento entre mis manos, / aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa / de amor, lo mismo / que un fuego con su aire. // (...) Yo nada tengo que purgar. / Toda mi impedimenta / no es sino fundación para este hoy / en que, al fin, te deseo; / porque estás a mi lado, / en mi eléctrica zona, / como está en el amor el amor lleno. // [...] Eres la gracia libre, la gloria del gustar, la eterna simpatía, / el gozo del temblor, la luminaria / del clariver, el fondo del amor, /el horizonte que no quita nada; /

presencia divina en un Absoluto interiorizado en el que el deseo es la fuerza egendradora de ese movimiento y esa *voluptuosidad*. Se nos presenta el erotismo de lo divino que la mística cristiana occidental siempre rechazó. El deseo que late en esta Elegía no debe alejarse del concepto de la diferencia. Hay deseo porque hay diferencia, necesidad de completarse con lo que es completamente *otro*⁴¹⁷. Se desea siempre *lo otro* para salvar la carencia. Se desea lo infinito para curar el dolor de una existencia finita. Esta nueva vertiente de la teología no pertenece ni a la modernidad ni a la posmodernidad. Ya aparece desde el platonismo y desde entonces ha estado moldeándose. Lo expresa claramente Alois M. Haas:

De hecho, el deseo y la diferencia se concentran desde la filosofía platónica en un movimiento (también emocional) para formar un proceso que, sobre todo en Plotino, descalificando toda diferencia considerada inferior, convoca a Eros como fuerza unificadora, de manera que los dos conceptos de *eros* y *epithymia* (apetito) ya no pueden desgajarse (cf. *El Banquete* de

la transparencia, dios, la transparencia, / el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío, / en el mundo que yo por ti y para ti he creado”. Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van (1936.1954)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, pp. 265-266. En este poema se nos muestra un dios que es deseado, pero que también desea. Su esencia consciente es una presencia oculta, intuída y en ella se produce una fusión entre la voz poética y ese dios transparente. Se nos sigue mostrando un rostro oculto de lo divino y así se muestra la conciencia interior. Se ilimita la presencia divina gracias a su transparencia. De esta misma manera se universaliza en un *éntasis* de belleza amorosa y deseante. Juan Ramón escribía en su prólogo a este libro algo muy clarificador que comparte con Riba: “Si en la primera época fue éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestra morada de hombre. Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo”. Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van (1936.1954)*, op. cit. p. 259-260.

⁴¹⁷ Acaso Rimbaud comenzó a experimentarlo cuando en su conocida frase extraída de una carta a Paul Demeny en 1871 “je est un autre” proclamando es una identidad extranjera, perteneciente a lo contrario. El verbo “ser”, que indica pertenencia e inclusión en una identidad diferente. El artista crea bajo una pulsión ajena a él, diferente a él. Ser lo otro se convierte en una premisa que designa ser aquello a lo que no se pertenece, aquello de lo que se está exiliado. Se es en diferencia, también en dislocación, en fisura.

Platón), cuando lo importante es producir unidad. Por consiguiente, el deseo, como fuerza de unificación, no puede desligarse de la diferencia, cuyas carencias inferiores quiere compensar.⁴¹⁸

La voz poética que busca en la escritura el encuentro con la esposa secreta participa de esa diferencia. Busca “en flama / más a cada pas” –de gran eco sanjuanista de su *Noche oscura del alma*-. Pero ese deseo encendido –su apetito⁴¹⁹-, vuelto llama, lo es por su no conclusión. El deseo es deseo por ser apetito. Saciarlo quebraría ese Absoluto que no concibe fragmentos, sino transparencia y totalidad en unidad. Por ello no presenciamos el encuentro con la esposa, aunque podamos imaginarlo. El poema concluye con el anhelo exaltado, pero no con la consumación del encuentro. Y es en este punto cuando nos preguntamos ¿qué función tiene la imaginación en este encuentro? Es gracias a ella por la que se reintegra el mundo en la poesía. Sólo a través de ella se alcanza el poder curativo del mundo. La memoria reconstruye a través de imágenes que, en realidad, son reconstrucciones de un pasado. La memoria es imaginación para Paul Ricoeur⁴²⁰. A través de esos iconos, aparece lo anhelado. El deseo siempre genera un pensamiento imaginario -que no es real- de anhelo, de un no-acontecimiento que existe de manera informe, espectral. Este pensamiento espectral, siguiendo patrones platónicos, es el *εἶκον* que

⁴¹⁸ Alois M. Hass, *Viento de lo Absoluto ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad*, op. cit., p. 79.

⁴¹⁹ Escribe San Juan en sus comentarios a *Noche oscura del alma*: “Por tres cosas podemos decir que se llama *noche* este tránsito que hace el alma a la unión de Dios: la primera, por parte del término (de) donde el alma sale, porque ha de ir careciendo el apetito (del gusto) de todas las cosas del mundo que poseía, en negación de ellas; la cual negación y carencia es como noche para todos los sentidos del hombre”. San Juan de la Cruz, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1989, p. 94. San Juan expone aquí una teología de la negación. La noche es la anulación de los sentidos que ha de atravesarse para que se produzca la unión mística. El apetito es lo único que permanece como prueba de la carencia necesaria. Riba también muestra su deseo para que la voz poética atravesase la noche, umbral hacia la presencia indecible.

⁴²⁰ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 21.

representa lo ausente (*απουσία*) para crear una presencia (*παρουσία*⁴²¹). La poesía escribe el deseo y la carencia, no el hartazgo. Es su manera de protegerse de lo real fragmentado. Es así como se trasciende a través de la palabra: gracias a la carencia. Se busca reconstituir un mundo *indemne* que es originario. Alois M. Haas lo describe acertadamente:

Así pues, lo imaginario se convierte en portador y medio de realizaciones anímicas que exceden las condiciones del alma. Los elementos sensibles inherentes a lo imaginario, que según Juan sólo «le sirven de medios remotos para unirse con Dios (por los cuales ordinariamente han de pasar las almas para llegar al término y estancia del reposo espiritual)» (2 S 12,5), acucian entonces justamente como «medio» o como «cebo» (2 N 19,5), no a calmar el deseo, sino a elevarlo hasta la «avidez infinita de deseo». Con ello, el deseo se convierte en el paradigma del carácter irrealizable de los deseos de unificación del alma⁴²².

De nuevo nos remitimos a “L’infinito” de Leopardi. La voz poética imagina la calma profunda, reconstruye su imagen de manera interiorizada para, en realidad, contar su deseo. El deseo en Leopardi fue su *entusiasmo* poético. En esta quinta Elegía el encuentro unitivo es imaginario. Riba lo hereda del Romanticismo⁴²³. El pensamiento poético del deseo –nacido de manera clara en los místicos castellanos como san Juan o Teresa de Ávila- tiene su máxima explosión durante el Romanticismo y se extenderá lentamente hacia Nietzsche, Freud u

⁴²¹ Más allá de la connotación cristiana que la Parusía ha tenido –presencia de Cristo- y que, evidentemente Riba articula en esta Elegía, no olvidemos el origen de esta palabra en el griego koiné en el que significa “regreso” “acercamiento”. Estas últimas acepciones son más exactas para lo que estamos mostrando: no se materializa la presencia, se busca, se regresa hacia ella.

⁴²² Alois M. Haas, *Viento de lo Absoluto ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad*, op. cit. p. 89.

⁴²³ Sobre la biblioteca y lecturas de Carles Riba es indispensable el libro de Jaume Medina, *La biblioteca de Carles Riba-Clementina Arderiu*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2006.

Otto Rank⁴²⁴, entre otros. Pero ¿qué función tiene el deseo en la poética de Riba? En esta Elegía, el deseo suple el vacío de una existencia fragmentada por la tragedia del exilio. Así adquiere la trascendencia. Carles Miralles lanza palabras muy esclarecedoras al respecto:

Un altre tema important, que demana un estudi detallat, és el de la influència de la filosofia en la poesia ribiana. D'entrada, hi ha el fet que Riba és un poeta de l'amor, tot al llarg de la seva obra, i si això de vegades es manifesta en realitzacions que més que els grecs poden evocar Petrarca o Dante o bé Ausiàs Marc, l'arrel és sempre platònica. El nucli de l'amor de Riba deriva del discurs de Diòtima al *Banquet* de Plató –i de la llarga història, és clar, d'aquest discurs en les lletres occidentals, dins la qual potser fóra aquí del cas evocar l'obra de Diòtima damunt Hölderlin. Però, en definitiva, allò que es important és el fet que Riba manté l'exaltació de l'amor en un constant ultrapassar el seu objecte, sense renunciar mai a l'experiència i a l'expressió de l'amor físic però sempre transcendint-lo en el coneixement, en el retorn a la pròpia ànima, en la fidelitat a la terra i a la llengua. I també que aquest *eros*, vinculat des del punt de vista moral al bell i al just, apunta directament, en l'evolució de Riba, cap a l'*agape*, cap a l'amor cristià tal com és formulat per Pau de Tarsos⁴²⁵.

Ya hemos comentado que la función poética es la de reintegrarse en la pureza, la de indemnizar un daño primigenio. Durante ese deseo, que protege y reinstaura, se ansía la llegada de una nueva epifanía. La espera en Riba, como ya comentamos, tiene su actividad desde su propia etimología: con esperanza. Escribe Riba en esta Elegía: “com esperat d'un esclat sempre imminent de l'enyor”. La propia nostalgia, el dolor por el regreso, espera a esa voz poética que también espera, tal

⁴²⁴ Alois M. Haas, *Viento de lo Absoluto ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad*, op. cit. p. 82.

⁴²⁵ Carles Miralles, “Els grecs a la poesia de Riba”, *Els Marges*, (Barcelona), n° 52, març, 1995, p.93.

vez como Nausica vivió en una continua espera cuyo desenlace fue el del abandono. La esperanza y el deseo se sostienen por su capacidad desintegradora del tiempo, ya que se espera algo que nunca llegará. Es la manera contemporánea de traducir lo sagrado en tiempos de miseria existencial e histórica. Las experiencias de lo sagrado se traducen en una simbolización de las categorías del espacio y el tiempo. Se anulan ambas coordenadas, se destruyen, como símbolo de la diferencia. Aboliendo el tiempo se abolen los márgenes, se eterniza la mirada de quien fija su atención en la transparencia. Esto produce un desplazamiento en el sentido último –telos- porque se convierte en inalcanzable. Es el símbolo de la expansión del Ser en su Absoluto.

III. El primer mar. La isla resurgida

El mar se nos presenta en esta Elegía como el lugar originario de la regeneración. El mar originario y puro ya se presenta en la tradición judía. El mar es una de las fuerzas superiores de Dios en el *Zóhar*. Riba escribe que del mar renace una isla profunda y de ahí parte el reconocimiento de la antigua patria:

Dins la meva ànima en pau sóc el naufrag que en l'illa
[profunda
on reneix de la mar, súbitament reconeix
una pàtria d'antany.

El mar es la presencia que vela y protege la esencia poética y divina. Abajo late el sentido originario de sí mismo, de la misma manera que María Zambrano concebía en *Claros del bosque* la palabra interior como el signo que contiene la semilla de lo esencial⁴²⁶, también

⁴²⁶ “Es la palabra interior, rara vez pronunciada, la que no nace con el destino de ser dicha y se queda así, lejos, remota, como si nunca fuese a volver. Y aún como si no hubiese existido nunca y de ella se supiera solamente por ese vacío

su incapacidad para florecer fuera de ese interior, pero sí para crear desde ese centro en un acto de prolongación⁴²⁷. Riba quiere mantener en todo momento la idea de una esencia protegida, de una palabra que no se nos desvela. Sabemos dónde se encuentra de una manera intuitiva, pero ese lugar es igual de ignoto que si fuera imaginado. Es posible que Riba percibiera, al igual que Nietzsche, que la palabra en sí era un obstáculo⁴²⁸. Nietzsche propone refundar la esencia de todas las cosas con un lenguaje nuevo. Las palabras, para él, no son esencias. Riba, a través de su fe, convierte la palabra en presentimiento de esencia. Para Riba, al igual que para Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, las palabras valen si se integran en estructuras rítmicas para así transmitir ciertos estados de ánimo⁴²⁹. Pero esa transmisión ya nos está marcando una distancia, un desplazamiento que se convierte un caparazón irrompible que recubre a la palabra. No olvidemos que las palabras poseen una naturaleza claramente metafórica⁴³⁰. Todo va más allá de su signo. Se inicia un

indefinible, por ese a modo de extensión que deja. Pues que es una suerte de extensión la que se revela. La extensión toda ella, ¿será el resultado de un abandono? Y luego se siente a la palabra perdida inmediata y escondida, raíz y germen, presencia oscura sin puerta para entrar en la consciencia. La aporía de la palabra, su imposibilidad de encontrar condiciones para su vida, lugar donde albergarse, tiempo, y ese fuego sutil y ese morir viviendo”. María Zambrano, *Claros del bosque*, op. cit. p. 205.

⁴²⁷ En la tradición cabalística judía se desarrolla la idea del Dios que se genera a sí mismo, que se contiene a sí mismo desde esa nada absoluta. Dios contiene la y es nada y desde ahí se engendró a sí mismo. Afirmaciones que no están muy lejos de los tratados de Eckhart. Para ampliar sobre el tema, Cfr. Gershom Scholem, *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*, Madrid, Trotta, 2008. También: Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 2006.

⁴²⁸ Cfr. Enrique Lynch, *Dionisio dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino, 1993.

⁴²⁹ En referencia a la exposición del estado de ánimo, cfr. Enrique Lynch, *Ibid.*, p. 107.

⁴³⁰ Jordi Malé, muy acertadamente, se hace eco. La relación entre el signo lingüístico y aquello que designa es puramente figurada. “És justament aquest barrer aspecte el que potencien els poetes, en no deixar de ser mai conscients de la naturalesa essencialment metafòrica de les paraules”. Jordi Malé, “He parlat i per això he cregut”. *La darrera poètica de Riba, entre Plató, sant Agustí, Paul Valéry i Ernst Cassirer*, “Els Marges”, nº 71, desembre de 2002, p. 108.

camino de negaciones y desencuentros. Aquello⁴³¹, lo Absoluto, estará siempre en el lugar que acaba de resurgir y que en el momento de ese florecimiento -de volverse fenómeno⁴³² transparente e infinito- ya es otra cosa diferente y diferida⁴³³. De ahí que lo que resurge de ese mar sea una isla: símbolo de aislamiento y presencia íntimamente relacionada con la muerte⁴³⁴. Profundizando en ello, no es casual que Riba emplee el motivo del viaje en barco y el posterior naufragio. El tema del viaje siempre ha tenido en la literatura connotaciones de algo que Riba siempre quiso para su poesía: la aventura y el riesgo⁴³⁵. Más allá de su proximidad simbólica con la *Odisea* homérica, el viaje que bordea la costa –como es en este caso- simboliza la poesía Elegíaca según la tradición literaria. Tenemos un claro ejemplo en uno de los autores⁴³⁶ que formaron parte de la biblioteca de Riba: Propercio⁴³⁷. En el Libro III vemos cómo escribe el poeta latino:

⁴³¹ Mantenemos el deíctico de lejanía para remarcar, precisamente, que es algo que se sitúa siempre en una negación a aquello a lo que nos estamos aproximando. Lo que siempre es “aquello” es lo que siempre estará lejos de la mancha.

⁴³² Relacionamos aquí cómo, etimológicamente, del verbo griego *διαφάνω*, que significa aparecerse, hacerse visible, se pasa a la *διαφάνεια* –claridad, transparencia-. De ahí que se considere un fenómeno que aparece desde su transparencia para asegurar, de este modo, la esencia *indemne* de la poesía.

⁴³³ Escribe María Zambrano al respecto: “la palabra perdida que nunca volverá, el sentido de un pensamiento que partió. Y queda también en suspenso la palabra, el discurso que cesa cuando más se esperaba, cuando se estaba al borde de su total comprensión”. María Zambrano, *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 127. La palabra, introyectada, adquiere una morfología de huida de inaprensibilidad que genera la búsqueda y el desplazamiento constante del centro.

⁴³⁴ Como muy bien indica Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, la isla está relacionada con un carácter funerario. Menciona, acertadamente, el caso de la isla de Calipso en la *Odisea*. En este caso, es evidente que la muerte que presenta Riba es iniciática, de conocimiento.

⁴³⁵ El tema del viaje en el poema como motivo de riesgo y aventura ya se encuentra en sus *Estances*, como muy bien recoge Carles Miralles. A su vez, se prolongó esa idea y se plasmó en la composición de sus *Elegies de Bierville* en el que la emoción del conocimiento es un continuo tránsito que deviene constantemente: “I també a propòsit de Riba, cal considerar que el viatge entre la terra feàcia i Ítaca és un trànsit de la felicitat a la lluita, de la complaença i l’adormiment en si mateix a la inquietud i el retorn al més profund d’ell”. Cfr. Carles Miralles, “Els grecs a la poesia de Riba”, *op.cit.*, p.90.

⁴³⁶ Citamos la relevancia de Propercio por ser un autor directamente relacionado con Riba, pero son muchos más los casos de la tradición literaria y cultural donde se asocia el viaje en barco a movimientos espirituales

Un remo roce las aguas, otro la orilla,
estarás seguro: terrible es la tempestad en alta mar⁴³⁸.

La tempestad no es visible en esta Elegía, pero el naufragio ya se ha producido. El estado fluctuante de vida-muerte dota al poema de unas connotaciones ambiguas. Lo ambiguo es aquello que no se ve con claridad, que aparece ante nosotros como una manera de intuición y desplazamiento de la verdad. Ese tono es el que Riba mantiene a lo largo de toda esta Elegía. El paisaje descrito ya se nos presenta como una ensoñación que necesita materializarse. Creemos que, en este punto, Riba desea alejar el carácter *virtual* del poema para convertirlo en experiencia poética. El poeta necesita ver las cosas de manera directa y desprenderse de esa aparición *diferida*, posiblemente como todo poeta que haya conectado con la corriente del simbolismo⁴³⁹.

Llegados a este punto debemos preguntarnos ¿qué función tienen los símbolos de la isla y el mar en esta Elegía?, ¿hacia dónde nos llevan? Si nos acercamos a esa idea ya mencionada de que el poeta necesita debilitar la corriente subterránea del símbolo y por ello gran

iniciáticos. Recurriendo, de nuevo, al *Diccionario de símbolos* de Cirlot, nos remite a tradiciones mesopotámicas, egipcias o cretenses que lo relacionan con viajes nocturnos y espíritus de los muertos. Recordemos, en este sentido, a Caronte: el remero que conecta el mundo de los vivos con el de los muertos con una barca que cruza constantemente las dos orillas. Para la tradición cristiana “La barca donde los creyentes se acomodan, para vencer las asechanzas de este mundo y las tentaciones de las pasiones, es la Iglesia (cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p.179). En este sentido, Riba se acerca más a una simbología claramente de índole greco-latina, no por ello, rechazando un transfondo de religiosidad cristiana.

⁴³⁷ Jaume Medina, *La Biblioteca de Carles Riba-Clementina Arderiu*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2006, p. 38.

⁴³⁸ Propercio, *Elegias*, Madrid, Gredos, 1989, p. 183.

⁴³⁹ Escribe Arthur Terry al respecto: “Per una curiosa paradoxa, la poesia simbolista sovint sembla maldar, per bé que mai no podrà reeixir-hi, per superar la necessitat dels símbols: veure les coses directament, en un acte de visió pura que ultrapassa la necessitat de mediació” (Cfr. Arthur Terry, *Sobre poesia catalana contemporània. Riba, Foix, Espriu*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 31). Terry escribía esto refiriéndose a las *Estances* de Riba, pero creemos que fue una constante en la obra de Riba. Todo esfuerzo poético es el de debilitar las corrientes subterráneas del símbolo, aproximar la realidad poética a la realidad sensorial, aunque sea un esfuerzo vano que nunca se concluya.

parte de los supuestos símbolos de esta Elegía no responden más que a trasuntos objetivos, debemos admitir que no sería un error. Enric Sullà, por ejemplo, defiende que “entorn el malencònic jardí” responde al parque de Bierville⁴⁴⁰. Efectivamente, no es la primera vez que Riba pre-siente el acto poético desde un punto de lo real y su recuerdo⁴⁴¹. Basta recordar la Elegía II donde el templo de Sounio se presenta súbitamente entre las arboledas de Bierville. Es inevitable que, en trances trágicos como los del exilio, la escritura poética se adhiera inevitablemente a esa realidad que la dignifique para que la humillación corresponda a la de un hombre. Sólo así se acotarán sus insospechados límites. La interpretación de Sullà es válida y no ponemos ningún tipo de pega. Pero tal vez deberíamos abrir un poco más la cota de posibilidades interpretativas o, al menos, compaginarlas. Ya hemos mencionado que Riba mantiene un tono sostenido de indeterminación existencial. Su simbología, fronteriza entre la vida y la muerte, está muy influida por su formación grecolatina. Si seguimos por este terreno, planteamos la posibilidad de que ese jardín melancólico –que tanto conecta con la isla sola y lejana– es un trasunto de la Isla de los Bienaventurados⁴⁴². El melancólico jardín es la forma de esa isla que surge del mar. Píndaro, por ejemplo, describe un tipo de isla en la que el hombre puede acceder si es justo y

⁴⁴⁰ Enric Sullà, *Una interpretació de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Empúries, 1993, p. 91.

⁴⁴¹ En una entrevista concedida en casa de Eulàlia Riba i Arderiu y Oriol Casassas (21-IX-2011) en Barcelona, Eulàlia mostró una fotografía de Bierville donde se apreciaban los tilos mencionado por Riba. Detenidamente, Eulàlia hizo referencia a que ese paisaje fue el inspirador de esta quinta Elegía mientras recitaba, de memoria, el comienzo. Ese detalle, sin duda hermoso, certificó el mecanismo de creación poética de Riba. Todo parte de una evocación que se convierte en llamada. Lo real se transfigura en una existencia interiorizada, de regreso al alma. Lo real es el origen externo que acude a la llamada de la realidad interna que tanto defendía.

⁴⁴² Emily Vermeule defiende que la expresión griega *Μακάρον νῆσοι* proviene del egipcio *maakheru*, que responde al muerto que ya ha sido juzgado, es justo y habita el Paraíso. En Marco Antonio Santamaría Álvarez, *El Edén griego: las Islas de los Bienaventurados, de Hesíodo a Platón*, “Res Publica Litterarum. Suplemento Monográfico Utopía”, Universidad Carlos III de Madrid, n°15, 2006.

puro. Esto enlaza con las tradiciones místicas de Eleusis, el orfismo o el pitagorismo. Píndaro escribe en la *Olímpica* II:

En iguales noches siempre,
y en iguales días gozando del sol⁴⁴³.

Esas noches idénticas simbolizan la eterna primavera y Riba esboza esta imaginería con su descripción idílica del paraje de la Elegía. La noche mística es la comunión en la estación de la vida –la primavera- que se introduce al comienzo de la Elegía V. Pero veamos cómo continúa Píndaro:

Cuantos osaron, en cambio, morando tres veces
en uno y otro lado, mantener por entero su alma
alejada de injusticia, recorren el camino de Zeus
hasta la torre de Crono. Allí con sus soplos
las brisas oceánicas envuelven la Isla
de los Bienaventurados; y flores de oro relucen,
unas de la tierra, nacidas de fúlgidos árboles,
y otras el agua las cría,
con cuyas guirnaldas enlazan sus manos y trenzan
coronas⁴⁴⁴.

Riba describe las olas del sueño alrededor del melancólico jardín. Llegamos a la conclusión de que el lugar real del parque de Bierville se transfigura en esa Isla de los Bienaventurados –isla ensoñada- que es el límite entre la tierra de los vivos y de los muertos:

L'ínacabable somni del món endolceix una a una
ses onades entorn del malencònic jardí.

La palabra –huella humilde, presencia fantasmal-, aún a pesar de su pobreza, contiene en ella el poder transformador para la curación. Vemos que ese melancólico jardín está rodeado de agua de

⁴⁴³ Píndaro, *Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1995, p. 84.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

sueño. No es casual, ya que el motivo del sueño como iniciación poética ya lo encontramos en Hesíodo⁴⁴⁵. El agua- entre otras muchas interpretaciones dentro de la mística- siempre ha estado directamente relacionada en el fluir desde el dios. El dios emanante, que convierte el agua en palabra, hace que la poesía se vuelva una epifanía esperada. El agua subterránea mantiene múltiples alusiones a lo que defendemos: la relación con el inframundo, con la Isla de los Bienaventurados. Karl Kerényi escribe que “el agua representaba para los griegos una especie de vínculo con las profundidades de la tierra”⁴⁴⁶. Pero también durante el Romanticismo el sueño estaba asociado a la tierra y la vigilia al sol⁴⁴⁷. El sueño tiene una presencia importante en esta Elegía. Es el agente de que sus olas no se presenten en el poema como elementos causantes de un naufragio trágico. Aquí Riba bebe directamente de las fuentes de Nietzsche⁴⁴⁸, quien encontraba en el sueño la fractura de los límites de lo real para hallar el consuelo de la naturaleza profunda. El sueño crea el mismo efecto que el canto de Orfeo –recordemos que se trata de un personaje híbrido que baja al mundo de los muertos-. Gracias al sueño se pierden los contornos, se produce el despertar “sin imagen”⁴⁴⁹. Ese despertar abierto al adentro, el despertar entrañado, se prolonga en infinito. Su *inacababilidad* nos indica que el sueño es una presencia que se contruye constantemente. Es un instersticio constante e indefinido. Asimismo ese mismo sueño -perteneciente a la tierra- provoca una intercomunicación telúrica para alcanzar la salvación y la cura. En esa escisión está lo que salva. Pero, por otro lado, el jardín

⁴⁴⁵ Cfr. *Teogonía* 22-34.

⁴⁴⁶ Karl Kerényi, *Imágenes primigenias de la religión griega. Vol. I: El médico divino*, Madrid, Sexto Piso, 2009, p. 45.

⁴⁴⁷ Cfr. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁴⁸ “Estos hechos demuestran de manera palmaria que nuestro ser más esencial, el hondo substrato común a todas nuestras vidas, siente en el estado del sueño un hondo placer y una gozosa necesidad”. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 103.

⁴⁴⁹ María Zambrano, *Claros del bosque*, *op. cit.* p. 131.

siempre tendrá relación con el mundo de los muertos. Basta recordar las diversas laminillas de tradición órfica -a las que ya nos hemos referido en múltiples ocasiones- para certificar el testimonio de una pradera a la que iban a parar las almas puras, después del juicio de Perséfone⁴⁵⁰. La descripción de estos lugares responden a la imaginería del *locus amoenus* en el que no falta jamás el elemento del agua simbolizando el reposo y la paz de los justos. Pero no podemos obviar que Riba siempre compatibilizó la tradición pagana y cristiana. Sin ir más lejos, en el Evangelio según san Juan (20,3), Jesús se aparece a María Magdalena en un huerto⁴⁵¹ : “Dicho esto, se volvió y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Jesús. Le dice Jesús: *Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?* Ella, pensando que era el encargado del huerto le dice: *Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré*”. En el huerto se produce la aparición velada de Jesús. Aparece, pero no es reconocida. Aparentemente, no se produce un engaño, pero sí un ocultamiento de lo sagrado. En definitiva, es la palabra la que actúa como conjuro o invocación de ese Dios velado. Y es a través de esa palabra metaforizada por la que ese mismo Nombre se transparenta.

⁴⁵⁰ Encontramos testimonios escritos en la *Laminilla de Turios*. Fr. 487 (32 f K.), Fr. 488 (32c K.), Frs. 489-490 (32d-e K.); *Laminilla de Feras* Fr. 493.

⁴⁵¹ Recordemos que etimológicamente la palabra “huerto” procede de “hortus”: huerto, jardín.

ELEGÍA VI

Com a l'atzar el bus dins l'obaga volta marina
fa el seu vol invertit, amb l'esperança anhelant
de la gran perla perfecta que li serà salvadora,
cert, però únicament d'un i deu nacres banals:
m'he llançat, oh celestes! dins molta impensada alegria,
i el seu corn més profund mai gairebé m'ha transmès
l'eco irisat de la vostra rialla feliç que allibera;
i he explorat, germans, quanta mortal veritat,
sense arrencar de l'entranya innombrable el mot que hi dormia,
l'incalculable mot, pur en l'espera dels déus!
Ah nocturna amor, quan prop teu sóc ànima sola,
he davallat en mi, somni per somni avall,
ombra per ombra del son descobrint les mortes figures
del passat pueril, fins on nasilla el destí
amb invisible figura; i és una entre moltes vegades
que retornava a tu, dona, per súbit esglai
de tocar com un fruit la divina dolçor reservada
d'un absolut oblit que és nodriment i valor,
no ceguesa i caiguda. És íntima tota inocència
i anterior. Amants, oh si sabéssiu, amants!
Dolces amb insistència imperiosa de flama
semblen les vostres mans una abundància collir
que excedeix reialment la vostra reial desmesura;
fins que defalliu. No. Si goséssiu saber
tant com goseu posseir! De quina més noble harmonia
sou els il·luminats, els vehements escultors!
No, la final lassitud d'aquell que travessa un gran somni
i de sobte ha arribat (oh! la més pura és morir)
no és el vostre respòs, amants, quan amb ulls gloriosos
i satisfeta set, únicament, contempleu,
simple en sa llum contempleu, renascut de l'obra inefable,
més present i més nu oh! que a les mans i que al goig,
el bell cos Amorós. Us meravelleu, però sense
esbalair-vos. És sols un retrobar: de més lluny
que de vosaltres mateixos i que de la Faula. Aleshores

sou dins la plenitud i dins la idea d'un món
fet per a l'estiu i el triomf fastuós de la terra
i l'esplendor fluvial. Per no més perdre-us, cloeu
tendrament els ulls i seguiu acreixent-vos en l'alta
visió que heu creat. Ja com un somni, però.
Fins que us despertareu com d'entre vivents per a un somni
Entre adormits. Recordant; sense saber: recordant.

I. El vuelo en caída. El sueño y la sombra: una manera de crear el instante

La Elegía VI se inicia con el reconocimiento de un descenso y un lanzamiento previo. La voz poética se presenta abandonada a un descenso acuático que parece resultado de una voluntad inconsciente. Riba bebe de nuevo de las fuentes del Romanticismo. Wordsworth, uno de los poetas incluido en la lista de poetas de la “Compañía Visionaria” por Harold Bloom, conoció en su obra poética la facultad de contemplación de los abismos y las alturas de la propia alma humana. Como muy bien recoge M.H. Abrams, “lo que Wordsworth llama en el Prospectus «este universo divino» es para Blake el resultado ilusorio de la caída del hombre”⁴⁵². Riba recrea ese nuevo universo divinizado desde el acto de la caída en busca de su salvación. Aquí el poeta catalán nos presenta una visión claramente cristianizada de su historia poética. El marco estructural de paganismo que se vislumbra en muchas de sus Elegías acoge siempre un pensamiento profundamente cristiano. También durante el Romanticismo, la esperanza siempre estuvo asociada al sentimiento cristiano en la creación poética, frente a la desesperanza pagana. Y, posiblemente, la palabra que mejor defina las *Elegies de Bierville* es “esperanza”, esperanza en la salvación, en lo mejor que siempre tiene que llegar. De ahí que el viaje de descenso que se inicia en esta Elegía sea la búsqueda de su salvación, de ese “mejor” que debe llegar. La voz poética desciende, cae, para reintegrarse, con ecos plotinianos, en busca de su fuente unitaria. Todo lo separado busca su unión, pero también su nombre. Recordemos que Riba escribe en esta Elegía:

⁴⁵² M.H. Abrams, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, p. 17.

i he explorat, germans, quanta mortal veritat,
sense arrencar de l'entranya innombrable el mot que
[hi dormia,
l'incalculable mot, pur en l'espera dels déus!

La voz poética va en busca de esa verdad mortal, que por tener ese epíteto ya se acerca a lo humano. Dentro de esa verdad se encuentra la palabra sin límites, el perfecto lenguaje. Esto nos hace relacionarlo con la tradición órfica. A Orfeo se le denomina el *πρώτος εὐρητής* –el descubridor– de la escritura según Diodoro⁴⁵³. La voz poética desciende para encontrar la escritura, la infinita palabra, que es una manera de conocerse a sí mismo⁴⁵⁴. Como Orfeo, el poeta desciende. Pero el drama de esa misma escritura llega porque la imagen es engañosa, fantasmagórica. De ahí que, en realidad, el inicio de la escritura responda siempre a un proceso de invención⁴⁵⁵, de unión de puntos ante aquello que se atisba. El mismo canto poético de Orfeo “es ilusorio y no tiene que ver con lo real”⁴⁵⁶. Marcel Detienne afirma que el propio Orfeo es portador de una máscara⁴⁵⁷. Es una presencia engañosa y aquello que nos trae, su escritura, también lo es. El

⁴⁵³ Cfr. Alberto Bernabé, *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, Madrid, Abada, 2011, pág 25.

⁴⁵⁴ “En l'Elegia VI el bus és la imatge de la voluntat de coneixença: el Jo endinsant-se en les profunditats del seu ser –“dins molta pensada alegria” – a la recerca de la perla- “l'eco irisat de la vostra riulla felix que allibera” –que és en definitiva aquest “mot” que el poeta no gosa “arrencar”. Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, Barcelona, Edicions 62, 1978, p.199.

⁴⁵⁵ “Hay una cuestión que parece pertinente hoy y que remite a Grecia: la autonomía de la escritura. ¿No sería el escribir, el *graphein*, una actividad intelectual entre el trazar, el tallar, el dibujar y el inscribir, una actividad capaz de crear, de inventar nuevamente objetos de pensamiento que, a su vez, transformarían ciertas maneras de pensar? Por lo demás, una problemática de este tipo podría justificarse con una formulación indígena que se plantea en el nivel narrativo de los relatos entrelazados en torno a quienes, allá, pasaban por inventores. Descubridores de entre quienes he retenido, al modo de hitos referenciales, las figuras de Palamedes y Orfeo, movido tal vez por la idea de que, atraídos uno y otro hacia polos opuestos, nos permitirían entrever cómo imaginaron los griegos el objeto-escritura, las letras, el libro o la tablilla”. Marcel Detienne, *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Península, 1990, pp. 81-82.

⁴⁵⁶ Alberto Bernabé, *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, op. cit.p. 29.

⁴⁵⁷ Marcel Detienne, *La escritura de Orfeo*, op. cit, p. 88.

fantasma de su escritura se muestra como anticipación de la palabra⁴⁵⁸. El eco anticipado no es lo que nos llega. Nos llega un mensaje distorsionado, a veces imperceptible. Lo que ocurre en esta Elegía es que no se produce el ascenso de ese fantasma, sino que se desciende para el encuentro con él. Como Odiseo bajó a los infiernos para hablar con Tiresias. Es la voz la que se convierte, de este modo, en un fantasma simulado. Es el mismo simulacro de la escritura. No tiene tiempo, tampoco espacio. Existe desmarcada para poder lanzarse. Es lo mismo que Schelling describe como *Abfall*, la caída cósmica intemporal. Lo Absoluto se transfigura en una amalgama de sujeto-objeto –lo que es la escritura– que no se diferencia. Lo indeterminado es atributo de lo Divino, como en el sueño. Por ello, Riba se reconoce, de esta manera, sumergido en las propias aguas del sueño. Como Odiseo, ha descubierto en su descenso “les mortes figures” del pasado originario. Con la misma indeterminación que los buzos pueden reconocer las profundidades marinas, la voz poética ribiana se ha visto abocada a esa misma profundidad abismal y verdadera, sin embargo. Es cuando se produce la difuminación del espacio, su ruptura. Es lo que Rilke llamó *Weltinnenraum* o lugar interior del mundo. De ahí emana el flujo de lo indeterminado. En Riba se da ese punto en el que el espacio se convierte en intimidad y afuera. Es en el descenso donde puede hallarse la plenitud espiritual. Siempre se ha relacionado la idea del cielo cristiano –la altura– como lugar de lo sagrado, del amor divino, pero, como muy bien definió Joaquim Xirau⁴⁵⁹:

⁴⁵⁸ “la voz de Orfeo comienza más allá del canto que recita y cuenta. Es una voz anterior a la palabra articulada y cuya situación excepcional queda marcada por dos rasgos: uno destina a Orfeo al mundo de la música antes del verso, la música sin palabra, un dominio en que no imita a nadie, en que es comienzo y origen”. Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁵⁹ Filósofo catalán (Figueras, 1895- México, 1946). Perteneció al grupo de la “Escuela de Barcelona” y tuvo como influencias directas en su pensamiento filosófico a Ortega y Gasset o García Morente. Desarrolló a lo largo de su carrera un discurso fenomenológico y metafísico del amor y su centro. Estuvo exiliado en México tras la Guerra Civil. Fue el presidente del tribunal de la defensa de tesis doctoral de Carles Riba. Recoge Jaume Medina la siguiente anécdota: “D’acte d’afirmació fou qualificada pel mateix Riba la sessió de la seva tesi doctoral, celebrada el 12 de maig de 1938. Formaven el tribunal: Joaquim Xirau, degà de la Facultat de Lletres, com a president; J. Rubió, com ponent; Ll. Nicolau d’Olwer, A. Millares i P. Bohigas, com a vocals. Hi

La plenitud espiritual que el amor cristiano supone no aspira a nada ni pretende nada. Es casi siempre y en una y otra forma, descenso⁴⁶⁰.

Es decir, Riba recrea el arriba y el abajo en un cosmos circular indefinido⁴⁶¹. Desciende para trascender. La profundidad de la salvación –sobre el amor hablaremos más adelante– es, también como en el poema de Parménides⁴⁶², la altura cegadora. Es la manera de hallar la verdad⁴⁶³ para Riba. En pleno riesgo rilkeano⁴⁶⁴, el hombre se arroja a la naturaleza de la escritura, que es un acto de amor⁴⁶⁵.

assistiren nombrosos alumnes i significades personalitats com P. Fabra, F. Galí, J. Pous i Pagès, P. Bosch Gimpera, C. Arderiu, J. Maragall, J. Xirau, Millàs, Pericot, Font i Puig, Masriera, i d'altres. L'acte era, doncs, eminentment polític. D'altra banda, la guerra no deixà de fer-hi acte de presència: «Aquesta solemnitat acadèmica, que se celebrà al Seminari de Literatura Catalana de la nostra Universitat, i que fou presidida per la imatge i pel record del doctor Rubió i Lluch, palesà novament la intensa vida de la nostra Universitat, lligada indissolublement amb l'esperit de Catalunya i que no aconseguí interrompre el fat advers amb què sembla haver de lluitar. Començava el doctor Riba a llegir la seva tesi poc després que les sirenes anunciaven haver-se acabat una alarma, durant la qual novament les bombes produïen víctimes a la ciutat». Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959) I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 93.

⁴⁶⁰ Joaquim Xirau, *Amor y Mundo y otros escritos*, Barcelona, Ediciones Península, 1983, p. 40.

⁴⁶¹ Riba presenta aquí una *geografía* de la metáfora que es circular, como la cúpula celeste –“Com a l'atzar el bus dins l'obaga volta marina /fa el seu vol invertit, amb l'esperança anhelant /de la gran perla perfecta”–, aunque emplee imagería de la catábasis, también se refiere a elementos celestes: “m'he llançat, oh celestes! dins molta impensada alegria”. El poema es circular, como el viaje.

⁴⁶² En el *Poema* de Parménides se han presentado numerosas ambigüedades respecto al tipo de viaje que se narra. Tras diversas comparaciones entre los mitos aludidos en el *Poema* y la *Teogonía* de Hesíodo se muestra un viaje celeste –anábasis–, pero también aparecen indicativos que describen imágenes del Tártaro –catábasis–. Burkert relaciona los elementos que aparecen en el *Poema* con los testimonios órficos o pitagóricos, pero bien es cierto que siguen apareciendo motivos “del arriba”. Dado que no es la materia central de esta tesis, no podemos profundizar demasiado, pero dejamos una puerta abierta y remitimos a esclarecedora bibliografía al respecto: Parménides, *Poema. Fragmentos y tradición textual*, Madrid, Istmo, 2007. W. Burkert, “Das Proömium des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras”, *Phronesis*, 14, 1969. Elena Castillo, “Viaje al allende en busca de la verdad: el Proemio de Parménides”, *Filosofía y formas literarias en la antigüedad. Actas I Congreso nacional de estudiantes de Humanidades*, Valencia, 1999.

⁴⁶³ Continuando con la comparación con el *Poema* de Parménides, en él se encuentra la relación solidaria entre la verdad y el conocimiento –que veremos, sobre todo respecto al amor, que Riba desarrolla– y su morfología esférica. Nos remitimos, por ejemplo, a este fragmento: “Preciso es que todo lo conozcas, /

Se ha lanzado a ella, como muy bien advierte Carles Miralles:

Els deu primers versos de l'elegia VI confirmen la idea activa del llançament del poeta; llançament «dins molta impensada alegria». «Aquesta elegia és la de la recerca de la primera innocència. S'ha cercat en l'alegria, pura i simple, en va». Llançament que és també exploració, l'aventura poètica (v. 8-10): «s'ha cercat en el misteri dels mots, en va»⁴⁶⁶.

La entrada en el sueño se produce bajo la premisa del desconocimiento absoluto, pero canalizando el pensamiento como un reencuentro con algo previamente conocido. Estas vagas líneas, esta indefinición, responden a esa misma situación de riesgo y sorpresa que la voz poética experimenta. Es un viaje homérico⁴⁶⁷. Riba no está lejos de la misma concepción zambraniana del sueño⁴⁶⁸. El hombre es lanzado hacia ese estado inconsciente para alcanzar la salvación que mora en sí mismo. Esa salvación que se halla tras el vuelo invertido⁴⁶⁹

tanto el corazón imperturbable de la verdad bien redonda”. Parménides, *Poema*, Madrid, Istmo, 2007, p. 21. La verdad es redonda –como la perla, como la bóveda marina-. Sobre el tema, es indispensable leer el artículo ensayístico de Jorge Luis Borges “La esfera de Pascal”. En Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1966.

⁴⁶⁴ Rilke escribe en la Elegía de Duino V: “Y, de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio, de repente /el lugar inefable donde el puro Demasiado Poco /incomprensiblemente se transforma, da un salto y pasa / a aquel vacío Demasiado. / Donde la cuenta de muchas cifras se resuelve sin números”. Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 91. El salto hacia lo inefable, hacia lo Abierto que se muestra no sin cierto terror, aparece también en la obra de Riba. En este caso, el salto hacia el abajo oscuro y ensoñado para alcanzar lo Abierto que es sagrado, la salvación, retoma el discurso rilkeano. Para Rilke, el abocarse al mundo era la manera de alcanzar el verdadero sentido de lo metafísico.

⁴⁶⁵ Acertadamente, Boixareu, relaciona la imagen del buzo relacionada con el amor y *Salvatge cor*. Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, op. cit., p. 201.

⁴⁶⁶ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 251.

⁴⁶⁷ Con los mismos ecos plotinianos o schellingianos. En el caso de Schelling, en *Filosofía y religión* explica la historia a través del motivo homérico.

⁴⁶⁸ “En ese sentido diría que todo sueño, por agradable y venturoso que sea, aparece como un error, más bien como un azar; se presenta como un azar, algo a lo que hemos llegado por ventura o por desgracia, sin saber, sin hacer camino”. María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1998, pág. 105.

⁴⁶⁹ Vuelo que tanto nos recuerda al *Viaje de Parménides* en el que no se ha llegado a dilucidar completamente si se trata de un movimiento ascensional o de descenso, ya que los motivos y símbolos e siguen mostrando de manera confusa.

se presenta bajo el símbolo de la perla⁴⁷⁰. Y no es aleatorio. Más allá de la evidente analogía que se muestra entre las perlas de las ostras que se encuentran ocultas en ellas, para el psicoanálisis –como muy bien recoge Cirlot⁴⁷¹– la perla simboliza el centro místico y la sublimación. Y hemos llegado a un concepto determinante en esta Elegía: lo sublime. Más allá del desarrollado tema de la belleza y lo Sublime –del que ya nos hicimos cargo en la Elegía IV–, hay que mostrar que “lo sublime”, ya desde su etimología⁴⁷², hace referencia a un umbral, a algo que es límite de un cambio trascendente. Esta explicación podría entrar también en comunicación con las interpretaciones musulmanas en las que la perla era el símbolo del cielo, pues los bienaventurados están encerrados en perlas. Se aproximan, de este modo, a la idea del hombre esférico –andrógino⁴⁷³– de Platón. Pero de ambas interpretaciones nos decantamos por ser el símbolo de lo sublime que, a su vez, participa de connotaciones sagradas. La perla se asemeja al óbolo que favorece el cruce hacia el otro lado. Lo llamativo de este comienzo de la Elegía es el distanciamiento que se propone con respecto a esa presencia salvadora⁴⁷⁴. La voz poética se compara a ese

⁴⁷⁰ Además del diccionario de Cirlot, es interesante el estudio que sobre la perla realiza Mircea Eliade. Repasa las tradiciones mágica, médica y mítica ya desde su origen oriental. Escribe Eliade: “La perla significa el misterio de lo trascendente hecho sensible, la manifestación de Dios en el Cosmos”. Y este sería el sentido que Riba le atribuye en esta Elegía. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1986, p. 157.

⁴⁷¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2001, p. 364.

⁴⁷² Según J. Corominas y J.A Pascual en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, el adjetivo “sublime” podría provenir del término latino “sublimis”: “muy alto, elevado”, o bien de la también acepción latina “limen”: “lo que llega casi hasta el umbral”.

⁴⁷³ Este mito se desarrolla en el discurso de Aristófanes en el *Banquete*. Cfr. Platón, *Diálogos III. Fedón-Banquete-Fedro*, Madrid, Gredos, 1988.

⁴⁷⁴ También Jaume Medida defiende esta interpretación: “La perla, el centre, és aquí el símbol de la salvació. I es trobada en la culminació de tot un treball d’ascesi, de recerca”. Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, p. 265. Por el contrario, Carles Miralles encuentra en el símbolo de la perla el referente al acto amoroso: “I, en efecte, la imatge inicial de la gran perla perfecta>> del vers 3 sembla poder fer referència a l’acte amorós, sobretot si la comparem amb *Salvatge cor*, I y VII”. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 252. Efectivamente, en el primer poema de *Salvatge cor* hace referencia a la íntima relación entre la perla y la pasión amorosa: “com, passant de l’illa inaudita, / qui

buzo. En la comparación hay distancia, cierto encubrimiento. De ahí que la salvación llegue a la voz poética, también, de manera encubierta. Pero más allá de esto, debemos centrarnos en qué función fáctica desarrolla el sueño en esta Elegía. Primeramente, el sueño es el estado de privación absoluta. Entre esas privaciones se halla el tiempo. El poema, de esta forma, es un resultado a-histórico. El hombre sin tiempo es un hombre *descoordinado*, sujeto a un no-límite que lo transfigura. El hombre se convierte en un no-ser que mira su origen. El buzo de esta Elegía transita por la bóveda marina⁴⁷⁵ sin una margen de tiempo, sin un espacio temporal en el que enmarcarse y es así como se accede a ese “sí mismo” de la premisa délfica. No olvidemos que el buzo de esta Elegía está abocado por el azar. La diosa Azar es la *τύχη* griega que elimina los límites, amenaza y consigue diseminar al ser. Ese mismo poder Absoluto del azar hizo que durante el Romanticismo un poeta como Novalis asimilara su condición a la condición divina: “Todo lo que llamamos azar proviene de Dios”⁴⁷⁶. Por eso el sueño desrealiza el ser del hombre. Lo vuelve inconexo, sin nexo en sí mismo. Ese “sí mismo” que se muestra en “lo Abierto” tan terrible. El tiempo, sin embargo, limita, acota y marca el camino⁴⁷⁷. Lo acotado nada tiene que ver con lo sagrado. Por ello el poeta debe marcar un nuevo tiempo que se mire a sí mismo. El tiempo, como apuntó Zambrano, es vía de acceso, pero para Riba, la anulación del tiempo y su límite hace aproximarse al *excéntrico* centro del ser. Riba abole el tiempo interior y Zambrano lo reinterpreta. Escribe Riba en esta Elegía:

s'exalta al somni volgut / en la perla ardent que l'imita". La perla ardiente connota el deseo amoroso, al igual que ocurre en el poema VII: "Penso en el cor -i en l'orient / de la perla encara marina;"; pero en el caso de la Elegía VI, la perla no mantiene una relación directa con el acto amoroso. En primer lugar, se presenta como objeto de anhelo, lejano, pero no se relaciona con la figura amorosa, sino con la salvación. Como si ese amor fuera un atributo más de esa salvación espiritual.

⁴⁷⁵ Es curioso y no casual que, de nuevo, haga referencia a un cuerpo esférico, de contención del Todo, como la perla o el andrógino platónico.

⁴⁷⁶ Novalis, *Gérmes y fragmentos*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 52.

⁴⁷⁷ "el tiempo es ante todo apertura, vía de acceso y vía en que marchar". María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, op. cit, p. 19.

Ah nocturna amor, quan prop teu sóc ànima sola,
he davallat en mi, somni per somni avall,
ombra per ombra del son descobrint les mortes figures
del passat pueril, fins on naixia el destí
amb invisible figura [...]

Existe un descenso a través del sueño y las sombras. Se averigua su voz en ese mismo lugar indeterminado. El instante –lugar del acontecimiento- deja de ser un marcador para convertirse en esencia de conocimiento. La voz poética no se ubicará en algún lugar, no será expectadora de un acontecimiento, sino que ella misma será ese acontecimiento. La experiencia del ser diseminado, convertido en no-ser por la ausencia de límites, es *autognosis*, en el sentido orteguiano de “percatarse”⁴⁷⁸. Percatarse es, ya en latín, “tratar de percibir por los sentidos”. La búsqueda es la de conocerse a través de sí mismo, de sus propios sentidos que han sido abolidos. El autonocimiento ha sido desde siempre el objetivo vital del hombre. Ese mismo conocimiento, a su vez, es un secreto, uno de los puntos de fuga del camino metafísico de la existencia. Saber quién es el *yo*, delimitarlo, sentirlo, es, al igual que nombrar esa presencia divina que habita en el *yo*, uno de los obstáculos de la dimensión mística de la poesía. Novalis lo describió perfectamente en su poema “Conócete a ti mismo”, con ciertos ecos del tópico del *beatus ille*:

*Una cosa sólo ha buscado el hombre en todo tiempo,
y lo ha hecho en todas partes, en las cimas y en las*
[simas del mundo.
*Bajo nombres distintos –en vano- se ocultaba siempre,
y siempre, aún creyéndola cerca, se le iba de las*
[manos.
Hubo hace tiempo un hombre que en amables mitos
[infantiles

⁴⁷⁸ Como muy bien afirma Zambrano: “Es el tiempo la raíz de toda experiencia. Experiencia quiere decir aquí *autognosis*, percatación –término de Ortega-”. María Zambrano, *Los sueños y tiempo*, op. cit, p. 31.

revelaba a sus hijos las llaves y el camino de un
[castillo escondido.
Pocos lograban conocer la sencilla clave del enigma,
pero esos pocos se convertían entonces en maestros
[del destino.
Discurrió largo tiempo –el error nos aguzó el ingenio-
y el mito dejó ya de ocultarnos la verdad.
Feliz quien se ha hecho sabio y ha dejado su obsesión
[por el mundo,
quien por sí mismo anhela la piedra de la sabiduría
[eterna.
El hombre razonable se convierte entonces en
[discípulo auténtico,
todo lo transforma en vida y oro, no necesita ya los
[elixires.
Bulle dentro de él el sagrado alambique, está el rey en
[él,
y también Delfos, y al final comprende lo que significa
conócete a ti mismo⁴⁷⁹.

Bajo ese nombre distinto que siempre se oculta, el hombre ha querido saberse. Pero Novalis se acerca a lo mismo que Riba se acerca: conoce que en sí se esconde el dios, pero que el impulso de conocerlo no es más que camino el eterno anhelo. En él está el conocimiento, pero desconoce su nombre. No sabe si el *yo* que sueña es el mismo que el soñado o si son un reflejo –como es lo probable. Los caminos interiores a los que se refieren Novalis y Riba son engañosos. No se logra identificar el *yo* originario. El sueño actúa como un espejo. Y es una trampa mortal –como la verdad mortal a la que se refiere Riba-. Del mismo modo, fue muerto Dionisos:

Ellos, tras untar los engañosos círculos del rostro con engañoso yeso, lo mataron con un cuchillo del Tártaro, justo cuando él observaba su figura reflejada en un espejo⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Novalis, *Poemas tardíos*, Ourense, Linteo, 2011, p. 33.

Los Titanes mataron a Dionisos gracias a un engaño –ya nos referimos a ello en capítulos anteriores-, pero de ello aplicamos a este capítulo la duplicación del dios para desviar nuestra búsqueda. El dios que parece desvelarse, en realidad, es un reflejo que mira en otra parte:

Pero, mientras el primer Dionisoss era despedazado, el padre Zeus advirtió la trampa de la imagen del espejo de sombría imagen⁴⁸¹.

Nono de Panópolis se refiere al dios muerto como el primer Dionisoss⁴⁸² y también hace referencia a la trampa del espejo. Se promete una nueva aparición. No olvidemos que Dionisos es el dios que vendrá. De él se refleja una sombría imagen, como las sombras por las que la voz poética desciende en esta Elegía. El sueño y la sombra son dos elementos que engañan, encerrados en sí mismos. Dislocan el origen y el fin, para nunca alcanzarlos. Son los agentes de la suplantación de lo que trasciende: el mismo *yo* que se engaña. No puede hallarse en su fin. Lo epifánico del *yo* no tiene como destino la pérdida de su condición de inalcanzable. La epifanía es siempre suplantada por algo del mundo cotidiano⁴⁸³, es de naturaleza inasible. Todo se queda en el imperativo que incita al viaje del: *conócete a ti mismo*.

Por ello el sueño siempre llega acompañado de una sospecha: ¿quién es el *yo* durante el sueño? Se desconoce, queda diseminado en las telas del sueño. Entre el acto creador y lo creado se produce una

⁴⁸⁰ Nono de Panópolis, *Dionisiacas. I-XII*, Madrid, Gredos, 1995, p. 209.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁸² Refiriéndose a Dionisos Zagreo –término posiblemente proveniente de *ζαθέος*: “muy divino”-, hijo de Perséfone. Fue despedazado por los Titanes y es, posiblemente, la figura más directamente relacionada con Jesús: muere para aliviar a la humanidad o reproduce el milagro del agua convertida en vino, entre otros motivos.

⁴⁸³ Esto recuerda enormemente al pasaje de la Transfiguración bíblica (Marcos: 9,2), en el que Pedro pide construir tres tiendas para Jesús, Moisés y Elías. En realidad, su deseo respondía a la necesidad de estar junto a la divinidad epifánica. El deseo de Pedro es inaccesible, tras la oscuridad del cielo y la voz. La revelación no se da para los discípulos, que no comprenden aquello que ven, aunque guarden silencio.

fisura infinita, un intervalo⁴⁸⁴ donde la poesía tiene su morada. El movimiento de exterioridad que se da durante el acto de escritura –algo que florece en el papel- es el mismo que cuando un sueño se recuerda. Pero como vemos, siempre hay un lugar para la ausencia. Bien lo definió Blanchot:

El sueño es recuperado por la escritura en su exterioridad; el presente del sueño coincide con la no-presencia de escritura. Al menos, tal es es postulado de la empresa que se podría formular así: Sueño, luego ello se escribe⁴⁸⁵.

Todo aquello que se cuenta -como el sueño- se acota. Ya lo hemos dicho en otras ocasiones, pero eso quiere decirnos algo importante: es la manera de *realizar* lo objetivable de lo oculto, no de desvelarlo. No se desvela porque ese *yo* que padeció el sueño no es, en realidad, la propia mano que escribe. Se nos aparece un *yo* sin *yo*⁴⁸⁶, que es base para la fractura de la creación y *expresión* de la dimensión mística contemporánea.

La voz es en sí sus sentidos y no olvidemos que durante el Romanticismo, la experiencia poética deriva directamente de la experiencia de los sentidos. Vida y creación al unísono. Mundo que es en sí un poema divinizado ya desde el siglo XV⁴⁸⁷ en el que se hablaba de Dios como poeta y del mundo como su poema. Riba se introduce en esa idea. Pero también debemos asumir que este camino es engañoso. El sueño es el lugar del autoconocimiento, pero también de la

⁴⁸⁴ “...distancia entre mí y yo, pero también entre cada uno de los personajes y la identidad, incluso cierta, que les prestamos, distancia sin distancia, esclarecedora y fascinante, que es como la proximidad de lo lejano o el contacto con el alejamiento? Intriga e interrogación que nos remiten a una experiencia, desde hace algún tiempo descrita, con frecuencia, la del escritor, cuando, en una obra narrativa, poética o dramática, escribe “Yo”, no sabiendo quién lo dice ni qué relación guarda con él mismo. Ya, el sueño está quizá cercano a la literatura, al menos de sus enigmas, prestigios e ilusiones, en este sentido”. Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976, p. 128.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁸⁷ Cristóforo Landino en el siglo XV y Scalígero en el XVI.

ocultación más absoluta a la palabra. Lo ilimitado es diáfano –ya nos referimos a ello en la Elegía V- y esa transparencia hace que nunca se profile el objeto de la búsqueda, que nunca llegue. La luz es una manera de nombrar y nada puede nombrar a aquello que sólo se nombra a sí mismo. Es el perfecto mecanismo de la mística. La oscuridad diáfana del sueño uniformiza, pero también une su esencia escindida. Hermosamente desarrolla este asunto María Zambrano:

La claridad no solamente revela sino que organiza:
porque separa, abstrae, hace visibles unas conexiones y destruye
otras, crea aislamientos, soledades⁴⁸⁸.

Atendamos a las dos palabras finales: “aislamientos” y “soledades”. El hombre, en su viaje de autoconocimiento, conoce un nuevo modo de estar, de presencia, no de aislamiento. Y eso sólo puede dárselo la propia oscuridad que oculta. Todo lo que desciende se oculta. De este modo, el hombre mantiene su eterno azar⁴⁸⁹ de ocultarse a sí mismo. El hombre sufre su propia trascendencia y su propio conocimiento, como sufre el sueño. Nada puede controlar, nada puede elegir. Aquello que siente es lo intacto inalcanzable. Carencia dramática, sin duda. Riba –el poeta que es en el acto de escritura- es consciente de que debe traducir ese conocimiento para que el acontecimiento sea en sí el poema, aunque sea construido con los residuos de una existencia subterránea o acuática. Riba, a su pesar⁴⁹⁰, también traduce, como propuso Valéry:

⁴⁸⁸ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, op. cit, p. 39.

⁴⁸⁹ Azar que es “mala suerte, desgracia, riesgo”. Cfr. J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*.

⁴⁹⁰ En una carta fechada el día 16 de septiembre de 1951, Carles Riba escribía a Manuel de Montoliu: “Vejam si després gosareu acusar-me de sostenir doctrines ultraintel·lectualistes. No s’hi val, això, estimat M.; no us està bé, com a crític, que fometeu amb la vostra autoritat tòpics d’aquests que tan gratuïtament i tan simplement es formen en petits països de cultura derivada com el nostre. Per exemple, que jo pertanyo a l’escola de Valéry; m’enujta, us ho confeso, i molt més per la meva terra que per mi mateix, aquest és una mena de V...ichy Catalán. Independentment del que valgui o no valgui el que he aconseguit de realitzar en poesia. És una qüestió objectiva. Basta allò més elemental del mètode cartesià, del criteri balmesià, per a constatar que en res del que és fonamental –temes, actitud

De repente me doy cuenta de que hay que traducir esta sensación de forma muy distinta: en el momento en que ya no puede pertenecer a tal sistema de acontecimiento, a tal *mundo*, es *cuando* se convierte en sueño y en un pasado no ordenado⁴⁹¹.

Valéry invierte los factores, aunque el viaje es bidireccional. Riba parte del sueño a la escritura o concibe el sueño como un atributo de la escritura. Valéry desarrolla el drama de la escritura desposeída que no puede nombrarse y *la* regresa al sueño, a su pasado ilimitado y azaroso. El movimiento poemático, como el sueño, se produce desde el poema hacia sí mismo⁴⁹², en un continuo referirse a sí mismo para contemplar el reflejo de la inmensidad presenciada. Para acercarse a lo que es incalcanzable se produce un engaño, también un desdoblamiento del *yo* que se anula. Se es consciente de que dentro de ese espacio divino está en sí el simulacro⁴⁹³. Pero, ya lo hemos dicho: sólo para acercarse. La escritura posee una morfología elíptica -más que circular-. Hay un punto de mayor cercanía e, instantes después, de lenjanía infinita⁴⁹⁴. Miralles lo define con claridad:

davant la vida i la mort, qualitat de l'experiència (Erlebnis) que s'expressa poèticament, artificis exteriors, etc – no hi ha raó per situar-me dins l'escola de Valéry. A qui, a part d'això, admiro i estimo com un dels més grans i més entranyables poetes de França. Però no és precisament –ni dels francesos- aquell al qual jo més espontàniament recorro quan tinc fam d'una poesia que se m'adigui". Carles Riba, Cartes de Carles Riba II: 1939-1952, Barcelona, La Magrana, 1991, pp. 523-524.

⁴⁹¹ Paul Valéry, *Estudios filosóficos*, Madrid, Visor, 1993, p. 200.

⁴⁹² Durante el Romanticismo, siguiendo el patrón de Abrams, el poema se consideraba un "heterocosmos" que sólo respondía a sus propios parámetros, a sus propias leyes.

⁴⁹³ "Nueva puesta en duda del principio de identidad y del Yo idéntico, tan pronto como decae la creencia en Dios, salvaguarda de la identidad personal (ateísmo profano) o asimismo cuando, por una "impiedad de inspiración divina", se sustituye al pensamiento de la divinidad una por ese presentimiento de que en Dios mismo o en el pleroma del espacio divino habita el simulacro, todavía está presente el Otro, ese otro que no es más que la distancia de lo Mismo a él mismo, distancia que le hace en su diferencia semejante a lo Mismo, aunque no idéntico". Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, *op.cit.* p. 160.

⁴⁹⁴ "Está dada por adelantado en la soberanía vacía del signo, ese movimiento de intensidad que vuelve siempre sobre sí mismo, como a él vuelve el círculo -la ausencia de círculo- trazado por la escritura". *Ibid.*, p. 155.

El son és ara com el riu, i de bell nou cal formular l'impossible, moure's ahora cap a l'inici i cap a la fi, o romandre quiet en un moment de plenitud⁴⁹⁵.

Eso sí, no permanece en el instante de la plenitud, porque él en sí mismo es la plenitud. Zambrano, de nuevo, lo arguye: “Todo sueño es la inmovilidad del movimiento”⁴⁹⁶. Es decir, se produce un movimiento interior, no perceptible, oculto. Esta *irrevelabilidad* queda marcada por la palabra “somni”. En catalán, “somni” difiere del significado de “son”. En el primer caso, alude a la actividad onírica que siempre es incontrolable. En este punto, Riba se aleja de las posturas aristotélicas en las que la poesía es la elongación necesaria de la vida. En la *Poética* aristotélica, la poesía sobrepasa a la historia. Los historiadores herederos de las teorías clásicas proceden a un embellecimiento o ficcionalidad de la historia⁴⁹⁷. Sin embargo, Hegel, en su *Fenomenología del espíritu*, plantea un punto de vista en el que los choques dialécticos entre lo negativo y lo positivo son los que funcionan como motor de la historia. Es decir, el discurso histórico es lineal, completamente antagónico a las teorías cíclicas de Maquiavelo⁴⁹⁸ durante el Renacimiento o, previamente, a los planteamientos estoicos o pitagóricos. Pero Riba elabora una concepción de la historia dentro de la *poiesis* muy diferente. A pesar de mantenerse cercano a las teorías judeocristianas en las que la esperanza –que es espera– se relaciona con un sentimiento mesiánico muy agudo, y plasmarse en ese vuelo en busca de la salvación, en esta Elegía se atisba algo diferente. El sueño y el azar son dos palabras que

⁴⁹⁵ Carles Miralles, *Sobre Riba*, *op. cit.* p. 253.

⁴⁹⁶ María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, *op. cit.* p. 76.

⁴⁹⁷ Basta con remitirse a los textos de Heródoto. Entre ellos, el episodio del libro VI en el que Hippias tiene una extraña visión en sueños en la que cree haber tenido relaciones con su propia madre. Tras la visión, llega a la conclusión de que tras recobrar el poder, moriría en su ciudad natal de viejo. Cfr. Heródoto, *Historia. Libros V-VI*, Madrid, Gredos, 1981, p. 361. La introducción de este tipo de pasajes onirocríticos no eran interpretados como una falta de rigor histórico, pero visto desde la perspectiva del tiempo nos muestra cierta alteración del objetivo histórico.

⁴⁹⁸ Claramente expuesto en sus *Discursos sobre Tito Livio*.

se han presentado en esta Elegía. En ambas se pretende reintegrarse en la atemporalidad estrictamente azarosa de la naturaleza, la rígida libertad de lo Abierto. El poema es, al fin y al cabo, reflejo de un imposible. Pero por otro lado, Riba escribe: "...somni per somni avall, / ombra per ombra del son descobrint les mortes figures". En este caso aparece la acepción "son", que es el estado de somnolencia, el punto limítrofe entre el sueño ("somni") y la vigilia, la estancia necesaria para que llegue lo onírico. Riba habla de sombras del sueño ("somni"), como si esas sombras fueran la huella intangible de una *parousía* desaparecida que no llega a ser *apousía*. Sombras con la morfología de un sueño pero que no pueden apresarse. Son, de nuevo, diáfanas. La sombra es el *estigma* oscuro, recorte de la sacralización que esconde el sueño. Es una manera de marcar el instante –*stigmé*⁴⁹⁹– del sueño, su coordenada. El sueño se *coordena* en un punto previo –primero y único, irrepetible–, que es la sombra. Así, esa misma sombra –en términos rousseauianos– adquiere la forma siempre de lo suplementario. Lo que florece en el poema es siempre un suplemento –reflejo– de lo que ocurre en otra parte. La sombra del sueño sustituye al sueño en el lenguaje poético. De hecho, ya hemos mencionado en otras ocasiones a lo largo de esta tesis que en las *Elegies de Bierville* existe una poética del anhelo que nunca llega a alcanzarse. Siempre es anhelo. Riba, en la Elegía V, por ejemplo, nunca nos describe a la esposa amada, no poetiza la unión. En esta Elegía tampoco presenciamos el momento en el que alcanza la perla salvadora. Todo el poema, en sí, es un eco anticipado, no el grito. El poema es también lo suplementario de algo que nunca se alcanza. Por ello la escritura es un estado de lo imposible. Encontramos la analogía literaria, por ejemplo, en la *Odisea*. Cuando Odiseo desciende al Hades en el Canto XI, ¿las almas de sus seres reconocidos son, en sí, esos mismos seres?. ¿Es idéntica su

⁴⁹⁹ “[...] presencia para la mirada como *eidos*, presencia como sustancia/esencia/existencia [*ousía*], presencia temporal como punto [*stigmé*] del ahora o del instante [*nun*], presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí mismo, inter-subjetividad como fenómeno intencional del ego, etc”. Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 19.

existencia? o por el contrario, ¿esas almas no son más que *parousías* diferidas? La voz poética sufre el desgarramiento de seguir nombrando esas presencias como si estuvieran en grado directo. Odiseo se dirige al espectro de su amigo Elpénor como si aún siguiera vivo. Odiseo sufre ante la visión del alma de su madre, Anticlea. Hay un padecimiento ante lo suplementario. Se desea regresar -*Rückgang*, para Heidegger⁵⁰⁰- a lo originario, a lo que suplanta esa sombra, no por añoranza, sino para *re-originar* el origen. La voz poética no se conforma con el juego especular que elude la presencia. El tropo excesivo quiebra en dos la escritura para que ambas partes se miren, pero no existe un desgaste. Eso sí, una de las dos partes es el engaño, el acto que vacía a la metáfora. El *retrait* derridiano aplicado a la traducción aduce al espejismo de una metáfora vacía. En sí, esconde el sentido del repliegue y la ocultación⁵⁰¹. Todo acontece siempre desde la *stigmé*, pero en otra parte. Es la manera de abolir el tiempo y el nombre en el acto poético. En esa prolongación –como el silencio o como los espacios en blanco de Mallarmé- se anticipa lo revelado que nunca se muestra en el texto. Esto desemboca en una necesidad de suplantar, a través de metáforas, aquello que queda vacío. Todo se vuelve metafórico y esto hace que la propia metáfora se extinga. La anulación de la metáfora hace que se aúnen los componentes del texto escrito. Se ha producido el *pliege*⁵⁰² del vacío. Si no existe sentido, la palabra padece su carencia, desconoce su *yo* y se *descoordena*. Ocurre lo mismo que en la imagen del sueño, donde el que sueña padece en realidad ese sueño, pierde sus coordenadas, no actúa sobre él. Se abolen los sentidos. Es el primer paso para introducirnos en el tema de la palabra inabarcable.

⁵⁰⁰ En “¿Qué es Metafísica?” Cfr. Martin Heidegger, *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

⁵⁰¹ Cfr. Ángeles Carreres, *Cruzando límites: la retórica de la traducción en Jacques Derrida*, Berna, Peter Lang, 2005.

⁵⁰² “Si no hay ni sentido total ni sentido propio, es que el blanco se pliega”. Jacques Derrida, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 387.

II. La palabra infinita: la salvación en el abajo

La teoría del lenguaje poético vuelve a aparecer en esta Elegía. Escribe Riba:

I he explorat, germans, quanta mortal veritat,
sense arrencar de l'entranya innombrable el mot que
hi dormia,
l'incalculable mot, pur en l'espera dels déus!

El poeta habla de la exploración de una verdad finita –mortal- e introduce, de nuevo, un discurso de distancia entre su existencia y la *parousía* de la palabra. La voz poética no “arranca” de su infinito seno la palabra dormida. Vemos que también la palabra participa de la ensoñación de lo indefinido. Lo dormido es aquello que no tiene una función fáctica determinada. Es innombrable, a pesar de ser la palabra *omniefable*⁵⁰³ o precisamente por serlo, no puede nombrarse. En el sueño hay silencio, que es el estado natural de esa palabra que espera ser dicha por los dioses⁵⁰⁴. Se nos presenta una palabra dormida que es la palabra originaria y pura. Lo que nos llega de ello, la palabra del poema, es la suplantación de aquélla. Riba apunta aquí a teorías clásicas del lenguaje. Cicerón –tal y como recoge Abrams- reconoce que ninguna belleza dentro del arte puede sustituir aquella belleza de la que es una copia, ya que no es algo que pueda estar al alcance de los sentidos del hombre. De este modo, enfocándolo al conflicto del nombrar, Riba recuerda al verso de Stefan George del poema “La palabra”⁵⁰⁵: “Nada hay donde la palabra quiebra”. En el lenguaje estético ocurre lo mismo. Hay una quiebra de la belleza que la hace

⁵⁰³ Término acuñado por Umberto Eco referido a la lengua que es “capaz de dar cuenta de toda nuestra experiencia, física o mental, y capaz, pues, de poder expresar sensaciones, percepciones, abstracciones, hasta llegar a la pregunta de por qué existe el Ser y no la Nada”. Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 31.

⁵⁰⁴ Profundizaremos sobre este tema más adelante y, sobre todo, con su relación con Hölderlin y los dioses huidos.

⁵⁰⁵ Que era tan del gusto de Heidegger.

innombrable. Esta tradición ciceroniana se prolongó durante todo el Renacimiento y la estética platonizante. La obra de arte se concibe como una imitación de algo que mora en el artista –una suplantación al fin y al cabo-. Los sentidos externos se sustituyen por una sensibilidad subjetiva. En el caso de Riba, se da la eclosión heredada de la metafísica y estética de Schelling o Novalis. La idea se torna divina y emanación luminosa desde Dios hasta el alma. El reflejo se da en la página. Lo trascendente en Riba es una proyección íntima. Se produce un empirismo indirecto en el acto de escritura. De ahí su verso: “sense arrencar de l’entranya innombrable el mot que hi dormia”. Riba se aleja de posturas puramente románticas –Wordsworth o Stuart Mill, por ejemplo- al no concebir que lo interno se haga externo. Hay una traición previa en ese proceso. Los románticos lo denominaban “expresión”, pero en Riba es “impresión”, es un ejercicio de interioridad. Lo que sale afuera, lo que *imprime* Riba es un acontecimiento explorado. Lo explora a distancia, ya que el mínimo y forzado acercamiento provocará un mayor acento del vacío. Afirma lo que falta, pero no lo nombra exteriormente⁵⁰⁶. Riba se acerca más a las ideas estéticas de principios del XIX, donde lo expresado se matizaba o se consideraba fruto de lo trascendente –lo que trasciende el mundo de los sentidos- de manera indirecta. Riba invierte el proceso, como Novalis, e intenta imprimir lo trascendente del mundo interior. A finales del XVIII las formulaciones alemanas sobre poética fueron las que se impusieron en la Europa occidental. Se anticipan las teorías románticas de Sulzer, por ejemplo, el cual anteponía el alma del poeta como centro de creación. Asimismo, rechaza las teorías aristotélicas de la *imitatio* de la naturaleza. En él predomina el

⁵⁰⁶ “El desastre no es sombrío, liberaría de todo si pudiese relacionarse con alguien, se lo conocería en términos de lenguaje y al término de un lenguaje por una gay ciencia. Pero el desastre es desconocido, el nombre desconocido que, dentro del propio pensamiento, se da a lo que nos disuade de ser pensado, alejándonos por la proximidad. Uno está solo para exponerse al pensamiento del desastre que deshace la soledad y rebasa cualquier pensamiento, en tanto afirmación intensa, silenciosa y desastrosa de lo exterior”. Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990, pp. 12-13.

entusiasmo en el que el poeta se *autoabsorbe*⁵⁰⁷ para olvidar. Este olvido de lo que no puede memorizarse –porque no es pensamiento– es un movimiento estático hacia la *naturalización* de lo irreal. Desde este punto, debemos preguntarnos qué importancia juega el factor emotivo en el acercamiento a la palabra poética. Ya en el siglo XVIII se inician las especulaciones sobre los orígenes emotivos del lenguaje y las ideas prevalencientes sobre la naturaleza. Para Wordsworth, los flujos emocionales son conducidos por los pensamientos. Esos pensamientos son los representantes de los pensamientos pasados. Para él, el contenido de la poesía está siempre en la humanidad, aunque para Novalis no fue así. En parte de los escritores románticos⁵⁰⁸ el acercamiento a la belleza del hombre se produce como imitación de la naturaleza. Esa belleza es lo que vuelve hermoso incluso aquello que estuvo corrompido. Lo sublime para Longino se reconoce a través de un éxtasis. Riba hereda de él la idea de la poesía dentro del poema, la capacidad asilante de la poesía depurada en la que los términos se han individualizado para canalizarse a través de las emociones subjetivas. Es la manera que tiene de acercarnos a la emanación de esa palabra dormida, de adelantarnos sus efectos y naturalizarlos, aunque nunca podamos experimentarlos en un punto presente del tiempo. Por otro lado, a finales del siglo XVIII los poetas empezaron a ver la poesía como un sortilegio curativo⁵⁰⁹, al igual que los griegos creían en la palabra curativa en Epidauro, lugar del teatro y la palabra encomendado al dios Asclepio. Esta teoría se prolongaría hasta entrado el siglo XIX en el que Keble, por ejemplo, escribió su *Poeticae vi medica* y en su recensión de *La vida de Scott de Lockhart* afirmaba que la Poesía era la expresión indirecta de la palabra. Igual que en Riba, igual que en esta Elegía. Esta *indireccionalidad* provoca un continuo movimiento de cifrado, tal y como tratamos en capítulos anteriores. Aquello que se

⁵⁰⁷ “En esta autoabsorción, el poeta llega al olvido no sólo del mundo exterior sino también de su auditorio real o posible”. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975, p. 164.

⁵⁰⁸ En Wordsworth o Shelley, por ejemplo.

⁵⁰⁹ Burns o Keats.

desvía nos aparta del sentido original, nos acerca cada vez más a la trampa del lenguaje que es, básicamente y siguiendo preceptos rousseauianos, figurado⁵¹⁰. El tropo es la trampa que favorece el azar tan estricto, la falta de control sobre lo que se desea convertir en escritura. Es, a su vez, el giro, la vuelta que cambia y vela el sentido del origen. En el fondo, Riba equipara –no unifica– la escritura a la vida, ambas se conectan y guardan el mismo secreto. Esto se reproduce en otro de los poetas que bebieron de la fuente del *noucentisme*: Josep Carner. Hermosamente lo describió Joan Ferraté:

Así, como en él, duermen en lo hondo del mar o bajo el suelo que pisamos, joyas ignoradas; o despiden su perfume flores que no olemos. La vida es secreto, fecundo secreto⁵¹¹.

La palabra infinita, que duerme en el fondo marino, es pura, pertenece a aquella Edad de Oro de la que fue expulsado el hombre que se ha convertido en un extranjero dentro de sí mismo. Como en Novalis⁵¹², una atmósfera extraña acoge en su seno la pureza de quien espera la llegada venturosa del futuro. Lo dramático es que la historia no puede dejar de moldear la morfología del lenguaje. Recordemos que el momento histórico que le tocó vivir a Riba se caracterizó por la convulsión y la tragedia. Al fin y al cabo, la poesía es una búsqueda de

⁵¹⁰ “Como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron los Tropos. El lenguaje figurado fue el primero en nacer, el sentido propio fue hallado el último. Sólo se llamó a las cosas por su verdadero nombre cuando se las vio bajo su verdadera forma. Al principio no se habló más que en poesía; no se les ocurrió razonar hasta mucho después”. Jean Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980, p. 34.

⁵¹¹ Joan Ferraté, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 30.

⁵¹² Recordamos sus *Poemas tardíos* en los que escribe en su poema “A Tieck”: “Un niño lleno de nostalgia y lealtad, / exiliado en una tierra extraña, / dejó con gusto lo nuevo y lo brillante / y quiso atender sólo a lo antiguo”. Escribe Novalis en su poema “A Tieck”, de *Poemas tardíos*. El niño –figura sobre la que Juan Ramón Jiménez centraría parte de su obra lírica como símbolo de lo puro– siente esa necesidad por el regreso al origen, pero se encuentra fuera de su centro. Es un extranjero que vaga por un paraje que no conoce. Se desrealiza. Siente nostalgia de aquello que sus sentidos no re-conocen: la Edad de Oro a la que está regresando. Cfr. Novalis, *Poemas tardíos*, Ourense, Linteo, 2011, p. 63.

aquello que se imprime en el ser: su experiencia ciega⁵¹³. El ser debe conocer la arquitectura de su lenguaje⁵¹⁴ para poder expresar la experiencia que convulsiona la poesía. La época de Riba, como todo el siglo XX, fue el tiempo de la extinción de la idea de Dios. El hueco dejado por la *apousía* de lo divino no reclama una restitución. Se nos presenta un siglo fragmentado marcado por guerras crudelísimas que moldearon el pensamiento general de la Europa –y el mundo– contemporáneo. Tras la primera Guerra Mundial, Walter Gropius aseveró lo que sería la introducción a un nuevo mundo en ruinas:

Esto es algo más que una guerra perdida. Un mundo ha llegado a su fin. Debemos buscar una solución radical a nuestros problemas⁵¹⁵.

La descomposición de Europa de la que se hace cargo Gropius produce una cadena de convulsiones sociales y políticas que cambiarían –quien sabe si para siempre– el espectro del viejo continente y del resto del mundo. Los regímenes democráticos se reducen casi a la mitad. A modo de respuesta ante un sistema caído, surgen diversas ideologías que aparecieron como salvadoras en una época descoordinada. Hablamos de los regímenes fascistas, estalinistas, nazis o franquistas. La razón a la que se llegó de manera plena a través de la Ilustración⁵¹⁶ se ve sustituida por procesos cognoscitivos antagónicos: el instinto o la intuición. Vemos cómo se produce otra vuelta de tuerca en el pensamiento del hombre. La vida

⁵¹³ “la poesía procura, como hace un momento decía, la experiencia (lúcida) de la (ciega) experiencia”. Joan Ferraté, *Dinámica de la poesía*, op. cit. p. 121.

⁵¹⁴ “El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre”. Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Taurus, 1970, p. 7.

⁵¹⁵ Cfr. José Ramón Diez Espinosa, “El derrumbe de la civilización occidental. La crisis social y económica, 1914-1939”, en Javier Paredes (coord.), *Historia universal contemporánea. II: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, Barcelona, Ariel, 1999.

⁵¹⁶ Aunque ya se empezó a desterrar a Dios del conocimiento racional desde el siglo XVI, cuando la filosofía de la inmanencia de Descartes favoreció el avance científico al no incluir en él la idea de lo divino. Esto eclosionó en el siglo XVIII con las ideas ilustradas, de profundo fondo revolucionario.

no sujeta a una trascendencia provocó en el hombre y la sociedad una libertad consoladora, un orden del mundo. El hombre asimila que el designio de lo divino de donde surgieron las cosas sólo pertenece a Dios en su libertad. Por tanto, sólo si Dios lo manifiesta, podrá conocerse. Como muy bien expone Eliade:

A la investigación humana, en cambio, no le incumbe sondear las intenciones del Creador, sino únicamente dar cuenta de las leyes subyacentes al orden de lo creado. Excluidas así del estudio de la naturaleza todas las cuestiones de carácter religioso, la ciencia se convierte en un quehacer estrictamente secular...y ello por razones teológicas⁵¹⁷.

Pero la explosión de la Primera Guerra mundial en la que la deuda económica era un lastre favorece el germen perfecto para el arraigo de ideologías antisistema que poco tendrían de salvadoras. En el nacionalsocialismo, por ejemplo, se inició un proceso de “limpieza” religiosa para liberar al cristianismo de cualquier huella judaica. Se debía crear una nueva religión “adecuada a la raza”. En el seno de la Iglesia se comenzaban a ver los movimientos del nacionalsocialismo como un profundo exterminio. Las diferentes iglesias cristianas llegaron a un nivel de diálogo y colaboracionismo entre ellas que habría podido resultar inimaginable años antes. Ahora el mundo se sujetaba, de nuevo, bajo dogmas caídos que desterraban la razón. Se producen dos destierros: la trascendencia y la razón. Ambas coordinadas son los sustentos del hombre y ambas desaparecieron. De ahí que en ningún momento el hombre tuviera la sensación de nostalgia, de echar en falta aquello que había huído. Pero afortunadamente, un número nada desdeñable de intelectuales se hicieron eco de esa grieta. Mercedes Montero lo recoge perfectamente:

No fueron muchos los que en aquellos primeros momentos lograron percibir lo que estaba ocurriendo; y menos

⁵¹⁷ Mircea Eliade, Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Barcelona, Herder, 1996, p. 525.

aún los que lograron ofrecer orientaciones coherentes. En el período de entreguerras sólo una minoría de hombres de indudable talento y sensibilidad, observadores atentos de la realidad, llegaron a ser conscientes de lo que pasaba. Fueron estos personajes: Valéry, Malraux, Kafka, Spengler, Ortega, Toynbee, Dawson, Scheller, Hartman, Husserl, Heidegger, Mann, Proust, Aldous Huxley, los hombres de la escuela de Frankfurt, Gramsci, Pío XI, Maritain, Eliot y algunos otros más.

(...) Franz Kafka clausura así los mitos consoladores del siglo XIX que hacían del progreso y el mero avance material el camino hacia la felicidad. El hombre necesitaba saber qué tenía que hacer, le era imprescindible una referencia, una ley, una norma de conducta⁵¹⁸.

Riba recoge esa señal, sin duda. Es consciente de su historia. En él existe un cambio de época, una ausencia del dios que Riba reconstruye y regresa en el mismo momento en el que él regresa a sí mismo. Su “incalculable mot, pur en l’espera dels déus” viene a describir lo que Heidegger –paradójicamente, silencioso cómplice del nacionalsocialismo - explicó claramente en su artículo “¿Para qué ser poeta?”:

No sólo los dioses y Dios han huído, sino que el brillo de la divinidad se ha extinguido en la historia del mundo. La época de la noche del mundo es el tiempo de penuria porque en ella es cada vez mayor la penuria. La penuria ha llegado a tal extremo que ni siquiera es capaz esa época de sentir que la falta de Dios es una falta⁵¹⁹.

Riba aprendió perfectamente de Hölderlin que en la imagen de Cristo se deja ver esa “huella de los dioses huidos”, por eso recupera su imagen –asimilada también a la de Dionisos, como ya comentamos-

⁵¹⁸ Mercedes Montero, “La cultura en la primera mitad del siglo XX”, en Javier Paredes (coord.), *op. cit.* pp. 26-27.

⁵¹⁹ Martin Heidegger, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1979, p. 222.

Es la única manera que tiene de volver a aferrarse a un sentido espiritual ante una época de tragedia. Cristo se torna imagen del *Kommender Gott*, lo que indica que deja a los fieles en un eterno estado de espera –como en Riba–, ya que viene del futuro. Mientras tanto, esa palabra dormida es en sí el lenguaje primigenio de la naturaleza. No es aleatorio que para los deistas ingleses la naturaleza fuera llamada “all divine”. Y para Riba también lo es, sin duda. Hay una palabra que se recuerda sin rostro, como en el *Empédocles* de Hölderlin:

¿No conocéis el lenguaje de los dioses? Yo lo percibí la
nacer a a vida y contemplarla, aún antes de aprender el
lenguaje de los padres⁵²⁰.

Vemos que Hölderlin habla de “percepción” del lenguaje divino. Lo que se percibe es aquello que se canaliza a través de los sentidos. Realmente, “percibir” proviene de *percipere*: “apoderarse de algo”, “recibir, sentir”. Como vemos, se produce una pasividad en el aprendizaje, cierta naturalidad en él. En Riba llega de la misma manera: percibido, no comprendido. Digamos que la escritura aparece mediante un dejarse llevar por los flujos de lo irreversible. El sujeto se disuelve de esta forma: no tiene tiempo, espacio, forma. Adquiere la morfología de una borradura tras la que respira el eco de sí. El *yo* se ha abandonado para ser fragmento⁵²¹. Tras esto se esconde algo trascendente en la obra de Riba: la inocencia a la que se regresa. Ya avisamos de que Riba acoge en su obra la idea novaliniana de la Edad de Oro de la que es expulsado el hombre. Ya hablamos de la necesidad de reintegración. La palabra, aquí, aparenta ser el centro –descentralizado, eso sí– de la teoría del lenguaje ribiano. Es curioso que esa palabra incalculable nos lleve a la ruptura de sus límites. Pero

⁵²⁰ Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 67.

⁵²¹ “Hay relación entre escritura y pasividad porque la una y la otra suponen la borradura, la extenuación del sujeto: suponen un cambio de tiempo: suponen que entre ser y no ser algo que no se cumple sin embargo sucede como si hubiese ocurrido desde siempre –la ociosidad de lo neutro, la ruptura silenciosa de lo fragmentario”. Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 20.

también sabemos que esa palabra está acogida en una entraña que es infinita. En el fondo, lo que se nos está diciendo es que la propia palabra aparece mutilada, fluctuante. Cuando parece estar a los pies de su infinitud, aparece un límite difuso que nos engaña con su noción de infinito. El lenguaje se amenaza a sí mismo. Derrida lo expone lúcidamente:

Indica, como a pesar suyo, que una época histórico-metafísica *debe* determinar finalmente como lenguaje la totalidad de su horizonte problemático. Debe hacerlo no sólo porque todo lo que el deseo había querido arrancar al juego del lenguaje se encuentra retomado en él, sino también porque simultáneamente el lenguaje se halla amenazado en su propia vida, desamparado, desarraigado por no tener ya límites, remitido a su propia finitud en el preciso momento en que sus límites parecen borrarse, en el momento en que deja de estar afirmado sobre sí mismo, contenido y *delimitado* por el significado infinito que parecía excederlo⁵²².

Eso mismo es la “entraña infinita” con respecto a esa palabra que no tiene número ni nombre –hermoso juego de palabras el que podemos hacer con la terminología castellana y catalana-. El lenguaje es víctima de sí mismo, de su propia apariencia. El poeta reconoce –siempre lo reconoció– la imposibilidad para recoger el significado realmente infinito. Cuando Riba escribe:

m'he llançat, oh celestes! dins molta impensada
alegria,
i el seu corn més profund mai gairebé m'ha transmès
l'eco irisat de la vostra riulla feliç que allibera;

⁵²² Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 11.

El eco irisado, como muy bien apunta el profesor Jaume Medina⁵²³, es una imagen sinestésica. Los sentidos se mezclan, pero no son percibidos de manera prolongada por el *yo*. Existe una imposibilidad para alcanzar esa risa de liberación metafísica, pero sí se conoce su existencia. El *yo* es testigo de la risa de los dioses, aunque no participe activamente de ella. Además, no olvidemos que la risa es un fenómeno acústico, invisible. El sonido, físicamente, puede percibirse en el momento en el que atraviesa el aire. De la misma manera, el buzo “vuela” y cruza su recorrido marino para percibirlo. Lo sagrado invisible, como la poesía, tiene la capacidad de abolir lo objetivo y crear la nada –aniquilar-. En esa creación de vacío en la que la palabra siempre actúa como *suplantación* de una presencia huida, sólo se da una distancia infinita –“l’entranya infinita”-. Bajo esa palabra que es un simulacro, se encuentra el vacío de la pureza, sin límites. Como en el conocido poema de Stefan George “La palabra”, que ya mencionamos:

Milagro de lejos o ensueño

Traje a mi país hasta el extremo

Y aguardé a que la gris norna

El nombre encontrara en su poza-

Pude asirla luego firme y fuerte

Brilla ahora en la marca y florece...

Otrora arribé tras buena travesía

Con una alhaja delicada y rica

Buscó largo y me dio consejo:

“Aquí nada duerme en hondo suelo”

Y escapó a mi mano la palabra

⁵²³ Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, p. 265.

Y jamás el tesoro ganó mi patria...

Aprendí la renuncia con tristeza:

Nada hay donde la palabra quiebra⁵²⁴.

En este poema se nos sitúa en el eterno drama de la palabra poética. El poeta aparece conteniéndola dentro de sí, pero, como el agua, huye de entre los dedos. El poeta, también, ejerce la función de liberador –como los dioses– que traiga la palabra salvadora a la “patria”. Y esta patria puede ser real o metafórica. Al menos en el caso de Riba. La palabra suple la ausencia de una esencia lejana, inaprensible, como lo es Cataluña desde su exilio. En el fondo, ¿acaso el poeta no escribe siempre un recuerdo? ¿Acaso lo huido –como la presencia divina y huida sanjuaniana– no indica que lo real en sí tiene mucho más de subjetivo que de presencia objetiva? Por ello es necesaria esa distancia, porque la escritura sólo puede darse a lo lejos, asumiendo la renuncia no sin tristeza, como escribe George. Se escribe el desastre, en términos blanchotianos, el duelo de lo que ya no está. De esta forma se hace inevitable una melancolía que ejercita el poema, que lo nutre. La melancolía se convierte en la fuerza nutricia del interior del poema. Su oscuridad es su núcleo. Es cuando aparece el silencio, que no es lo opuesto a la palabra⁵²⁵, sino la intención secreta de la huida, el motivo.

Esa es la función del poeta: la liberación que reintegra. Igualmente, esa misma es la función de la escritura, pero quizá de una manera más perversa. La escritura tiende a liberar(nos) de sí misma⁵²⁶. Arrastra con pesadumbre la rigidez del lenguaje y, de la misma manera, el poeta lo

⁵²⁴ Stefan George, *Nada hay donde la palabra quiebra*, Madrid, Trotta, 2011, pp. 177-178.

⁵²⁵ “Le silence est sans doute toujours présent comme la seule exigence qui vaille. Mais, loin d’apparaître l’opposé des mots, il est au contraire supposé par les mots, et comme leur parti pris, leur intention secrète, plus encore la condition de la parole, si parler c’est remplacer une présence par une absence et, à travers des présences de plus en plus fragiles, poursuivre une absence de plus en plus suffisante”. Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 41-42.

⁵²⁶ “A quoi tend l’écriture? A nous libérer de ce qui est”, *Ibid.*, p. 46.

padece. Esa misma risa es el abismo del dios enmudecido. Esa risa no es más que leve eco de lo ausente, apenas un movimiento insignificante en el traslado del decir. El principio y el fin de ese viaje es su imposibilidad. El *yo* frente a *lo otro* provoca el equilibrio de la distancia, pero también el eterno blanco. Ya no se distingue al poeta de su escritura. El *yo* y *lo otro* se convierten en (nos)otros. De esta forma, el poeta, la distancia y la pertenencia se aunan. Conhabitan, pero no se reconocen dentro de sí. La escritura ejerce unas funciones diferentes al *yo*, pero ambos se necesitan en su complementariedad. Son el ciclo de ese desastre.

Es posible que, de este modo, se traslade al acto de escritura una función instrumental, de conexión y límite. Pero esa conexión a la que nos referimos se produce gracias a algo determinante y a lo que Riba le daría mucha importancia: la *phoné*. Ese sonido liga el pensamiento con el sentido, lo recoge⁵²⁷. Al fin y al cabo, como vimos, lo percibe. Esa *phoné*, al igual que para Rilke, es la que dota de espiritualidad a la palabra. Riba, de este modo, genera una idea *fonocéntrica*⁵²⁸ de la poesía. La génesis del poema posee la transparencia del sonido que inculca de sacralidad a la palabra. Sólo el sonido es capaz de introducirse por las grietas de la palabra.

III. **Eros que ignora. Agape que trasciende**

⁵²⁷ “Tal como se la ha determinado más o menos implícitamente, la esencia de la *phoné* sería inmediatamente próxima de lo que en el “pensamiento” como logos tiene relación con el “sentido”, lo produce, lo recibe, lo dice, lo “recoge”. Si por ejemplo para Aristóteles “los sonidos emitidos por la voz (*τα εν τη φωνή*) son los símbolos de los estados del alma (*παθήματα της ψυχής*), y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz” (*De la interpretación* 1, 16 a 3), es porque la voz, productora de los *primeros símbolos*, tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma. Productora del primer significante, no se trata de un simple significante entre otros. Significa el “estado de alma” que a su vez refleja o reflexiona las cosas por semejanza natural”. Jacques Derrida, *De la gramatología*, op. cit. p. 17.

⁵²⁸ El fonocentrismo es una terminología que Paul de Man atribuye a la poesía de Rilke. Cfr. Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.

Como ya hemos mostrado anteriormente, el amor tiene una importancia capital en las *Elegies de Bierville*. El movimiento amoroso se concibe como un deseo de unión con lo divino que reintegra. En la Elegía V esto tomó cuerpo en la imagen de la “secreta esposa”. En este caso, el amor se bifurca muestra de dos maneras diferentes: el *eros* y el *agape*. Ambos actúan como contraposición para definirlos en su teoría místico-amorosa.

El amor es nocturno, como ya vimos en la Elegía anterior. No puede ser de otra manera. De nuevo se plantea la lejanía de aquello que se desea perpetuamente. Lo oscuro indefine, aleja. Pero esa misma oscuridad es la que marca el punto más cercano de esa elipsis, como si de un movimiento orbital se tratase. Escribe Riba en esta Elegía:

Ah nocturna amor, quan prop teu sóc l'ànima sola,
he davallat en mi, somni per somni avall,
ombra per ombra del son descobrint les mortes figures
del passat pueril, fin son naixia el destí
amb invisible figura; i és una entre moltes vegades
que retornava a tu, dona, pel súbit esglai
de tocar com un fruit la divina dolçor reservada
d'un absolut oblit que és nodriment i valor,
no ceguesa i caiguda. És íntima tota innocència
i anterior [...].

La voz poética de nuevo desea el regreso. Ha salido de sí y necesita regresar a la esposa –presencia silenciosa y mesiánica- a través del acto de escritura. Es una escisión primigenia. Pero para que haya una escisión debe haber previamente una completa unión. A Riba le ocurre lo mismo que a Hölderlin en su escritura. El poeta alemán, poniendo en práctica los procesos del neoplatonismo de Plotino, sabe que lo que originariamente está unido, se desprende de sí para diseminarse. Hölderlin sabe que la solución es saber que la

unidad es posible desde la multiplicidad de la escisión⁵²⁹. Es una unidad en eco, diferida, como para Riba. Es totalidad porque hay escisión. Y es ahí donde entra en juego la escritura cuyo origen, como ya hemos visto, es trágico. Pero lo trágico es, también, el “órgano supremo de la intuición intelectual”⁵³⁰. Esa intuición romántica –no conocimiento- intelectual es la que ayuda a esa búsqueda de revelación en la creación. Pero, como ya hemos visto, existe siempre una revelación *per absentiam*. Se busca y añora a la “dona” a la que se regresa pero a la que nunca puede unirse. Hölderlin concibe esta idea como una continua generación mutua de vida y muerte. Su pensamiento es el de los opuestos: creación-destrucción. Este movimiento circular que tanto nos recuerda al de los órficos también lo encontramos en Riba. Se destruye aquello que nos llevaba hacia lo original. Lo que nace, se desintegra al instante y sólo deja huellas. Esta tragedia es necesaria. Escribe Bodei acertadamente:

En el acabamiento, que es el “más hermoso momento”, en la catástrofe trágica, tiene lugar la revelación de la unificación de cuanto vive⁵³¹.

El regreso al amor es el regreso al destino de invisible figura. De nuevo aparece lo diáfano. Ese destino es, sin duda alguna, la propia existencia de lo divino. El destino que no puede verse y hacia el que se está abocado. Se tematiza el impulso místico gracias a esta inclinación irrevocable. Pero también ese destino transparente es el mismo que el de la poesía. Ambos mundos –la creación poética y el divino- se reflejan o, tal vez, son el mismo. Lo que sí es cierto es que la poesía une los fragmentos de una existencia escindida. La cesura es el

⁵²⁹ “El camino del poeta, el del individuo y el de la raza se imaginan así por igual como un viaje circular desde la autounidad a través de múltiples tomas de conciencia hasta regresar a la unidad”. M. H. Abrams, *El Romanticismo; tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, p.212.

⁵³⁰ Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Madrid, Visor, 1990, p. 27.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 66.

acontecimiento previo al regreso. Ocurre igual en la obra de Rilke⁵³². El movimiento está asociado a la idea previa de la muerte –“descobrint les mortes figures”-. La voz poética, peregrina en su interioridad, convulsiona entre el amor y la muerte. Es una muerte reintegradora, como la que acontece en el *Empédocles* de Hölderlin:

Empédocles: No os dejo sin apoyo, ¡amados míos! ¡no temáis nada! Los hijos de la tierra temen siempre lo nuevo y lo extraño. Hasta la vida de las plantas y la de los alegres animales aspira a vivir encerrada en sí misma. Tratan de vivir limitados a su propio ser y su existencia no comprende otra vida: pero al fin temerosos, deben abrirse muriendo, para volver de nuevo al elemento del que surgen, como de un baño purificador, con nueva juventud. Una gran alegría les fue concedida a los mortales: el poder renovarse (...) ¡Atrevedos! ¡Olvidad lo que habéis heredado, lo que adquiristeis, lo que aprendisteis por boca de vuestros padres, los usos y las leyes, los nombres de los antiguos dioses, olvidadlo y, audaces, posad la mirada sobre la naturaleza divina⁵³³.

La muerte reintegradora de Empédocles que se entrega a una naturaleza original implica algo determinante: el olvido. Hölderlin determina un olvido Absoluto para el regreso al estado natural de la existencia. Sólo a través del *agape* puede alcanzarse. El *eros* deja un recuerdo de un estado de idilio con la naturaleza, pero que no ha colmado ni sustituido la ignorancia del verdadero amor.

Fins que us despertareu com d'entre vivents per a un
[somni
entre adormits. Recordant; sense saber: recordant.

⁵³² “Pour embrasser la totalité du réel comme pur pénétrer le mystère de Dieu le poète-pèlerin doit décrire le même et incessant mouvement circulaire”. Victor Hell, *Rainer Maria Rilke. Existence humaine et poésie orphique*, Paris, Plon, 1965.

⁵³³ Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 65.

Como las almas que cruzaron el río del Olvido no recuerdan nada de su vida pasada, así se sitúa el erotismo, que está en continua reconstrucción de sí mismo para existir. No es un valor exacto y definido. Se extingue en el momento de llegar al culmen. La escisión se reproduce, aunque nunca ha dejado de existir.

Ya desde el período de la filosofía heredada de Hermes Trimégisto, el mecanismo cósmico de la separación y el retorno se relaciona con el Ouroboros: serpiente circular que se muerde la cola. Es la imagen de la regresión. Riba lo presenta aquí: “de tocar com un fruit la divina dolçor reservada /d’un absolut oblit que és nodriment i valor, /no ceguesa i caiguda.És íntima tota innocència /i anterior”. Esto se relaciona directamente con la inocencia previa del hombre, el estado filosófico de unión con la naturaleza. Escribe Riba al respecto:

A la sisena Elegia, els temes es van eixamplant, complicant. Aquesta Elegia és, com si diguéssim, la de recerca de la primera innocència. S’ha cercat en l’alegria, pura i simple, en va; s’ha cercat en el misteri dels mots, en va; s’ha tocat de vegades en el son. I aquí hi ha una experiència –i m’honoro de dir-ho- que dec al gran poeta Foix, aquí present. Sembla que, com més avall en el son descendim, més cap a la joventut anterior cap a la infància tornem. Sembla que, de vegades, tornem, què sé jo, a una vida pre-natal quan encara no tenim destí fet. Potser éen en l’amor, en l’acte amorós, on podem tocar aquesta innocència, aquesta mena de fruit desfès⁵³⁴.

La inocencia es su estado de instinto. Para Schiller se produce, posteriormente, una caída afortunada de la que se debe ascender en espiral⁵³⁵. Pero para Riba, este mecanismo no termina de encajar. Riba rechaza la caída, lo que nos lleva a reafirmarnos en la indefinición de

⁵³⁴ En: Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, pp. 129-130.

⁵³⁵ Cfr. Friedrich Schiller, *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1990.

las coordenadas espaciales de la Elegía. Lo que sí unen a ambos es el origen de esa fractura. Schiller lo llama *Ichheit* (*yoidad*), punto de extrema separación de Dios. En Riba, como vimos en anteriormente, la trampa del *yo* genera esa duplicidad que genera la fisura.

Por otro lado, Miralles defiende acertadamente que esta Elegía “és l’ experiència del son i el sentiment Amorós que donen sentit a aquest llançament a la profunditat, a aquest agosarat moviment del poeta”⁵³⁶. También para nosotros, el acto de escritura se desarrolla desde la combinación del sueño y el amor. Pero nos llama la atención que para Riba el amor es un ente femenino. Lo llama “nocturna amor”. Originariamente, en griego, existen dos tipos de acepciones para denominar el amor: *ο έρως* (masculino) y *η αγάπη* (femenino). Riba se refiere, pues, al segundo término, en femenino. Es cierto que podría interpretarse como una manera de facilitar el encuentro amoroso cercano al abrazo sexual. Pero bajo nuestro punto de vista el amor al que se refiere aquí Riba es el *agape*, de clara raigambre bíblica. Es la terminología empleada para designar el amor a Dios. Está íntimamente relacionada con la *charitas* –la Gracia de la que Riba tanto habló-. El amor platónico, por contraposición, es el *eros* referido a los amantes de esta Elegía. El *eros* es ignorante: “No. Si goséssiu saber / tant com goseu posseir!”. La posesión se aplica en un estado perpetuo de ascensión no espiritual que poco tiene que ver con la concepción cristiana⁵³⁷. El erotismo de esta Elegía responde al deseo de unión vital desde un punto de vista físico, pero que está sumido en el desconocimiento. Nos recuerda enormemente al sentido de la Elegía I de Rilke en el que los amantes deben aprender a amar:

Oh, y la noche, la noche, cuando el viento lleno de
espacio cósmico
muerde nuestro rostro, ¿para quién no se quedaría, la

⁵³⁶ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 253.

⁵³⁷ “La plenitud espiritual que el amor cristiano supone no aspira a nada ni pretende nada. Es casi siempre y en una u otra ofrma, descenso”. Joaquim Xirau, *Amor y Mundo y otros escritos*, Barcelona, Ediciones Península, 1983, p. 40.

[anhelada,
suavemente desilusionadora, penosamente inminente
para el corazón solitario? ¿Es más leve para los
[amantes?
Ay, ellos no hacen más que ocultarse el uno al otro
[su suerte.
¿No lo sabes *aún*? Arroja de tus brazos el vacío
y añádelo a los espacios que respiramos; tal vez los
[pájaros
sientan el aire ensanchado con el vuelo más íntimo⁵³⁸.

Rilke expresa que si los amantes se acercaran a la noche podrían alejarse del “mundo interpretado” y conocer el amor intransitivo, sin objeto, en lo Abierto.

En la Elegía de Riba se intenta alcanzar la redención a través del cuerpo, del bello cuerpo amoroso. Es verdad que puede llegar a sorprender al lector que un libro con tanta carga espiritual se plantee en sus versos la función del amor físico. Pero es necesario⁵³⁹. Es más, Riba no lo rechaza, lo eleva a la condición indispensable para suplantar el vacío de esos dioses huídos y penetrar en la naturaleza. Se desea una *naturalización* del hombre o una *humanización* de lo natural. Pero no es más que eso: suplantación: abandonar un estado para parecerse a otro, para ser *lo otro*. Lo aprendió de sus lecturas románticas. Ambrams se hace eco de ello:

La meta del viaje interior es la muerte y renovación de la vieja personalidad por medio de un “matrimonio espiritual” del alma como *sponsa Dei* con Cristo como Prometido, en una *unio passionalis* que a veces se presenta en metáforas de relación

⁵³⁸ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 62-63.

⁵³⁹ Tampoco es un caso único. Como explicamos, bebe directamente de la fuente romántica, pero gran parte de la tradición mística cristiana aproxima una imaginería metafórica del amor físico para hablar del amor espiritual de carga unitiva. No tenemos más que recordar a Ramon Llull y su *Llibre d'Amic i Amat*, San Juan de la Cruz o Teresa de Ávila. Esto demuestra, una vez más, la alta capacidad de Riba para asimilar tradiciones y hacer de ello un mundo poético intransferible.

amorosa física, o incluso de violento ataque sexual, que a menudo desconciertan al lector moderno por su franqueza y su detalle⁵⁴⁰.

Bajo nuestro punto de vista, la metáfora sexual que aparece en esta Elegía no responde a esa *unio passionalis*, sino que más bien se ofrece como aprendizaje de los tipos de amor para conducir al amor espiritual. Procura diferenciar ambos tipos de amor e indagar en el misterio amoroso. Cuando Riba escribe: “És sols un retrobar: de més lluny / que de vosaltres mateixos i que de la Faula” indica que el amor que ignoran los amantes es el que está más allá de ellos mismos e, incluso de la Fábula⁵⁴¹. A través del amor físico sólo pueden alcanzarlo efímeramente y asemejarse a ese otro mundo prometido y puro:

sou dins la plenitud i dins la idea d'un món
fet per a l'estiu i el triomf fastuós de la terra
i l'esplendor fluvial.

La plenitud es engañosa porque responde a una idea, a una visión icónica y reflejada de la otra felicidad del amor. El poeta introduce sus características con una metáfora holográfica del mundo hecho para el verano –Grecia⁵⁴²– y el triunfo fastuoso de la tierra y el esplendor de los ríos que tanto recuerdan a Hölderlin⁵⁴³. El esplendor fluvial es la consagración a aquello que recorre la tierra, al origen de las cosas sin conocerlo. Los amantes habitan en la idea

⁵⁴⁰ M.H. Abrams, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, p. 39

⁵⁴¹ Para Novalis, en *Heinrich von Ofterdingen*, más concretamente en su poema “Astralis”, la Fábula es el espíritu de la Poesía, aquello que da la llave para lo Abierto y puede llevar a un mundo superior.

⁵⁴² La Grecia prometida que se excede a sí misma en el sol y que se contrapone a la noche mística. El verano, a su vez, es la época que marca el centro del año y donde el sol está lo más alto posible en el cielo. Su luz ciega y difumina las presencias objetivas, las *desrealiza*, haciendo perder a los amantes cualquier sentido de consciencia. Vuelve inútil cualquier presencia.

⁵⁴³ “Empédocles: Mira, allí cerca brilla un arroyo. También es nuestro. Coge tu vaso, una hueca calabaza y llénala, quiero un sorbo que me refresque el alma. Pausanias: (dirigiéndose al manantial) ¡Qué clara y fresca; qué viva brota de la oscura tierra, padre!”. Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, Madrid Hiperión, 1988, p. 55.

descorporeizada del esplendor, pero no habitan en el esplendor. Existen en una *habitabilidad* suplantada, diferida, limitada por su aspiración física. El agua corre ajena a la impureza y los amantes la imaginan para llenar el vacío de su ignorancia. Es inevitable recordar el verso que cierra los *Sonetos a Orfeo* de Rilke: “Dile al agua veloz: soy.⁵⁴⁴”. El diálogo natural con el elemento acuático reafirma la existencia metafísica del ente. Se es y es el agua quien recibe el mensaje del surgimiento.

El *agape*, por el contrario es la característica de lo armónico y sereno. Es la felicidad de lo inmóvil o del movimiento centrífugo:

De quina més noble harmonia
sou els il·luminats, els vehements escultors!
No, la final lassitud d'aquell que travessa un gran
somni
i de sobte ha arribat (oh! la més pura és morir)
no és el vostre respòs, amants, quan amb ulls gloriosos
i satisfeta set, únicament contempleu,
simple en sa llum contempleu, renascut de l'obra
inefable,
més present i més un oh! que a les mans i que al goig,
el bell cos amorós. Us meravelleu, però sense
esbalair-vos. [...]

Riba también contrapone un juego de contrarios en la definición poetizada del *eros* y el *agape* que los hace, en realidad, complementarios. Al igual que Hölderlin, sabe que lo disonante es necesario. Es la base que sustenta a la poesía de ambos. Hölderlin supo que el mundo griego no era tan sólo el mundo de la armonía – como sí defendieron Schiller o Winkelmann-, sino que existía esa armonía porque había otro mundo oscuro, mortal y terrible que lo equilibraba. De ahí la importancia de lo *aórgico* que produce que lo

⁵⁴⁴ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 210.

orgánico retroceda. La armonía se convierte en el infinito ante el que nos sentimos atraídos y diseminados a la par. El amor, al fin y al cabo, es una fuerza cósmica –una nueva manera del mundo- que necesita de contrarios. La tragedia primigenia de la escisión se supera en Hölderlin o en Riba por la muerte disgregadora de la que hemos hablado. Así se encuentra la armonía originaria en un tiempo escindido.

El poeta expresa esa diferencia entre el *eros* y el *agape*, necesita diferenciarlos. El *eros* puede satisfacer la sed del deseo, pero no existe aspiración, por ello los amantes no se extasían. No han alcanzado el verdadero amor espiritual. Pero sí que es el primer paso o una parte. La ceguera a la que se refiere Riba y que rechaza es la oscuridad del desconocimiento. Existe otro tipo de ceguera –que no explicita- que sí estaría relacionada con la noche oscura donde se da el encuentro con lo divino. Es una tónica que Riba siempre mantuvo en su obra. Ferraté escribió sobre *Salvatge cor*:

Se empieza concluyendo con la idea antes enunciada: el amor necesario se cumple como una repetición de su esencia anterior; y se cumple en el silencio del mero impulso, vidente cuanto más ciego y, por la ceguera misma de su silencio, arriesgado y peligroso”⁵⁴⁵.

La ceguera del silencio –bella sinestesia- es la que sí siente ese *yo* anónimo que va en busca de su unión. Vemos que la Elegía lo expresa:

simple en sa llum contempleu, renascut de l'obra
[inefable,
més present i més un oh! que a les mans i que al goig,
el bell cos amorós. [...]

El cuerpo renacido de la obra inefable indica que ese cuerpo físico es una corporeización de origen silencioso, divino. Al cuerpo

⁵⁴⁵ Joan Ferraté, *Dinámica de la poesía*, op. cit., pp. 109-110.

divino se llega por el *agape* y al cuerpo físico –proyección del primero– por el *eros*. La abundancia sólo es percibida por el *eros*:

Dolces amb insistència imperiosa de flama
semblen les vostres mans una abundància collir
que excedeix reialment la vostra reial desmesura;
fins que defalliu.

En este caso, la desmesura a la que se refiere Riba es una clara reminiscencia del *eros*. No equivalía a ningún tipo de carencia en la Grecia antigua –lo que Platón llamaba *penía* en *El Banquete*– sino que correspondía a la plenitud o al exceso de plenitud. La misma plenitud del Uno que aparece en el *eros* órfico⁵⁴⁶. El encuentro erótico que se describía en la Grecia clásica basaba su estímulo en el encuentro visual. Al producirse el cruce de miradas entre el amado y el amante se asemejaba a la epifanía del dios⁵⁴⁷. También ocurría en los ritos iniciáticos donde después de los misterios el iniciado era mirado directamente a los ojos. Pero en esta Elegía eso no se produce. Si bien no existe la ceguera del desconocimiento, la noche prohíbe la visión, vela la revelación. Sí que apuntamos a una clara influencia o asimilación del *Eros Fanés* órfico con el *agape* cristiano al condensar el Todo en plena armonía⁵⁴⁸.

En definitiva, en la presencia de los dos amantes ribianos, no existe una epifanía que dispare los sentidos que los lleve a la ascesis

⁵⁴⁶ Sobre este tema es interesante el libro de Jean-Pierre Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2001.

⁵⁴⁷ “Decir que el amor es similar a una locura divina, a una iniciación, a un estado de posesión, supone reconocer que en el espejo que es el amado no será nuestro rostro de hombre lo que aparece, sino más bien el del dios del cual estamos poseídos, del cual llevamos la máscara y que, transformando nuestra cara al mismo tiempo que la de nuestra pareja, ilumina ambas con un resplandor procedente de otra parte, de otro mundo. En ese rostro amado en el que me miro a mí mismo, lo que percibo, lo que me fascina y me transporta es la presencia de la Belleza”. Jean-Pierre Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2001, p.156.

⁵⁴⁸ Ese Todo se encuentra oculto, como una clara herencia heraclitiana: “La armonía oculta es superior a la manifiesta”. Heráclito, Parménides, Zenón, *Poemas y fragmentos*, Barcelona, Avesta, 1995, p. 83.

mística, a la verdadera unión espiritual y los libere para acceder al abismo de lo Abierto.

Ahí radica su escisión y comienza su aprendizaje.

ELEGÍA VII

He navegat com Ulisses pel noble mar que separa,
 amb un titànic somrís d'obediència a l'atzur,
 l'illa de l'últim adéu, on es va inclinà' el meu migdia,
 i el necessari ponent, dolç d'una glòria sagnant.
 Sobre la rosa del sastres, set vents, atònits, deixaven
 que n'exultés un de sol, el decretat del retorn.
 Si el magnànim heroi dormí dins la popa segura
 més profundamente que per cap vi ni per mort,
 és contat com els ulls dels reials mariners ho veieren:
 l'interior treball, ell va saber-lo amb els déus,
 pel que jo sé de mi. Oh! com era nua, com era
 abandonada, la fe que a favor meu va lligar
 els dos mons, que em volien, de banda i banda de l'ombra!
 No atreta pel fi: ans virginal a un impuls
 que em travessava d'enllà de la meva innombrable aventura
 i de les mes pròpies arrels; com dins el ventre vivent
 l'ésser que s'hi perfà és tot ell creixença amb les pures
 forces originals, i no és seu el destí
 que l'amara i l'empeny, talment una puja d'antigues
 aigües, fins que ha nascut i que ha plorat i que ha vist;
 i és llavors solament que ja li convenen els nostres
 mots *despert* i *adormit*. Entre nosaltres humans,
 déus! els mots són només per a entendre'ns i no per a
[entendre'ls:
 són el començament, just un senyal del sentit.
 Semblen precedir-nos camí del misteri i ens diesen
 foscos devant d'un brocat, tristos a un eco que fuig.
 Cal la secreta clau: un record que ve de vosaltres,
 déus! i que no ens ateny fins que ja hem arribat;
 tal comparança potser, que ens queia de sobte com una
 pedra brillant a les mans, dura en sa freda virtut,
 i que guardàvem amb altres banals, fins que som a la viva
 sorra a la fi de la mar –repatriats o arribats?
 ¿Com ho diria, germans, si no sé si parlo amb vosaltres?
 ¿Ni us parlaria tan sols? Sóc en l'espera d'un déu.

Entre el silenci i el curt sospir d'una onada tranquil·la
-una marcada en el temps, per a mi sols en el temps
anterior a la nit- em serà de cop a la vora,
simple i juvenil, coneixedor sense esclat
per la mà, coneguda invisible sobre ma espatlla:
el meu déu parcial, que m'ha elegit per orgull
fins a la injustícia –dic jo. Em donarà per als altres
l'aire d'un mendicant que és pacient als portals.
Ell i jo sol sabrem quin tresor desarem, que jo duia:
no els diamants del crit i de la presa i del foc
(negra escuma, tu els tens): dels meus dies d'errà' i de conèixer,
un sol dia he salvat: el que em salvava; i dins ell,
com les figures per gràcia escollides que omplen un somni,
el tan divers amor dels qui per mi, al me upas,
pel que em donaven d'ells han esdevingut una mica
més el que eren; i tot el que en el freu he comprès.
Oh tresor, tan real que podria comptar-lo i triar-lo!
Metre, però, no seré rei de ma última pau,
me'l guardaran les Ninfes gentils que teixeixen amb lenta
trama de porpra i cristall els pertinaços ordits
dels invisibles corrents, dins l'obac obrador subterrani
on l'abella de l'erm va, esmunyedissa, a fe' el rusc.
Ítaca, regne petit, conec la cova profunda!
Olivereda amunt, fora camí, en el rocall;
closa i subtil com l'hora d'un sol pensament, per a entrar-hi
calen un front humil sota la llinda i un salt.

I. El feliz viaje de Odiseo

*Feliz quien hizo el viaje de Odiseo.*⁵⁴⁹

Yorgos Seferis

Este verso del poeta griego y premio Nobel Yorgos Seferis que es el comienzo de su poema “Sobre un verso ajeno”⁵⁵⁰ define muy bien el espíritu de esta Elegía VII. Sabemos que Riba conocía la obra de Seferis, según hemos visto en el inventario de fondos de su biblioteca⁵⁵¹. Esta Elegía habla del viaje de manera explícita. La voz poética ha viajado de la misma manera que Ulises. Existe una comparación abierta entre el *yo* y el tema homérico. El propio Riba explica en sus notas a las *Elegies de Bierville*:

Evocació d’Ulisses: del seu comiat de Nausica, de la meravellosa travessia, després de la qual és deixat a la platja de la seva illa, amb els seus tresors al costat. Atena vindrà, i l’ajudarà a desar-los, i a disfressar-se per esperar el seu triomf. Jo mateix dins el símbol. Digressió sobre el misteri dels mots. El tresor portat de les meves aventures. L’espera de la victòria, ajudat per Déu que m’estima. La cova⁵⁵².

Riba situa el poema justo en el momento de la despedida de Nausica. A ello se refiere, en el tercer verso, con “l’illa de l’últim adéu”. Una vez que se despide de Nausica comienza el viaje definitivo hacia la

⁵⁴⁹ “Εὐτυχισμένος πὸν ἔκανε τὸ ταξίδι τοῦ Ὀδυσσεύα”.. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1985, p. 87. La traducción es nuestra.

⁵⁵⁰ El verso al que se refiere Seferis es de Joachim du Bellay: “Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage”, según apunta Pedro Ignacio Vicuña en su traducción y edición de la *Antología poética* de Giorgios Seferis. Cfr. Giorgios Seferis, *Antología poética*, Madrid, Visor, 1989, p. 73.

⁵⁵¹ Jaume Medina, *La biblioteca de Carles Riba-Clementina Arderiu*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2006.

⁵⁵² En Jaume Medina, *La plenitud poética de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, p. 123.

patria. Lluís Calderer opinó que esta imagen de la isla de los feacios es la Cataluña anterior a la Guerra Civil⁵⁵³. Jaume Medina, por su parte, atribuye a esta isla de Nausica la despedida de Barcelona antes de partir: “El mar separa l’illa de l’últim adéu –l’illa dels feacis, on Ulisses rebé l’últim adéu tingut a Barcelona abans de partir-ne”⁵⁵⁴. Es sobrecogedora la capacidad poética de Riba de aunar su experiencia y su tradición literaria. El amargo adiós a Barcelona no es menor en intensidad que una de las partes más bellas de la *Odisea*: la despedida de Nausica en la que la joven le pide, sentenciosamente y con brevedad, a Ulises:

Ve, extranjero, con bien: cuando estés en los campos
[paternos
no te olvides de mí, pues primero que a nadie me
[debes tu rescate⁵⁵⁵.

Nausica, figura leve y pura, concentra en esta petición la necesidad de prolongar su presencia a través de la memoria. Es su petición desde el amor. Cuando Ulises llegue a su origen ella debe permanecer de manera silente. Las virtudes y el éxito del héroe en parte son debidos al enamoramiento de la joven Nausica. Ella se convierte, de este modo, en una intuición que siempre regirá el destino de Ulises. El propio Riba escribe refiriéndose a la *Nausica* de Maragall:

Talment situada, la tragèdia de *Nausica* transcendeix al seu primer valor d’experiment poètic. Està en la imminència de la clausura d’un gran cicle vital; és, com el projecte goethià que la suggerí, concebuda en l’exaltació d’un viatge, però un viatge no en l’espai i en el temps exteriors, sinó tot en les dimensions profundes de l’èsser metafísic. Si es remuntava a Homer, era com Herder i com Goethe: no racionalísticament en cerca de

⁵⁵³ Lluís Calderer, “Algunes consideracions a l’elegia VII de Carles Riba”, en revista *Faig*, Manresa, maig, 1976, pág 15.

⁵⁵⁴ Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, op. cit. pp. 270-271.

⁵⁵⁵ Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2006, p. 127.

normes d'art, sinó a la captura d'una energia poètica original. Paral·lelament, per l'energia poètica del seu propi goig pur en la realitat sensible, es remuntava a Déu suprem sentit i garantia d'aquesta realitat sensible⁵⁵⁶.

Riba, de este modo, traspasa la realidad sensible para ascender hasta lo supremo, como Maragall. Pocos poetas hicieron tan bien como hizo Riba el encontrarse en aquellas palabras que dedicaba a los autores de su vida. Su apasionante manera de verse en la lectura de otros escritores hizo que pudiera atisbarse la verdadera poética ribiana cuando realizaba la crítica literaria o la investigación. En eso consiste el amor a la literatura. De ahí que los textos de Riba estén rociados siempre de una emoción que hace que su lectura sea igualmente emocionante.

Como Cataluña aparece siempre, intuida y transfigurada en cada rincón de su escritura exiliada, así Riba también es un extranjero. El mediodía y el poniente confluyen en esa isla del último adiós. Escribe Riba:

i les imatges ens fan reveure Agnès, reveure Haidé, l'una i l'altra enyorades i enyoroses heroïnes, així mateix, d'un amor sabut impossible si no és realitzant-se en fantasia o en el record que nega melangiosament l'irreparable adéu⁵⁵⁷.

Ese amor imposible, imposible por su unión, hace que lo deseado se convierta en recuerdo, a veces en ensoñación, no sólo por parte de Nausica, sino también por parte de Odiseo. Si bien el héroe no amó a Nausica, hay algo que siempre lo ligará a ella: su vida.

El momento de mayor equilibrio del sol y su posterior caída enmarcan a una Cataluña lejana en la que la gloria sangra, de la

⁵⁵⁶ Carles Riba, "La *Nausica* de Joan Maragall" en *Obres Completes*, Barcelona, Edicions 62, 1967, pp. 516-517.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 519.

misma manera que la sangre corría por los pasillos del palacio de Ítaca tras dar muerte a los pretendientes de Penélope.

Es en este instante, tras la despedida de Nausica, que Odiseo comienza un verdadero regreso y se abandona a su propia fe⁵⁵⁸:

Oh! com era nua, com era
abandonada, la fe que a favor meu va lligar
els dos mons, que em volien, de banda i banda de
l'ombra!

Aquí Riba expresa el poder unitivo que ejerce el acto de escritura poética. Habla de unir los dos mundos y es así que el *yo*, como Perséfone, se siente partícipe de los dos mundos en una evocación del *Himno homérico a Deméter* en el que se canta la unión de la luz y las tinieblas⁵⁵⁹. Los mundos de la luz y la noche y el mundo de la vigilia y el sueño aparecen en la Elegía con una fluctuación y lucha que acompañan el ritmo del viaje odiseico. Recuperando la cadencia *oscura* de Novalis, de nuevo tras la noche se encuentra la presencia sagrada. El otro lado de la sombra convoca al *yo* previamente enmudecido, como si el poema consistiera en un abrirse hacia todo para verterse sobre esa misma totalidad. Así, el poema adquiere la misma identidad de la Circe guía⁵⁶⁰ de Odiseo durante su larga travesía. Certifica sus

⁵⁵⁸ Según Jaume Medina, el concepto de la fe abandonada lo adquiere de Poe. Jaume Medina, *La plenitud poética de Carles Riba. El período de las Elegías de Bierville*, op. cit. p. 272.

⁵⁵⁹ Del mismo modo, Hermes une el sueño y la vigilia. Escribe Homero en el canto XXIV de la *Odisea*: “Hermes, dios de Cilene, hacia sí convocaba las almas / de los muertos galanes. Llevaba su vara en las manos, / vara hermosa, dorada, que aduerme a los hombres los ojos / si él lo quiere o los saca del sueño. Despiertas por ella / se llevaba sus almas, que daban agudos chillidos / detrás de él, cual murciélagos dentro de un antro asombroso / que, si alguno se cae de su piedra, revuelan y gritan / y aglomeran llenos de espanto: tal ellas entonces / exhalando quejidos marchaban en grupo tras Hermes / sanador, que sus pasos guiaba en las lóbregas rutas”. Homero, *Odisea*, op. cit. p. 384.

⁵⁶⁰ “El poema es en efecto lo que mantiene juntos, lo que reúne en una unidad infundada la unidad abierta del principio, lo que en la griega de la iluminación encuentra un fundamento bastante firme para que algo venga a la apariencia y para que lo que aparece se mantenga en un acuerdo vacilante pero duradero”. Maurice Blanchot, “El habla sagrada de Hölderlin”, en *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*, Madrid, Arena, 2007, págs. 117-118.

grietas por las que deja entrar el flujo devastador y regenerador de la poesía, ungida de verdad. De este modo, las palabras se someten a las mismas contorsiones que los hombres del héroe, cambian su morfología para convertirse en otra cosa. Y las palabras cambian su morfología gracias a la metáfora⁵⁶¹. Ella es lo que convierte en “otra cosa” y cumple con las normas que proclaman al lenguaje poético como el idóneo para regresar a la esencia humana. Lo natural, al fin y al cabo, es lo primario y sin esa torsión del lenguaje metafórico sería imposible. Se escribe para unir en un proceso de comunicación alienada, que va más allá para captar por los sentidos lo que es *inenseñable*. Tras este viaje, la metáfora también se ha diluido y se ha convertido en *epífora* para así captar –que no nombrar– lo invisible. El viaje de la escritura no deja de concluir –ya vimos que había una *diafanidad* en lo poemático–, pero siempre sabremos su dirección –una y todas a la vez– hacia lo que no puede verse porque es otra cosa siempre. La metáfora, así, es un marcador de lejanías. Esa “otra cosa”, el poder de mutación es lo que caracteriza no sólo al viaje iniciático homérico⁵⁶², sino al *yo* que se aloja en el poema, porque tampoco es el mismo. La poética de la diferencia entra en relación directa con aquello que es semejante: el viaje de Ulises, la leve cicatriz del reconocimiento. Lo diferente y lo igual, ambos eternamente condenados a la separación, es lo que favorece ese espacio infinito⁵⁶³ donde se aloja lo divino. En el poema todo responde al nombre de la separación, ya que todo está lleno de metáforas. En el fondo, se vuelve a dar el engaño en el poema, igual que Odiseo engañó a todos tras su llegada a Ítaca. El

⁵⁶¹ “La metáfora es el rasgo que relaciona a la lengua con su origen. La escritura sería así la obliteración de ese rasgo”. Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 340.

⁵⁶² Odiseo no regresó siendo el mismo, a pesar del reconocimiento de su ama Euriclea –el único reconocimiento ajena a la voluntad del héroe– por la cicatriz en su pierna: huella eterna de “algo pasado” que rompe las coordenadas del tiempo, pero que apenas es perceptible. En este episodio se produce la eterna *agonía* de lo mismo que es, en sí, diferente.

⁵⁶³ “El mismo y el Otro, a la vez se mantienen en relación y *se absuelven* de esta relación, al quedar absolutamente separados. La idea de lo Infinito exige esta separación”. Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 124.

poema engaña para cifrar el misterio originario, como en Hölderlin. Esto conduce a saber que, para Riba, todo aquello que se piensa no es objetivo y que la *desrealización* es constante. Ya lo expresó acertadamente Lévinas: “Pensar lo infinito, lo trascendente, lo extraño, no es pues pensar un objeto”⁵⁶⁴. Es lo originario que en sí se vuelve diferente a cada instante, en un movimiento hacia la intimidad más profunda. Allá donde se encuentra esa intimidad, nace lo Abierto donde no puede habitar la consciencia. De este modo, el sueño⁵⁶⁵ ejerce de umbral del consciente y el inconsciente, del símbolo iniciático y lo real. Riba expresó en sus *Comentaris a les Elegies* de Bierville el verdarero sentido simbólico del viaje de conduce el poema:

La sèptima elegia és construïda tota sobre un episodi de l’*Odissea*, episodio que justifica la teoria, no pas absurda, que els relats que va manejar Homer, o qui fos el mestre de l’*Odissea*, tenien un misteriós, antiquíssim sentit simbòlic del viatge de l’ànima⁵⁶⁶.

El sentido simbólico del viaje, además, esconde un discurso determinante en la obra de Riba: Grecia. Este punto ya lo hemos tratado a lo largo de este trabajo, pero en el caso de esta Elegía, Riba desarrolla cómo ha llegado la herencia helénica hasta su creación poética. Grecia es en sí un pensamiento para Riba. Más allá de su propia experiencia de eminente helenista, Grecia es su manera de concebir la historia y la intrahistoria. El mar –imagen tan griega- que aparece en esta Elegía, resaltado por la “negra escuma”, nos está mostrando la tragedia del viaje. La misma tragedia de Odiseo. Pero también la misma tragedia de su casi coetáneo Dimitrios Antoníu (1906-1994. La Grecia de ese mar es trágica. Seferis, por su parte, experimentó su Agonía – como el barco de su poema “*Με τον τρόπο του*

⁵⁶⁴ Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 73.

⁵⁶⁵ Sobre el sueño trataremos más adelante, pero es indispensable mencionarlo en este punto para enmarcar el tema de lo inconsciente.

⁵⁶⁶ *Ibid*, p. 130.

Γ. Σ⁵⁶⁷- tras los terribles acontecimientos de Esmirna. Riba, tras la guerra civil y su exilio. El mar, de este modo, no es el lugar de la luz y del estío, sino el recuerdo de un lugar perdido y por el que se navega. El mar es un viaje. El mar era Grecia para Seferis, la manera de perpetuar su historia en el tiempo. Grecia, también su mar, es la patria transfigurada que Riba perdió. Por eso su espuma es negra, como la melancolía.

Seferis desarrolló con gran lucidez una exposición acerca del “helenismo griego” y el “helenismo occidental”. El segundo término es la manera en la que el Occidente europeo representó Grecia y Roma desde el Renacimiento. En la Generación Griega de 1930⁵⁶⁸ se conceptualizó la idea de Grecia como verdad histórica y sentimiento occidental de lo clásico. Y esto mismo sentiría Riba. Grecia es su verdad histórica y como hombre que es pertenece a esa misma historia. Seferis lo cuenta así:

[...] cuando cayó Bizancio, manteniendo pesados cantarillos, llenos de la ceniza de los antepasados, llevaron la semilla griega a Occidente, en donde fructificó tras encontrar una tierra conveniente y libre [...]No hubo nadie –excepto Domenicos Teotocópulos, desconocido también- que no fuera sólo un portador, sino también un creador. Así sucedió hasta la época en que despertó la Raza. Entonces –lo mismo hacemos hoy- los mejores de nosotros, estudiando o saliendo al Occidente, intentaban volver a traer a la Grecia libre la vida que siglos antes había salido de nuestro país para salvarse. Pero ese

⁵⁶⁷ “A la manera de G. S”. Este poema tiene uno de los comienzos más sobrecogedores y de la historia de la poesía: “*Οπου και να ταξιδέψω ή Ελλάδα με πληγώνει*”: “Vaya donde vaya, Grecia me hiere” (la traducción es nuestra). ¿Acaso Riba no sentía lo mismo con Cataluña? ¿No sentía ese dolor homérico por la patria lastimada en su largo itinerario?

⁵⁶⁸ Generación conformada, entre otros, por Odiseas Elitis, Yannis Ritsos, Dimitrios Andoniú, Nicos Engonópulos, Manolis Anagnostakis o el propio Seferis, reconstruyeron el panorama poético griego de la época, huyendo de la dolorosa experiencia poemática del “kariotakismo” –fundamentada en la poética del poeta Costas Cariotakis- y solidificando una idea de Grecia que se desarrolló en el concepto de la “Grecidad” o imagen y espíritu de la Grecia contemporánea desde su esencia. En pintura tenemos el claro ejemplo de Yannis Tsarujis.

tesoro no fue un dorado estéril, sino algo vivo que fertilizó, fue fertilizado, enraizó y fructificó en abundancia⁵⁶⁹.

Seferis acepta, no sin un cierto poso de tenue melancolía, que la Grecia que han heredado es un reflejo de algo que no existe como tal. La Grecia convertida en eco es también lo que sustenta estas *Elegies de Bierville*. Hay una continua evocación. Esta inmovilidad de la historia no debe llevarnos a error. El pensar histórico en Riba es, como para Heidegger⁵⁷⁰, un poner nuevamente en movimiento – *geschichtlich*-. Es decir, ese pasado no permanece estático fuera de cualquier plano. Lo que ocurre realmente es que la *parálisis* es preludio de un nuevo acontecimiento que nace desde el interior. *Ser* es *ir* a alguna parte del abajo. El pensar histórico es una catástrofe – *katá / strophé*: giro hacia abajo-. El fondo es para Hegel siempre el origen⁵⁷¹. En eso consiste pensar históricamente y en eso consiste la tradición en Riba, porque, a su vez, es ahí donde se encuentran la verdad del dios y la verdad de sí mismo, como en Heidegger.

Pero, ¿Riba pretende unirse para siempre a ese pasado para sentir su esencia? Ante esto, Ezra Pound en su ensayo “La tradición” dio la respuesta más certera: “Tradición no significa ataduras que nos ligan con el pasado: es algo bello que nosotros conservamos”⁵⁷². Riba, al igual que Seferis, alimentan esa esencia que es connatural a ellos. El descubrimiento de esta esencia es el “tesoro” que menciona Riba: “Ell i jo sabrem quin tresor desarem, que jo duia”. Este “que jo duia” es la certificación de reconocimiento de esa esencia que sólo a través del viaje ha podido descubrir. Riba lo explica:

⁵⁶⁹ Giorgos Seferis, *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Gijón, Júcar, 1989, pp. 42-43.

⁵⁷⁰ Esta conciencia fue una constante aparecida en su obra desde los primeros comentarios a Aristóteles, pasando por *Ser y tiempo*, entre otros.

⁵⁷¹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Solar, 1982.

⁵⁷² Ezra Pound, *Ensayos literarios (selección y prólogo de T.S. Eliot)*, Caracas, Monte Ávila, 1989, p. 19.

I reprement el tema d'Ulisses, Ulisses porta un tresor que li han donat els feacis; en el cas de l'autor de l'Elegia el tresor és tot el que ha descobert en aquest retorn a la seva ànima, en aquest últim episodi de la seva experiència⁵⁷³.

En la Elegia se evoca la llegada de Odiseo vestido de mendigo, irreconocible, aunque él lleva ese tesoro dado por los feacios. Así se muestra la esencia: revestida de engaño. De la misma manera que la naturaleza engañó a Perséfone, los pobres ropajes del héroe engañan a los pretendientes de Penélope, pero incluso a la propia Penélope. Al fin y al cabo, lo real es engañoso. Es el ejecutor *desviante* y uno de los máximos responsables de alejar la mácula de esa esencia protegida. Riba prosigue en esta Elegía:

Oh tresor, tan real que podria comptar-lo i triar-lo!
Mentre, però no seré rei de ma última pau,
me'l guardaran les Ninfes gentils que teixeixen amb
[lenta
trama de porpra i cristall els pertinaços ordits
dels invisibles corrents, dins l'obac obrador subterrani
o l'abella de l'erm va, esmunyedissa, a fe' els rusc.

La esencia que aún no pertenece al *yo* –la última paz se identifica con la muerte- está guardada por la Ninfas en una nueva evocación homérica de Riba:

*Conec la cova profunda...*Efectivament, el setembre de 1927, durant el meu viatge a Grècia, vaig visitar la cova anomenada avui Marmarospilià, on, segons, la tradició, Ulisses, en despertar-se a la seva pàtria i en la imminència de noves lluites, desà els seus tresors, ajudat per Atena. L'entrada n'és baixa, uns sis pams; i l'interior, estalactític amb un altar

⁵⁷³ Carles Riba, "Presentació d'una lectura de les *Elegies de Bierville*", en Jaume Medina, *op. cit.* pp. 130-131.

antic, respon força exactament a la descripció que en fa l'*Odissea*, versos 102 i següents [...] ⁵⁷⁴

En efecto, el Canto XIII de la Odisea, tal y como apunta Riba, recoge este detalle. Actualmente se le denomina la “Cueva de las Ninfas”, en Ítaca. En ella las ninfas tejen ropajes de color púrpura y las aguas no paran de fluir⁵⁷⁵. Esa profunda cueva recuerda al mismo seno materno⁵⁷⁶. Ellas tejían y no debemos pasar de largo la importancia que tenía en la antigua Grecia el acto de tejer. Recordemos que Circe, la maga, estaba tejiendo cuando llegan los hombres de Odiseo. También Perséfone teje un peplo que es el universo⁵⁷⁷ cuando es raptada. La tela es aquello ligado a lo femenino, lo que envuelve –como el hechizo a los compañeros de Odiseo–. Esto no es aleatorio. En la antigua Grecia, las mujeres-abeja⁵⁷⁸, llamadas

⁵⁷⁴ Carles Riba, *Obres Completes I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 238.

⁵⁷⁵ Es interesante ver el gran número de leyendas que existen en Grecia sobre las Ninfas y su ardid tejedor en las cuevas o diferentes variantes. Seferis cuenta una leyenda similar a la homérica en el pequeño ensayo titulado “Delfos”, de su libro *Todo está lleno de dioses*: “[Subiendo a la cueva de Coricio, en Kroki] Pregunto al mulero, mientras subimos, si todavía hay hadas en la gruta, como oí decir abajo en la aldea. Ríe: no le parece que armonicen con un hombre contemporáneo. «¡Hadas en nuestros días!», dice. Sin embargo, su negación me parece menos sincera cuando añade: « ¡Yo no las he visto jamás!» Y después de un silencio, continúa: «Un forastero me ha dicho que Apolo tenía en esta gruta cuarenta hermosas hilanderas, que había reunido de las aldeas vecinas y que tejían para él sin descanso”. Yorgos Seferis, *Todo está lleno de dioses*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 45.

⁵⁷⁶ “Laberint i cova –com el si matern- són experiències de la mort, en els mites antics”. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, pp. 259-260. Por su parte, Seferis, en la alusión que hemos hecho más arriba, continúa escribiendo: “A la derecha, cuando entras en la gruta, todavía encuentras la piedra con una inscripción casi borrada referente a Pan y a las Ninfas. Después, tienes la sensación de haber descendido hasta una vasta matriz”. Yorgos Seferis, *Ibid.*, p. 47.

⁵⁷⁷ El tema del cosmos como un peplo y el de Perséfone tejedora se recoge en numerosos testimonios literarios de la religión órfica. Cuando está tejiendo la constelación de Escorpión es cuando es raptada por Hades –Fr. 290 (196 K.)-. En la *Teogonía de las rapsodias*, Fr. 286 (192 K.) aparece: “Así también en Orfeo la Muchacha, que es la patrona de todo lo sembrado, se representa tejiendo, mientras que los antiguos decían que el cielo es un peplo, como la veste de los dioses celestiales. / (II) Pues dicen que ella (la Muchacha) y todo su coro permanecen arriba tejiendo el mundo de la vida”. *Hieros logos*, Madrid, Akal, 2003, p. 179.

⁵⁷⁸ A pesar de saber que la fuente de Riba es claramente homérica, tal y como él se encarga de recoger, no deja de resultar sorprendente que este detalle coincida tanto con la leyenda relatada por Seferis. Parece una contaminación del mito que se ha ido trasladando a lo largo de los siglos y de la geografía helénica.

Trías⁵⁷⁹, eran las inventoras de la adivinación. Como Circe, que tejía, tenían el poder de predecir aquello que aún no había acontecido. De hecho, el epíteto de “abeja”, al parecer, era recurrentemente atribuido a la Pitia de Delfos. Sea como fuere, esas figuras femeninas, con el don de la adivinación, guardan el misterio originario del individuo desposeído. Riba atiende a la dualidad de su tesoro, a cómo lo ha resguardado bajo la pobreza y la vulgaridad engañosas:

Cal la secreta clau: un record que ve de vosaltres,
déus! i que no ens ateny fins que ja hem arribat;
tal comparança potser, que ens queia de sobte com
[una
pedra brillant a les mans, dura en sa freda virtut,
i que guardàvem amb altres banals, fins que som a la
[viva
sorra a la fi de la mar –repatriats o arribats?

Aquí se hace mención de una “pedra brillant” que recuerda la perla de la Elegía VI. Ese mismo recuerdo de los dioses es un nuevo tesoro, que, a su vez, es el recuerdo de Grecia. Es inevitable recordar a Jean Moréas: “En sueños, recordaba Grecia”⁵⁸⁰. Sólo a través de los sueños se perciben los dioses, se intuyen. Más allá de esto, Riba proyecta en esa vulgaridad la falsa deificación dionisiaca. Dionisos atiende a una simple “liberación trivial”. Esa mezcla de vulgaridad y virtud que presenta Riba en esta Elegía recuerda a ciertas interpretaciones que se han hecho del mito de Orfeo. Paul Diel traza un interesante camino con la oscilación a la que siempre estuvo sometido Orfeo⁵⁸¹. Siempre fluctuó entre lo sublime y lo perverso,

⁵⁷⁹ Aparecen en el *Himno Homérico* a Hermes.

⁵⁸⁰ Jean Moréas, *El viaje a Grecia*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 94.

⁵⁸¹ “[Orfeo] Toda su historia lo muestra oscilando entre lo sublime y lo perverso, entre Apolo y Dionisos. Símbolo del esplendor del arte y de la inconstancia del artista, Orfeo acompaña con su canto a la lira de Apolo, y el poder de sus acordes conmueve desde los árboles a las rocas del Olimpo; pero también es el encantador de las bestias, el fascinador de lo perverso”. Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1991, p.131.

entre Apolo y Dionisos, al fin y al cabo. Riba también oscila, de ahí que guardara tantas vulgaridades y, entre ellas, estuviera la perfecta esencia pura. Como Orfeo, regresa al origen –que parece final–, como Orfeo, regresa por amor.

Es la manera más fiable de reconstruir la identidad y de encontrarse en el viaje iniciático odiseico. Siguiendo con Pound, escribió:

El retorno a los orígenes fortifica, porque implica un retorno a la naturaleza y a la razón. El hombre que regresa a las fuentes lo hace porque desea conducirse dentro de una permanente sensatez, vale decir, con naturalidad, razonablemente, intuitivamente⁵⁸².

Esta fortificación de la voz y el hombre en el regreso es la misma que Odiseo experimentó tras su regreso a Ítaca. Pero Pound también nos menciona algo definitivo: la intuición. Lo natural es algo pre-consciente, intuitivo, no sujeto a las normas de lo determinado. En el fondo, Riba regresa a la historia ilimitándola. Borrar los límites de la historia es una manera de borrarla y habitar en ella de otra forma. Riba reinterpreta la historia para asimilarla y eternizarla, la sacraliza. El verdadero conocimiento histórico es aquel que se da al avanzar retrocediendo. Recordar, al fin y al cabo, es regresar al corazón y ese mismo recuerdo procede, a su vez, de los dioses: “Cal la secreta clau: un record que ve de vosaltres, /déus”. José M. Cuesta Abad atribuye un efecto propulsor al regreso⁵⁸³ y es eso mismo lo que ocurre en su

⁵⁸² Ezra Pound, *Ensayos literarios (selección y prólogo de T.S Eliot, op. cit., p. 20*

⁵⁸³ “Corresponde al carácter del llamado conocimiento histórico avanzar retrocediendo (re-cordando, re-presentando, re-conociendo), de manera que tal conocimiento funda por principio toda posibilidad de progreso en un camino de regreso, en la elucidación que antes o después debe adoptar una perspectiva regresiva, por más que de ella nazca un efecto propulso, progresivo e incluso “progresista”. No deja de ser una desconcertante señal de nuestro espíritu de contradicción el hecho de que la idea misma de progreso tome impulso en la conciencia histórica, en la fuerza crítica de un pensamiento *retro* (“retrocesor”, “retrospectivo” y, llegado el caso –que en la conciencia histórica es un caso siempre por llegar –“retrógrado”). José M. Cuesta Abad, *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*, Madrid, UAM, 1997, p. 188.

idea de la historia en Riba. El pensamiento que regresa a la razón, como escribió Pound, es un acto natural sujeto a un doble movimiento de impulso y retracción simultáneo. Y eso mismo ocurre en el acto de escritura. Las palabras de Derrida: “El progreso como regresión es el devenir de la razón como escritura”⁵⁸⁴ también dan luz a un progreso natural de esa escritura, como ese mismo regreso al origen. La escritura, de este modo, se convierte en el alojamiento de la verdad natural. Regresar a Grecia es regresar a la escritura verdadera, originaria. El tiempo histórico se convierte, de esta forma, es una manera de convocar lo sagrado. Para ello es necesario que se dé un acontecimiento sacralizador, lo que Eliade llamó el “momento favorable” o *kairós*⁵⁸⁵. Con ello, “el Tiempo se convierte en un valor en la medida que Dios se manifiesta a través de él, le confiere una significación transhistórica”⁵⁸⁶. En esta Elegía, la idea del tiempo interior que aparece con la idea de Grecia es la manera de acondicionar el espacio a un tiempo inter-venido por lo divino-por-venir. El tiempo se convierte en epidemia que contagia a cada paso de la escritura. Para los antiguos griegos, a la visita del dios se le denominaba *επιδημία* (epidemía) y etimológicamente esa palabra designaba la llegada del extranjero a una ciudad o al sacrificio que se hacía en honor a una visita. Pero más tarde, el judeocristianismo transforma el hecho histórico de la muerte de Cristo y su padecimiento en una hierofanía. La llegada mesiánica y su muerte hacen que el hecho histórico se convierta en transhistoria. Pero esto mismo, a su vez, no hace que se transforme en historicismo, sino en una teología de la historia⁵⁸⁷. El cristianismo abole los límites de lo histórico para borrarlo, como ocurre en Riba. La espera del dios-por-venir a la que Riba hace alusión al escribir en esta Elegía “Sóc en l’espera d’un déu”

⁵⁸⁴ Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 340.

⁵⁸⁵ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1986, p. 182.

⁵⁸⁶ *Ibid.*,

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 183.

alude a ello. La llegada de ese dios pondrá fin a la historia. El tiempo al que se regresa –en la evocación de la *Odisea* homérica- es anterior al tiempo medible y revelado. Se dirige hacia un tiempo *irrevelado* que es anterior a la noche: “per a mi sol en el temps / anterior a la nit”. Vemos cómo Riba aúna lentamente el tiempo, la escritura y el alma en el lugar del origen reintegrador. La *originalidad* se presenta equiparada con el regreso al seno materno, como si ese lugar sagrado o bien ese estado sagrado perteneciera a la madre que engendra y trae a la vida⁵⁸⁸:

l'èsser que s'hi perfà és tot ell creixença amb les pures
forces originals, i no és seu el destí
que l'amara i l'empeny, talment una puja d'antigues
aigües, fins que ha nascut i que ha plorat i que ha vist
[...]

El ser que allí se crea pertenece a un tiempo original basado en el agua, algo que recuerda mucho a la tercera Elegía de Duino de Rilke⁵⁸⁹. Esto indica que hay una parte del tiempo que es inaccesible al hombre. Lo que es inaccesible para el hombre es aquello que no puede conocer. A su vez, aquello que está sumergido en la pulsión inconsciente es lo más velado que existe en el hombre. Terry identifica acertadamente este impulso inconsciente como la manera de sobrepasar las relaciones temporales del *yo* e integrarse en el fin⁵⁹⁰. Se

⁵⁸⁸ Escribe Arthur Terry al respecto en su introducción a las *Obres Completes* de Riba: “A la primera part del poema, la idea del retorn de l'exili va lligada amb el tema del preconscious. La fidelitat que mana l'exiliat cap a la seva pàtria no és pas el simple desig d'arribar; ve de més enllà que el viatge i més enllà del punt de partença (“aventures...arrels”), com les forces primàries que nodreixen l'embrió en la sina materna”. Carles Riba, *Obres Completes I*, Barcelona, Edicions 62, 1965, p. 25.

⁵⁸⁹ “Y él mismo, tumbado, el aliviado, bajo / párpados soñolientos disolviendo el dulzor / de tu leve figura en el paladeado adormecerse: / parecía un ser protegido...Pero dentro: ¿quién defendía? / ¿quién impedía, dentro, en él las aguas del origen?”. Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 76-77.

⁵⁹⁰ “L'impuls subconscient hi és associat amb d'altres conceptes: amb la qüestió de la Gràcia, i amb la idea que el veritable destí de l'ànima consisteix a ultrapassar les seves relacions temporals, en “èsser integrat en el fi”. Carles Riba, *Obres Completes I*, op. cit. p. 23.

reintegrará a través de la Gracia⁵⁹¹. Y añadiremos que la propia Gracia tiene en muchas religiones la función de «asemejar a un dios», también en el cristianismo. Es decir, esa restauración llega con la metamorfosis hacia el dios en su vertiente más schilleriana⁵⁹². Pero hay algo más aquí: atendiendo al mito griego, la personificación del olvido es Lete, madre de las tres Gracias. Para restaurarse, pues, hay que olvidarlo todo. Habría que matizar, eso sí, que esa reintegración en el fin no está relacionada con una atracción por el fin como desaparición. No decimos con ello que Riba vea en el dios el poder destructor. Lo que aparentemente acaba es, en realidad, el comienzo. Escribe Riba: “No atreta pel fi: ans virginal a un impuls /que em travessava d’enllà de la meva innombrable aventura”. Su fe es pura y siempre está impulsada por ese regreso al origen. Enric Sullà defiende esta misma teoría:

Així és, la fe no és desvetllada pel fi aconseguit i que l’ha fet néixer; no té el seu origen, doncs, en la descoberta d’un déu que hauria fet que el poeta cregués. La fe no és «atreta pel fi» sinó que neix «virginal», espontània, efecte d’un impuls anterior a la consciència, a la vida personal⁵⁹³.

Ese impulso anterior, *destemporalizado*, deforma hasta perder la consciencia. El *yo*, de esta forma, desea llegar a la *amorfidad* de su condición, a su ceguera nocturna: “el temps anterior a la nit”. Ése es el verdadero tiempo del poeta⁵⁹⁴. La vida se convierte en otra cosa, en algo que pertenece a un lugar ajeno, pero que convoca. Paul Diel, al explicar las teogonías, escribe: “Durante el reino de Crono y Rea, durante la era preconsciente de la vida animal, el sentido de la vida

⁵⁹¹ Para Joan Ferraté, esta Elegía articula el tema de la Gracia y el abandono según aparece en su ensayo *Papers sobre Carles Riba*, de 1955.

⁵⁹² Acertadamente, Manuel Balasch entronca el término de la “Gracia” con Schiller: *Gnade* o, especialmente *Anmut*. Cfr. Manuel Balasch, “Carles Riba i Schiller” en *Actes del Simposi Carles Riba*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1986, p. 45.

⁵⁹³ Enric Sullà, *Una intepretació de les Elegies de Bierville de Carles Riba*, Barcelona, Empúries, 1996, p. 120.

⁵⁹⁴ “Ese conocimiento es inaccesible a los demás hombres porque es conocimiento del origen de lo que está antes del tiempo y antes del empezar”. Jacinto Choza y Pilar Choza, *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 57.

parece ser mucho más un estado de ebullición que en evolución”⁵⁹⁵. Ocurre como si el tiempo aconteciera de otra forma desconocida, sin sentido(s), abandonado a lo que no se comprende porque tampoco se tiene la capacidad para comprender aquello que no existe aún. Al igual que la memoria tenía en la antigua Grecia un poder mántico, en el poema acontece ese mismo poder. Se recuerda extrañamente aquello que no ha llegado todavía. Como define Jean-Pierre Vernant:

Esta doble visión trata en particular sobre las partes del tiempo inaccesibles a las criaturas mortales: lo que ha tenido lugar en otro tiempo, lo que todavía no ha sucedido⁵⁹⁶.

El mismo Vernant habla de un regreso a través de la memoria hacia un “antiguo tiempo”⁵⁹⁷. La memoria juega un papel trascendental a lo largo de las *Elegies de Bierville* y en esta Elegía especialmente. Del mismo modo, la memoria fue determinante en el regreso a Ítaca de Odiseo. Por ese recuerdo –motor de movimiento–, que es regreso al corazón el héroe homérico, pudo regresar a su origen. Son múltiples los cantos en los que aparece la memoria como lugar central, pero posiblemente es en el canto IX donde Homero despliega toda la poesía de la memoria⁵⁹⁸. La aventura del país de los lotófagos es clara. Quien comiera el loto olvidaría su origen, su patria:

El que de ellos probaba
su meloso dulzor, al instante perdía todo gusto
de volver y llegar con noticias al suelo paterno;
sólo ansiaba quedarse entre aquellos lotófagos, dando
al olvido el regreso, y saciarse de flores de loto.
Los conduje a las naves por fuerza y en llanto;
arrastrélos por la cala, y, al fin, los dejé bien atados

⁵⁹⁵ Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1991, p.110.

⁵⁹⁶ Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 92.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Sin olvidarnos de la emocionante petición de recuerdo de Nausica en la despedida del héroe de la Isla de los feacios.

[debajo
de los bancos. Al punto ordenaba a mis otros amigos
que embarcaran aprisa en las rápidas naves, no fuese
que comieran algunos la flor y olvidasen la patria⁵⁹⁹.

Riba no desea olvidar y por eso recrea su patria en estas Elegías. Lucha contra el loto placentero que impediría para siempre su regreso. Pero tanto en Riba como en Homero la función de la memoria poética no es la de reconstrucción, sino la de unirse al mundo primigenio. Pero no debemos confundir este deseo de memoria con un inmovilismo de la pulsión humana. Riba, como Hesíodo, sabe que la memoria – Mnemosyne- es la que hace olvidar los males –*λησμονύση κακῶν*- ya que en ese desplazamiento hacia otro tiempo –que no es pasado, sino que no existe de manera objetiva- borra los límites del presente, borra la historia, como dijimos. Uno es prolongación del otro. El olvido y la memoria siempre han coexistido de manera natural. Por ejemplo, en el oráculo de Lebadea, el Olvido y la Memoria se representaban en una simulación de bajada al Hades. Sus poderes se mostraban como complementarios. Asimismo, antes de la bajada a los Infiernos se encontraban dos fuentes llamadas Leteo y Mnemosyne. Al beber de la primera el iniciado olvidaría todo sobre su vida humana y entraría en los dominios de la Noche⁶⁰⁰. En Riba ocurre de la misma manera al referirse a ese tiempo anterior, incluso, a la noche. Se desposee de su humanidad para unirse con las aguas del origen. La memoria y el olvido, de este modo, filtran sus efectos hacia la palabra. El verbo poético es el efecto de ese acto de olvidar y recordar⁶⁰¹. Son potencias que se generan la una a la otra, pero el exceso de alguna acabaría con

⁵⁹⁹ Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2006, p. 135.

⁶⁰⁰ La noche originaria se encuentra en la *Teogonía Eudemia*. En las explicaciones del origen del mundo, Hesíodo lo atribuye al Caos, Homero al Océano y Eudemo a la Noche.

⁶⁰¹ Sobre este tema es interesante el ensayo de Marcel Detienne, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1982.

la otra. Un exceso de olvido es letal⁶⁰². Para poetizar el regreso debe existir la memoria. Y es en ese equilibrio donde se mantiene Riba. Escribe en esta Elegía:

dels meus dies d'errà'i de conèixer,
un sol dia he salvat: el que em salvava; i dins ell,
com les figures per gràcia escollides que omplen un
[somni [...]]

Aquí se demuestra cómo el *yo* ha ido extinguiendo el tiempo y sólo guarda el tiempo verdadero, aquel “momento favorable” al que se refería Eliade. El tiempo que salva, el *kairós*⁶⁰³.

De este modo, una vez que ha aparecido el tiempo epifánico es cuando el sueño adquiere toda su importancia. En las notas finales a las *Elegies de Bierville* escribe Riba:

Repressa, més ambiciosa, d'un tema ja tractat per mi en les *Estances* (Primer Llibre, 37: *El darrer freu*): el del son profund que caigué sobre els ulls d'Ulisses, quan s'hagué ajagut al pont del vaixell desl feacis. Adormit va fer Ulisses, l'heroi de la vigilància, el seu barrer pas de mar, des del país on Nausica l'havia acollit, fins a Ítaca, l'illa paterna. Sons torbadors, ple de misterioses significacions, que «en fer la crisi del destí de l'heroi, lliga simbólicament a favor seu els dos mons de cada costat de l'ombra»; així escrivia jo mateix en un prefacio a la *Nausica* de Maragall. Vegi's *Odissea*, cant XIII, versos 70 i següents⁶⁰⁴.

El tema del sueño es algo que recorría el cuerpo de esta Elegía. Antes de escribir esta séptima Elegía y también su versión definitiva,

⁶⁰² “La pura voluntad de olvido, que acaso entraña la potencia –cuya única promesa es una creación cimentada sobre la destrucción– no puede ser sino *letal* (uno oscuro fruto de *Lethé*), y la medida de su amnesia nihilista es lado de su naturaleza literalmente impoética y antipoética”. José M. Cuesta Abad, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁰³ Sobre el concepto del *kairós* remitimos al interesante artículo de Miguel Veyrat titulado “Kairós o la unidad”, en Miguel Veyrat, *Fronteras de lo real. Escritos sobre Poesía*, Palma de Mallorca, Calima, 2007, pp. 57-65.

⁶⁰⁴ Carles Riba, *Obres Completes I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 238.

se encontró en sus libretas el esbozo de un poema titulado “Cançó dels mariners feacis per a Ulisses adormit” que no concluyó. Finalmente, el poema quedó con este inicio:

Jeuen set vents, n'exulta un:
el del retorn;
els déus ho volen –qui sap després?
Ulisses dorm⁶⁰⁵.

Esto demuestra que ya en Riba permanecía una idea necesaria. Efectivamente, Odiseo hizo dormido su última travesía antes de llegar a Ítaca⁶⁰⁶ tal y como cuenta el canto XIII. Sólo a través del sueño Odiseo puede encontrarse con la verdad de lo divino. Durante la ensoñación, la realidad adquiere una consistencia vaporosa, indeterminada, idónea para traspasar hacia el estado esencial del ser. En el poema se habla ya de ese “interior treball”. A través de esa modulación del alma la fe, abandonada, une los dos extremos de la sombra. Ese mundo de sombras hace recordar al Hades. El Infierno es el lugar donde Odiseo encuentra la verdad en su conversación con Tiresias, conoce el otro lado. Pero también, el viaje a los infiernos era una variante de las iniciaciones mediante el *regressus ad uterum*, algo que lo liga a la imagen del “ventre vivent”. Pero, por otro lado, aquí se averigua algo que siempre estuvo en el hombre para poder saberse como ser social: la unión del mundo de los vivos y los muertos. Ahí

⁶⁰⁵ Pueden consultarse las numerosas variantes del poema gracias al determinante trabajo de Jaume Medina, *op. cit.* pp. 101-102. Enric Sullà, en su libro anteriormente citado, también recoge las diferentes versiones previas a esta Elegía VII. También el comienzo de la Elegía ya proyectaba que el tema central sería el sueño: “Ulls que heu trencat el somrís de la mar en...”, según reza el manuscrito al que hace referencia Sullà.

⁶⁰⁶ “Entretanto caíale en los ojos a Ulises un sueño / prolongado, suavísimo, igual en gran modo a la muerte. / Como vemos que en un cuadriga los cuatro caballos / se encabritan sintiendo el chasquido del látigo y rompen / a correr vivazmente a la vez devorando el camino, / tal, alzada de prora, marchaba la nave dejando / una estela brillante y bullente en el mar estruendoso; / navegaba segura y tenaz; ni el halcón en su giro, / volador entre todas las aves, pudiera escoltarla. / De este modo ligera la nave cortaba las olas; / transportaba a un varón semejante en ingenio a los dioses / que en su alma llevaba las huellas de mil pesadumbres / padecidas en guerras y embates del fiero oleaje, / mas que entonces, de todo olvidado, dormía dulcemente”. Homero, *Odisea*, *op. cit.* pp. 208-209.

radica el referente cultural del hombre y lo social. Enric Sullà, por su parte, explica esta metáfora de la siguiente manera:

Aquesta metàfora es pot entendre millor si s'interpreta que l'ombra és alhora el son de l'heroi i l'exili del poeta, i que els dos «mons [...] de banda i banda de l'ombra» (amb la magnificació i la implicació de totalitat i gairebé d'exclusió que puposa l'ús de «món») són, per a Ulisses, el lloc que ha deixat abans d'adormir-se, que és Feàcia, i el lloc en què es troba quan es desperta, i, per al poeta, la pàtria abandonada i el país que l'ha acollit en l'exili⁶⁰⁷.

En efecto, el sueño es el umbral⁶⁰⁸ donde confluyen la realidad vital del poeta (el exilio, la nostalgia de Cataluña) y esa fuerza que perfecciona y cambia el mundo, el otro mundo interior. La fuerza misteriosa del origen nace desde el sueño. Además, vemos que Riba se refiere al sueño como “son”, es decir: el efecto físico de dormir, no el estado onírico que se daba en la Elegía VI, por ejemplo (“somni”). Esto da luz a un estado de extinción de la voluntad física y psíquica. El verdadero abandono de la fe pasa directamente por el abandono del cuerpo y los sentidos. Así procesa internamente el exilio y su tragedia, reduciéndolo a la nada. El nihilismo ribiano es de índole experiencial. Se experimenta esa nada en el acto de escritura. Ese vaciamiento no responde sino a la fractura mortal de la edad contemporánea. Lo trascendente da lugar al vértigo por la ausencia de contacto con lo divino. Debe reinterpretarse la manera en la que lo sagrado se dispensa ante el hombre. Las convulsiones de un siglo XX fracturado por guerras mundiales y civiles enferman la salud del hombre que se

⁶⁰⁷ Enric Sullà, *Una interpretació de les Elegies de Bierville de Carles Riba*, op. cit. p. 119.

⁶⁰⁸ La unión de esos dos mundos, a su vez, genera la reminiscencia de las atribuciones de Hermes, pero será el recuerdo de Deméter y Perséfone lo que nos lleve directamente a esa unión de la luz y la nebulosa. Hermes es el mensajero de los dioses, pero Perséfone es la que está eternamente entre los dos mundos: “Accedió asimismo a que la muchacha permaneciera la tercera parte del transcurso del año bajo la nebulosa tiniebla, pero las otras dos junto a su madre y los demás inmortales”. *Himnos homéricos*, Madrid, Gredos, 1988, p. 81.

encuentra expuesto ante sí mismo, sin asideros. Por eso sueña y se abandona al no-ser.

Por otro lado, no olvidemos que Riba no sólo adquiere el motivo del sueño directamente de la fuente homérica. Otro de sus grandes caudales de inspiración y admiración literaria –incluso académica– es la *Nausica* de Maragall. Maragall impulsa uno de los detalles de mayor trascendencia que acontece en la *Odisea*: el extraño sueño que Nausica tiene antes de la llegada de Odiseo a las costas de Feacia. En ella se da una cierta premonición amorosa. El amor previo se presenta en ella, haciendo que no huya del náufrago. Riba lo explica:

Nausica, en reflexionar suara sobre el seu somni de la passada nit, s'imaginava davant l'heroi enamorat que potser els déus ja li acosten, plena tota ella del goig torbador d'ésser amada; en preexperimentava, per a dir-ho així, els afectes, es veia talment ella mateixa donant els signes de la passió més viva com l'hauria poguda veure un dels poetes⁶⁰⁹.

Tanto Nausica como Odiseo se relacionan con el sueño como el ente que desvela un destino interior y mudo, también transparente y entregado a la voluntad de los dioses. Continúa Riba:

Ara, però, la singularitat de l'encontre ha correspost talment a la singularitat del somni, que aquest s'és confirmat tot d'una per a Nausica en el seu caràcter de significació de voler dels déus⁶¹⁰.

El velo –que, en realidad des-vela– del sueño participa activamente tanto del mundo objetivo como del ensoñado. Recordemos que fue por ese sueño que tuvo Nausica por lo que ella varía su comportamiento en la recepción del extranjero. Igualmente, Odiseo llega a su patria a

⁶⁰⁹ Carles Riba, *Obres Completes I, op. cit.* p. 521-522.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 522.

través del sueño. Esta significación, de clara raigambre heraclitiana⁶¹¹ desnuda cierto amor por su misma armonía de los contrarios. El sueño ejerce sobre la vigilia un poder de alteración del destino que hace que ambas cosas se unifiquen⁶¹². Riba escribe en esta Elegía: “i és llavors solament que ja li convenen els postres /mots *desperta* i *adormit*”. Sólo esos dos adjetivos son importantes para encontrarse en las aguas originales y únicas⁶¹³. Riba lo que inicia con esto es individualizar la experiencia, fragmentarla, para así tener un mayor conocimiento⁶¹⁴. La vigilia une al hombre con el mundo de las cosas, pero el sueño lo separa y lo encuentra consigo mismo. Encontramos muchas semejanzas con el siguiente fragmento de Heráclito:

B89. Para los despiertos existe un mundo único en común; en cambio, cada de los que duermen se vuelve hacia un mundo particular⁶¹⁵.

El ser encuentra estas dos maneras de existencia igualmente necesarias. De la misma manera que Heráclito, el acercamiento hacia lo universal sólo se encuentra si esos modos de percepción –interno y externo- participan el uno del otro⁶¹⁶. La naturaleza, que pertenece al hombre aunque siempre se presenta como una intuición y no puede describirla, es una de las representaciones de la poesía o lo divino. Lo natural se aloja en un estado permanente de ocultación, como ya

⁶¹¹ “El destí comenta amb l'experiència humana, i és per l'experiència humana que podem conèixer el valor dels mots fonamentals. Torno a pensar en l'Heràclit del mot *desperta*, del mot *adormit*”. Jaume Medina, *op. cit.* p. 130.

⁶¹² Sobre los contrarios, véanse, por ejemplo, los siguientes fragmentos de Heráclito: A22, B88, B8. Heráclito, Parménides, Zenón, *Poemas y fragmentos*, Barcelona, Avesta, 1995.

⁶¹³ Y, en parte, para iniciar el camino de autoconocimiento délfico-apolíneo (*gnothi seautón*), del que también Heráclito bebió: “B.101. Me he indagado a mí mismo”. *Ibid.*, p. 82.

⁶¹⁴ “Per tant, el “despertar” i el “dormir” solament tenen significat en termes del destí de l'individu”. Arthur Terry en Carles Riba, *Obres Completes I*, Barcelona, Edicions 62, 1965, p. 25.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶¹⁶ “B112. La templanza es la virtud más importante, y la sabiduría verdadera es hablar y actuar de acuerdo con la naturaleza, escuchándola”. *Ibid.*, p. 81.

hemos visto. Con ello, lo que se nos está diciendo es que tanto la filosofía heraclitiana como la muestra poética de Riba están sujetas a la sugerencia, como ocurría en el oráculo de Apolo en Delfos. Las sibilas nunca desvelaban el verdadero sentido del mensaje, sino que lo cifraban, manteniendo así la misteriosa condición de la verdad⁶¹⁷. Así también lo fue para Maragall y así lo plasma Riba:

Déu? La Poesia? Per a Maragall, no s'oblidi, la Poesia és l'expressió suprema de la Natura i de l'home en l'esforç de retorn a Déu Pare⁶¹⁸.

A través de la poesía se regresa al estado natural de lo ideal. Así lo apunta Maragall a través del sueño de Nausica y muy bien lo plasma Riba:

Solament, Nausica, que ha somiat intensament, que ha fet, a través de la poesia, l'experiència d'una realitat superior, ara sense adornar-se'n fa l'esforç profund de transcendir-se en l'impuls de la seva aspiració més pura, és a dir, de *tornar cap a* la realitat que és anterior al seu ideal⁶¹⁹.

Con el mismo impulso hördeliniano, Riba aspira a una restauración del origen a través de la poesía. La exclusión de ese estado natural vacía el ser y lo abandona. De la misma manera Hölderlin lo plasma en su *Hiperión*:

He visto una vez lo único, lo que mi alma buscaba, y la perfección que situamos lejos, más allá de las estrellas, que relegamos al final del tiempo, yo la he sentido presente. ¡Estaba

⁶¹⁷ "B. 123. La naturaleza ama estar oculta", "B. 54. La armonía oculta es superior a la manifiesta". *Ibid.*, p. 83.

⁶¹⁸ Carles Riba, *Obres Completes I, op. cit.* p. 527.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 533.

aquí, lo más elevado estaba aquí, en el círculo de la naturaleza humana y de las cosas!⁶²⁰

Es en esta séptima Elegía donde la certeza del destino divino e individual del hombre había adquirido una dimensión gigantesca⁶²¹. Y todo ello, gracias al sueño, que al fin y al cabo tiene una función actualizadora de la percepción. Ellos nos dicen lo que el poeta no visualiza y esa presencia es inmutable, perpetua de la que el poeta sí se alejará. Esa sacralizada sobrevivirá sin necesidad de la palabra, a pesar del obsesivo deseo del poeta de encontrar la palabra sanadora en el poema. En parte, el poeta desciende a los abismos de la muerte en esa búsqueda⁶²² de su propio *Apocalipsis*.

Por otro lado, si volvemos al episodio homérico, Odiseo es desembarcado en Ítaca por los feacios y aún continúa dormido. Es como si al héroe se le tuviera vetada la posibilidad de visibilizar ese trayecto a su patria. Como si tan sólo a través de la enajenación, el hombre pudiera estar en sí y a la vez ser Otro. Y volvemos a Rimbaud: “Je est un autre”. Hay algo ahora en el poeta que lo ha convertido en Otro y en el que debe reconocerse, no sin la fractura y la traición a lo que hasta ese momento había sido. Es la manera que encuentra el poeta de prolongarse hasta alcanzar su otredad⁶²³. En parte, asomándose el poeta a la muerte, lanzándose a ella, es como se rebela contra la muerte o, al menos, intenta destruirla. Sólo así llegará la epifanía silenciosa que se muestra inalcanzable. Todo lo epifánico, al fin y al cabo, proviene del reino de lo inalcanzable ya desde la antigua

⁶²⁰ Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, Madrid, Hiperión, 1987, p. 80.

⁶²¹ “El mes d’abril de 1940, Riba havia escrit la VII, en la qual la idea del déu interior, del destí diví de l’home, havia pres una volada excepcional (cf. VII, 36 i ss) junta amb una exigència d’amor, en sentit neotestamentari, cristià, i il·luminat, tot això, per la fulguració d’una gràcia tan operant en religió com en poesia”. Carles Miralles, *Lectura de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Departament de Filologia Grega de la UB-Curial, 1979, p. 69.

⁶²² Según recogen los textos hebreos, la muerte era comparable al sueño en los tiempos posteriores al exilio. Véanse: Job III, 13-15 o el Eclesiastés IX, 3; IX, 10.

⁶²³ Edgar Morin acierta a desvelarlo: “La muerte es, pues, a primera vista, una especie de vida que prolonga, de una forma u otra, la vida individual”. Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós, 1994, p. 24.

Grecia. Dionisos era el rey extranjero, venido de lejos. Apolo procede de la tierra de los hiperbóreos⁶²⁴. En este caso, Riba hace que el hombre que es Odiseo regrese de un viaje en el que siempre ha sido extranjero. Se invierte el sentido: pasa de ser extranjero –así se lo recuerda con ternura Nausica- a dejar de serlo aparentemente. Odiseo regresa a su origen, pero no es el mismo. Es extranjero de sí mismo. Participa de la divinidad en cuanto ha atravesado esa misma muerte transfiguradora. Odiseo no es el salvador –como Jesús en la tradición cristiana-, pero sí ha alcanzado salvarse. Por eso Riba se siente tan cercano a la figura del héroe homérico⁶²⁵. Como él, fue extranjero, y como él regresó a su patria siendo otro. Recordando una estrofa de Seferis del poema que inspira al título de esta sección:

De qué extraña forma te haces hombre: hablando a los
muertos, cuando los vivos que te quedan
ya no son suficiente⁶²⁶.

II. La palabra-guía

Como ya hemos ido exponiendo, el valor de la palabra en la obra de Riba es determinante. El poema se sustenta siempre en base a una palabra que lo guía. Al respecto, Riba escribe en su presentación a las *Elegies de Bierville*: “Al poeta, a tothom qui estigui en estat poètic, el

⁶²⁴ Sobre este tema es interesante la consulta y lectura del libro de G. van der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

⁶²⁵ Escribe Carles Miralles: “L’havia fet tan seu, aquest sentit simbòlic que atribuïa a l’*Odisea* –sobretot a l’estada de l’heroi entre els feacis i el seu retorn a Ítaca-, que havia de passar, ell, per l’experiència de tornar a fer seu el vell poema, de fer-lo passar, el poema, per l’experiència que ell tenia ara”. Carles Miralles, “Riba sobre els grecs”, en *Actes del II Simposi Carles Riba (Carles Riba: 100 anys)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995, p. 13.

⁶²⁶ “Καὶ πόσο παράξενα ἀντρεϊεύεσαι μιλώντας μὲ τοὺς πεθα- / μένους, ὅταν δὲ φτάνουν πιά οἱ ζωντανοὶ πού σοῦ / ἀπομέναν”. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, *op cit.* La traducción es nuestra.

valor dels mots li ve d'un record donat pels deus"⁶²⁷. Ese recuerdo que viene de los dioses presenta de nuevo un acto de creación diferido que proviene de lo divino. La poesía, en parte, está hecha por algo, por "otro" que está lejos y marca un dictado, como promulgaron los escritores románticos de herencia neoplatónica. El recuerdo marca una diferencia no sólo temporal, sino también espacial y real. Pertenece a una percepción diferente. El poeta busca en otro lugar o recibe de otro lugar la frágil huella de lo poético. Es la mejor manera de que el poeta sea, en parte, participe del misterio anterior. Es participe, decíamos, de algo que no es él pero le pertenece y le guía, lo trasciende y le hace hablar por "otro". El poeta no habla, transmite lo por-venir y lo que aconteció, como un profeta⁶²⁸. Para ello, la visión del mundo como un cosmos poético⁶²⁹ es la manera infalible para alcanzar el estado de "verdad" que es lo completo, tal y como Riba advertía con la semejanza entre los adjetivos del catalán "sincer" y "sencer":

Una sola condició cal: la sinceritat. I notem aquí la profunda llicó que ens ofereix la semasiologia catalana; el «sincerus», el «pur», de bona fe, sense «mescla», ha anat a parar en el «sencer», el «tot en totes les seves parts»⁶³⁰.

"Cuanto más poético, más verdadero", decía Novalis en sus *Notas*. Lo verdadero es lo Abierto, lo que abre las puertas al imaginario y se encuentra con el cosmos que es el mundo en su completud. Por ello, se aspira a una imagen que abra el espacio velado: "la secreta clau". El espacio abierto *desautoriza* al poeta a decir, hace que se pierda en su cuerpo interior totalizante. El acto de escritura es, de este

⁶²⁷ Carles Riba, "Presentació d'una lectura de les *Elegies de Bierville*", en Jaume Medina, *op. cit.* p. 130.

⁶²⁸ Concepto de claro regusto romántico. Novalis concebía al poeta como el profeta o el mago que comunicaba el mundo sensible con el suprasensible. Tocó lo fantasmal de la creación poética.

⁶²⁹ Como claramente puede verse en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. En él se inicia un viaje de regreso que, en sí, sale de sus propias fronteras, se trasciende hacia ese cosmos que aloja a la poesía.

⁶³⁰ Carles Riba, "Sinceritat i literatura", en *Obres Completes II*, Barcelona, Edicions 62, 1967, p. 64.

modo, un simulacro, un recuerdo de esa expansión totalizadora. En eso consiste, también, la imaginación: al fin y al cabo es una potenciación de la palabra en sus posibilidades de expansión. Hace de la palabra lo que es y Riba la denomina: “un senyal del sentit”. La palabra es semilla que espera reintegrarse en el poema: su sentido último. Riba escribe en la más importante parte de la Elegía que alberga el tema de la palabra:

Entre nosaltres, humans,
déus! els mots són només per a entendre'ns i no per a
[entendre'ls:
són el començament, just un senyal del sentit.
Sembren precedir-nos camí del misteri i ens deixen
foscos devant d'un brocat, tristos a un eco que fuig.

Vemos que Riba concibe la palabra como una entidad ajena que nos limita en el acto de nombrar. La palabra es un *daimon* que no se deja apresar por el poeta, simplemente le deja su huella. La huella es guía, pero también un descenso en la atribución de la palabra. La huella, es al fin y al cabo, la palabra humana. La Palabra poética, por su parte, es la que grita desde las simas más elevadas –no es una contradicción, ya que el lenguaje poético es circular y excéntrico, alienante-. La Palabra abandona desde su distancia. Su luminosidad –tan parecida a los rayos celestes de la inspiración de Hölderlin- se arrebatada a sí misma y sume al poeta en la oscuridad de la huella en medio de la nivea desolación del acto de escritura. Carles Miralles atribuye al nacimiento del poema una revelación de la palabra que duerme sin ser tocada por la luz del poeta. Habla de un entendimiento⁶³¹. Miralles atiende a la raíz romántica en la que la

⁶³¹ “Els versos següents describen alguns detalls importants d'aquesta experiència extraordinària: tots els mots són iguals, totes les frases, però, un dia, un d'ells, una d'elles salta, s'imposa com una necessitat peremptòria, per vicissituds de la vida. Guardem les paraules de la tribu, necessàries per a entendre'ns, i les fem servir sense entrar-hi, sense potenciar-les degudament: no les emprem per a entendre-les. Però, de sobte, un dia, alguna cosa en la nostra història, en la nostra vida –des del punt de vista particular o col·lectiu- revela la meravella, el prodigi d'algunes paraules que guardàvem sense haver-les entès fins aleshores –«fins que som a la viva / sorra a

palabra contiene una esencia espiritual que le da el sentido dentro del poema. Existen las palabras, sí, pero sólo cuando aparecen cargadas de espiritualidad. En el fondo, la palabra se diferencia de la Palabra poética en cierta manera diferenciadora en esencia. La Palabra poética es la que es en sí la esencia del ser que nombra. Esto tiene una clara raigambre platónica. Si revisamos el *Crátilo* de Platón, se busca ese camino a la esencia para decir cómo son las cosas. El nombre, de este modo, imita la esencia con sílabas y letras. Se engendra la teoría de la mimesis de claro patrón naturalista. También la realidad busca imitar a la naturaleza para participar de lo divino. En el acto de escritura, la palabra escrita es la proyección mimetizada a través del alfabeto de una Palabra *intacta*. Así se acerca el poeta a su verdad completa – “sincer” / “sencer”. Se tematiza el debate de la exactitud de los nombres se tematiza en el *Crátilo*. Al parecer, todos los hombres responden por un nombre exacto según su naturaleza. Escribe Platón en palabras de Hermógenes:

Hermógenes: Yo, desde luego, Sócrates, no conozco para el nombre otra exactitud que ésta: el que yo pueda dar a cada cosa un nombre, el que yo haya dispuesto, y que tú puedas darle otro, el que, a tu vez dispongas. De esta forma veo que también en cada una de las ciudades hay nombres distintos para los mismos objetos: tanto para unos griegos a diferencia de otros, como para los griegos a diferencia de los bárbaros⁶³².

Vemos que Platón presenta algo trascendente: el nombrar la misma realidad de manera diferente. Eso es lo que acontece en el poema. Se nombra otra realidad de manera diferente, en un movimiento de caída nominal. Al fin y al cabo, Riba reconoce la *instrumentalización* del nombre para el acto de escritura poética. Veámos cómo lo resuelve Platón en su diálogo:

la fi de la mar» (v.33-34). Aleshores neix el poema”. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 259.

⁶³² Platón, *Crátilo (Diálogos II)*, Madrid, Gredos, 1992, p. 368.

Sócrates: ¿Y qué sería aquello con lo que habría que taladrar?

Hermógenes: El taladro.

Sócrates: ¿Y qué aquello con lo que habría que tejer?

Hermógenes: La lanzadera.

Sócrates: ¿Y qué aquello con lo que habría que nombrar?

Hermógenes: El nombre.

Sócrates: Dices bien. Luego también el nombre es un cierto instrumento.

Hermógenes: Desde luego⁶³³.

A eso se refiere también Riba cuando denomina a la palabra un simple indicio del sentido, simple comienzo. Pero debemos ir más allá incluso. La teoría platónica del nombrar se compara a la de “destramar”, que es separar la trama de la urdimbre. El acto de deshechar aquello que no sirve para el nombre se asemeja metafóricamente al tejer, acción sumamente relacionada con lo femenino en el mundo griego y que aquí da cierta connotación femenina en el acto de escritura poética, como ya vimos que ocurría en otras Elegías. Los deshechos del nombre son inútiles y nada tienen que ver con lo indemne que se aloja en la poesía. La carga espiritual a la que hace alusión Riba es la adquisición de esa parte del nombre que se refiere a lo sagrado. Es decir, habría dos maneras distintas de nombrar; de la misma manera que Platón –recordando a Homero– atribuía maneras diferentes de nombrar a los hombres y a los dioses:

Hermógenes: ¿Y qué dice Homero sobre los nombres, Sócrates, y dónde?

Sócrates: En muchos pasajes. Los más grandiosos y bellos en los que distingue los nombres que dan a los mismo objetos los hombres y los dioses. ¿Es que crees

⁶³³ *Ibid.*, pp. 371-372.

que dice algo magnífico y maravilloso en estos pasajes sobre la exactitud de los nombres? Pues desde luego es evidente que los dioses, al menos, aplican con exactitud los nombres que son por naturaleza. ¿O no lo crees tú así?⁶³⁴.

Platón, en su explicación a la retórica homérica- no sólo atribuye una manera diferente de nombrar a dioses y hombres sino que reconoce que sólo los dioses tienen el poder de nombrar con exactitud⁶³⁵. El dilema del poeta en el acto de nombrar se presenta aquí resuelto, aunque no muy satisfactoriamente. Reconocer que la lengua poética es la lengua de los dioses, cuando el poeta es un hombre ante todo, sumerge el acto de creación en la eterna construcción de una ruina. Como si en nuestro tiempo se construyera el Partenón o el Templo de Sounio ya en su ruina, sin el esplendor de su completud, lanzando las columnas al mar. Es como si el poeta se entregara, no sin cierta melancolía, a una escritura amputada donde se ve obligado a proteger y cuidar de aquello que aleja de la esencia o la disfraza. Como si el creador se conformara con un eterno fantasma inaprensible que emerge de la escritura, como si su verdadero cuerpo hubiera muerto ahogado en el blanco. Es la manera que tiene de aparecer la esencia en la poesía de Riba –*διαφάνειν*-, la misma esencia que es ininteligible, de ahí que “els mots són només per a entendre’ns i no per a entendre’ls”. Las palabras, en sí, mantienen un cruel estado de prohibición verbal que somete al poeta a un encerramiento en sus propios espacios del lenguaje. Su lucha por imitar lo primigenio se ha

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 378.

⁶³⁵ Platón se refiere a los pasajes de la *Iliada*: Cantos I, II, XIV y XX. En lo que respecta a la *Odisea* se refiere a los cantos X, XII. Como ejemplo de la *Iliada*, citaremos el canto II: “Hay delante de la ciudad una escarpada colina aislada en la llanura y accesible en todo su contorno, a la que los hombres llaman Batiea, y los inmortales tumba de Mirina, la de ágiles brincos”. Homero, *Iliada*, Madrid, Gredos, 1991, p.148. Como ejemplo odiseico citaremos el canto X: “Tal diciendo, el divino Argifonte entregóme una hierba que del suelo arrancó y, a la vez, me enseñó a distinguirla; su raíz era negra, su flor del color de la leche; “molu” suelen llamarla los dioses”. Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 1982, p. 254.

resuelto de manera trágica con la imposibilidad de los sueños o de terminar entregándose a una escritura utópica o atópica.

Una vez llegados a este punto, ¿cómo asimila Riba esta resolución que no depende de él? ¿cómo se acerca ahora a la Palabra? Para Riba, pues, la palabra se convierte en acto. Es una manera de percibir el mundo, de abrirlo a nuevas vías de percepción, sin atender a intentar conocer qué mueve ese gesto. De la misma manera que los hombres no pueden percibir el instante en el que desean mover alguna parte de su cuerpo. En realidad, esta palabra-acto responde a una nueva terminología de la palabra griega *λόγος*. En el momento en el que se expresa el poeta, algo sale de sí mismo y es la palabra la que decide qué morfología da al texto sobre el que cae. Se destemporaliza el texto para convertirse en *καιρός*. Así se abre el mundo a través de la palabra y de dejar señales de nuestra existencia en el mundo. G. van der Leeuw lo expresa con claridad:

La palabra es un acto, una actitud, tomar posición y ejercer poder. En toda palabra hay algo creador. Presenta. Existe antes de la llamada realidad. Nada sabemos del principio del lenguaje⁶³⁶.

Van der Leeuw no deja de mostrarnos cierta posición esperanzadora y optimista sobre las posibilidades de la escritura. Recuperando la capacidad encantatoria de la palabra griega, van der Leeuw designa cierto poder hechizante a la palabra. En el caso de Riba, desea esa palabra que *origine* y como tal se comporta con su lenguaje, pero no dejamos de presenciar ciertas sumisiones ante lo inabarcable. En esta Elegía, posiblemente, se da la sumisión más grande. Pero no olvidemos que tal vez ésta sea la única manera de mantener viva la palabra blanca que subyace en la escritura y que no

⁶³⁶ G. van der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 389.

se distingue del papel⁶³⁷. La escritura, de este modo, se convierte en la iniciación del encantamiento del nombrar poético. Es ahí donde se da el engaño, el acto de ilusionismo que acecha al poeta y lo obliga a seguir en la búsqueda de la Palabra.

En este punto es cuando llega el dilema de la creación. Seferis apuntó hacia este tema de manera muy hermosa:

La tierna finalidad del poeta no es describir los objetos sino crearlos al nombrarlos; es, creo yo, su mayor alegría. Para ello le hace falta una aplicación lo más perfecta posible a los objetos, una identificación; y esa identificación depende de la tensión, pero nunca de la extensión y de la carga léxica⁶³⁸.

El objetivo de nombrar es recrear el mundo desde una manera originaria. Seferis no atribuye que esto sea posible a la búsqueda de una palabra cuya carga léxica sea similar a aquello que desea designar de manera poética. Lo que Seferis llama *tensión* es, en sí, la capacidad espiritual para unir los dos mundos del nombre. Esta tensión *hermetiza* el acto de creación de manera inevitable. Hermes contactaba con ambos mundos de manera veloz, pero también, muchas veces, de manera incomprensible. Pero Seferis dignifica esta supuesta dificultad de la que también habló Riba. Lo difícil es signo de búsqueda y acercamiento, también de exactitud⁶³⁹. Esto nos lleva a plantearnos cómo el poeta que se ha sumergido en la indagación nebulosa de la palabra, en el fondo, sabe que la palabra posee una objetividad perdida y tornada en una trágica subjetividad. Por ello no reniega de su tensión, trágica también. Seferis afirmó que toda palabra pronunciada por alguien está dotando de subjetividad a esa

⁶³⁷ “Así pues, la palabra viviente, plena de poder, susurrada en voz baja sigue viva en la indicación de la escritura”. *Ibid.*, p. 419.

⁶³⁸ Yorgos Seferis, “Monólogo sobre la poesía”, en *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Gijón, Júcar, 1989, pp. 77-78.

⁶³⁹ “De cualquier forma, lo que quisiera mantener de todo esto, es que lo turbio no se relaciona obligatoriamente con nuestros poetas «difíciles» y que nadie buscó más que ellos la tensión, la exactitud y la desnudez”. *Ibid.*, p. 78.

palabra⁶⁴⁰. La subjetividad es individualización, pero también velo, profundidad. El poeta tiene de esta forma el poder de convertir a la palabra en lo “Otro”. De esa distancia parte la tensión necesaria para la búsqueda. “Semblen precedir-nos camí del misteri i ens deixen / foscos davant d’un brocat, tristos a un eco que fuig”, escribe Riba. La palabra abandona al poeta en su búsqueda cuando ya se ha sumergido en el mar tejido de la subjetividad. De nuevo aparece aquí la imagen del tejido de las palabras de origen platónico, pero también homérico. Las Moiras tejen y destejen el destino de los mortales, Perséfone teje el cosmos. De la misma manera, las palabras del poema eligen el destino de lo creado. Y esta forma pertenece, inequívocamente, a la lengua referida a las emociones, que es la que mueve el sentido poético⁶⁴¹. Pero el plano emocional de las palabras, a su vez, es el que más contradice al plano lógico, que es el empleado en el uso cotidiano de la lengua. El hombre-poeta no puede rechazar este segundo plano. Su formación originaria nace de ahí y es de la que va a valerse para indagar en sus emociones poéticas. Mantener la tensión dialógica entre ambos es lo que hará que el poeta se pueda entregar en mayor o menor medida a la creación y búsqueda, también a su “dificultad”. Conocer el lenguaje emocional es conocer o intuir el origen. Es la manera que el poeta tendrá de trascenderse a sí mismo, pero, a su vez, indagando en él mismo⁶⁴². Se ejecuta un doble movimiento heraclitiano de arriba y abajo. Esta teoría ayuda a Riba a defenderse de las críticas de autor “difícil”. En el fondo, toda poesía que atendiera a la honestidad de sí misma era y es difícil. Las palabras poéticas así lo atestiguan. Ellas son engendradas por una concepción

⁶⁴⁰ Cfr. *Ibid.*

⁶⁴¹ “Que utilizamos la lengua de dos maneras: una referida a nuestra lógica y otra referida a nuestras emociones”. *Ibid.*, p. 81.

⁶⁴² “Y para aceptar ese éxtasis es preciso que nos acerquemos puros a la poesía abandonando las costumbres, profundamente enraizadas en nuestro interior, del pensamiento analítico y de la expresión analítica que alimentamos, so pena de muerte, desde nuestros años infantiles hasta el final de nuestra vida. Porque, si el uso «emotivo» de la lengua es el más antiguo, el que se pierde en los días de la creación, es también más inconsciente, más «rechazado» que el otro, el lógico”. *Ibid.*, p. 83.

pre-lógica o por estados pre-poéticos que *abolen* la logicidad del poema. Por eso un poema nunca puede ser entendido. Y quien intente hacerlo habrá comenzado a destruir el poema. El eterno reto de entender lo poético por los cauces lógicos responde a cierta soberbia de la edad contemporánea dominada por cierto cientifismo que infestó, también, las estancias de las humanidades. La creencia, falsa por otra parte, de que el hombre podría evitar la traición del lenguaje y alcanzar directamente la esencia poética llevó a rechazar, en cierto modo, a gran parte de los poetas «puros». Esta pureza, en realidad, va más allá y alcanza la completa integridad del espíritu creador. Es la manera adecuada para aspirar a la complejidad del ámbito de la creación por la palabra: “La forma, per durar eterna, vol més encara que la puresa: vol la integritat de l’esperit creador”⁶⁴³. De esta forma, se produce una inversión del orden del lenguaje. La palabra se carga de emotividad en la creación gracias a que lo natural originario, aquello que estaba en un estado pre-poético actúa con un efecto *a posteriori*. Así, opera en el lenguaje cierta influencia de regresión o caída. Como una red infinita, lo que nace antes del primer nacimiento atrapa a aquello que lo trasciende y abole el temor a la desaparición del acto poético. En esto se resume el “movimiento irrepresentable”⁶⁴⁴ de la escritura trazada en un tiempo ajeno, casi mítico.

Pero al engullir aquello que es ulterior a lo que es superior se produce una ausencia, una retirada de aquello que comunica. Se ha interiorizado en un descenso, de la misma manera que Perséfone fue arrastrada a los infiernos. Arthur Terry atribuye a esa interiorización de la palabra un significado que proviene de los dioses: “El significat interior de la paraula ve dels déus; tal com en el viatge interior de la renaixença el vehicle de la divina intervenció és la memòria”⁶⁴⁵. Sobre ello coincide también Jaume Medina: “El contingut, el significat del

⁶⁴³ Carles Riba, “Sinceritat i literatura”, en *Obres Completes II*, op. cit. p. 64.

⁶⁴⁴ Cfr. Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 340.

⁶⁴⁵ Arthur Terry en, Carles Riba, *Obres Completes I*, Barcelona, Edicions 62, 1965, p. 25.

mot és un eco, un «record» que ve dels déus, i que se'ns escapa.”⁶⁴⁶ El “eco que fuig” al que se refiere Riba provoca una doble distancia diferida. Un eco no es una presencia directa, sino la prolongación distorsionada de la voz. Si ese eco huye el poeta se queda completamente desprotegido y abandonado en las llanuras interminables de su propio lenguaje. Se inicia, entonces, el terror de lo autocomunicable que trasciende el valor humano del poeta. Hay algo de incontrolable en ese lenguaje, pero que sólo pudiera intuirse a través de preguntas, nunca de afirmaciones⁶⁴⁷. Llegar a la verdad a través de aquello que identifica su vacío de un interrogante es, para la creación poética, la manera más justa de valorar la palabra como acto. En parte, acontece lo mismo que aconteció en Rilke en su Elegía I: “¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías / de los ángeles?”. El terror de lo Abierto del lenguaje deja al poeta en una *autocreación* desde la nada y siempre a la espera. El deseo de encontrarse con el *verbum interius* siempre subyace en esa espera, sin percatarse de que ese vaciamiento del silencio ante la pregunta no respondida es la señal necesaria y más cercana. Metaforizando esta imagen, sería como un eterno avistamiento de Ítaca, alejada a cada paso por dioses caprichosos que deforman la distancia.

De este modo, este *verbum interius* sería la patria ansiada -que para Riba es Cataluña trascendida a un sentido metafísico y poético-como Ítaca. Jaume Medina identifica la patria de manera trascendida, igualmente:

Però el que més importava a Riba era la paraula. I, en pensar amb la pàtria i en cercar-ne una definició, només sabia relacionar-la amb “celui qui parle”, una expressió que remarcava subratllant-la. I el més colpidor de tot plegat és que

⁶⁴⁶ Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, op. cit. p. 274.

⁶⁴⁷ “Las palabras parecen llevar en sí mismas una verdad oculta que una interrogación bien conducida podría evidenciar [...] Algunas palabras tienen por tanto un sentido que las sobrepasa”. Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, Madrid, Arena, 2007, p. 109.

entenia la pàtria com aquell cercle –és a dir, l'àmbit de persones amb qui un es relaciona- on la paraula de cadascú actua, és activa, exerceix o fa una acció, és acte⁶⁴⁸.

La patria espiritual –evocación de Cataluña- se recoge en su círculo personal, allá donde brota la palabra desde el hombre. Así se convierte en un acto, un acto⁶⁴⁹ humano que trasciende. La labor a la que se enfrenta el poeta, como muy bien expone Jordi Malé, es casi titánica, ya que debe trascender las palabras del lenguaje cotidiano hacia un significado poético⁶⁵⁰. Las palabras poseen una naturaleza inestable, de ahí su habilidad para abandonar las estancias del decir poético. Aceptar esa ausencia, ese desapego de la Palabra -que siempre trata de conformar al poeta con espectros de su esencia- hace que la palabra pueda convertirse en su interior en algo diferente⁶⁵¹.

Pero es curiosa esta doble naturaleza del lenguaje poético⁶⁵². Gracias a esa interioridad, logra abrir el mundo. La Palabra tiene el poder de cambiar el sentido del tiempo⁶⁵³ y también la situación del poema. A su vez, da señales de la propia existencia del poeta, abriéndose en el papel como un abismo que atrae. Esa atracción –guía

⁶⁴⁸ Jaume Medina, *Carles Riba i Joan Maragall o la moral de la paraula*, Cornellà de Llobregat, Llengua Nacional, 2011, p. 47.

⁶⁴⁹ “No era geogràfic l'àmbit de la pàtria de Riba, sino espiritual. Un àmbit en què l'únic paisatge és la paraula i la seva acció”. *Ibid.*, p. 48.

⁶⁵⁰ “El poeta, per tant, no opera amb elements ordenats per endavant i perfectament configurats, sinó que –com veïem que remarcava Riba –té davant seu un conjunt ben inestable”. Jordi Malé, *Poètica de Carles Riba: els anys del postsimbolisme 1920-1938*, Barcelona, La Magrana, 2001, p. 256.

⁶⁵¹ “Només així, afrontant plenament el llenguatge en allò que té de mancat i d'imperfecte, el poeta aconseguirà no sols de vèncer la coacció que exerceix sobre ell –vegeu *supra*-, sinó d'assolir un nivell superior d'expressió, per damunt de la comunicació ordinària, un nivell molt més essencial, espiritual: una expressió que «[fa] l'efecte de la més espiritual que humanament es pugui, precisament perquè ens aboca a aquella expressió simple i immediata, que deu ésser la dels esperits purs» (p.90). Retrobem, d'aquesta manera, la dimensió superior de la paraula en la poesia que Riba ja havia insinuat al seu article sobre Carner, cercant llavors suport en Nietzsche”. *Ibid.*, p. 269.

⁶⁵² Sobre esta doble naturaleza, de nuevo remitimos a la esclarecedora lectura de Jordi Malé, *Ibid.*

⁶⁵³ Anteriormente, ya hicimos referencia a la diferencia entre los conceptos del *kairós* y el tiempo.

en el camino hacia el misterio- es lo que mantiene la unión entre el origen y el final. Final que, a su vez, mantiene una morfología bicéfala y una parte de él ya es principio. El poema aparece de esta forma desde su final y su origen y así se logra prolongar⁶⁵⁴ en su *kairós*.

Y hemos vuelto a otro origen, a otro tiempo. Hemos alcanzado, ahora, el lugar de la unión entre el origen humano de la palabra –acto- y su desembocadura trascendente. Todo ello gracias a la configuración *aleatoria* de las palabras que han ido configurando el poema en un juego de reflejos y huidas. Y todo ello nos remite al origen metafórico de las palabras. “La metáfora es una figura de una sola palabra⁶⁵⁵”, explicaba Paul Ricoeur. La palabra, pues, es el resultado de un traslado del sentido. Todo nuestro lenguaje cotidiano ha tenido desde su origen una génesis metafórica⁶⁵⁶. La metáfora no es más que una palabra que gira y se constorsiona para desviar el sentido y alcanzar la sacralidad original del lenguaje. Riba cree en la mutabilidad del sentido de la palabra según las necesidades comunicativas: “els mots són només per a entendre’ns i no per a endentre’ls”. Riba, al igual que Ricoeur, sólo puede atribuir a la metáfora el poder de cambio de sentido de las palabras⁶⁵⁷. Esta propuesta ya se encuentra en las

⁶⁵⁴ “El poema es en efecto lo que mantiene juntos, lo que reúne en una unidad infundada la unidad abierta del principio, lo que en la grieta de la iluminación encuentra un fundamento bastante firme para que algo venga a la apariencia y para que lo que aparece se mantenga en un acuerdo vacilante pero duradero”. Maurice Blanchot, *La parte del fuego*, *op. cit.* pp. 117-118.

⁶⁵⁵ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, Ediciones Cristiandad, 2001, p. 137.

⁶⁵⁶ Al respecto, escribió el retórico griego Demetrio Falero: “La costumbre es maestra de todas las demás cosas, pero sobre todo lo es de las metáforas. Ya que, revistiéndolo casi todo con metáforas, lo hace con tanta seguridad que pasa desapercibido. Llamando a una voz «blanca», a un hombre «agudo», a un carácter «tosco», a un orador «prolijo», etc., se aplican las metáforas de una forma tan elegante que se parecen a los términos propios”. Demetrio, *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos, 1979, p. 57.

⁶⁵⁷ “El pacto entre la semántica y la palabra es tan fuerte que nadie sueña con colocar la metáfora en otro marco que el de los cambios de sentido aplicados a las palabras”. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, *op. cit.* p. 139.

teorías del XIX de Arsène Darmesteter⁶⁵⁸ o de Michel de Bréal⁶⁵⁹. Con ellos se inicia el mecanismo de cambio en el significado de las palabras. Cuando Riba atribuye a la palabra el inicio del sentido o la guía hacia los caminos del misterio, indica que la palabra es el hiato entre dos estados, la *bisagra* que denomina Ricoeur⁶⁶⁰. Esa función de bisagra dota a la palabra de cierta connotación abstracta. No es ni una cosa ni otra y, sin embargo, encaja con todos los planos de sentido. La palabra, llegados a este punto, se convierte en una realidad inaprensible –que no incomprensible, porque se entiende con todos sus sentidos- y generalizada. De su origen designante de lo individual, pasa a una “generalización metafórica”⁶⁶¹. La palabra-metáfora se expande hasta desintegrarse en su sentido. La palabra –que proviene del poeta- abandona, así, a su Palabra. Se mantiene la tensión elástica entre ambas, pero sus fuerzas son contrarias. El impulso de una provoca una reacción de alejamiento en la otra. Ahí radica la *intraducibilidad* del lenguaje poético. *Intra-* que designa dos cosas importantes: prefijo “intra” como indicativo de “adentro”, o “interior” o como parte de la negación de lo que puede trasladarse, tra-ducirse. Este juego morfológico poco ortodoxo define que ese traslado hacia el adentro se niega. Aceptarlo fue un rasgo calificativo del Romanticismo, pero, en realidad, de todo lenguaje que aluda a la poesía. Es el alto precio de la torsión metafórica.

Para Riba no todo es traducible. Acepta la situación. La suplantación se da ante lo ausente, pero lo que aparece escrito no es un sinónimo de aquello que se ha sumergido en el abandono. Se da, como expresa Ricoeur sobre el “grado cero” una “interpretación virtual”:

⁶⁵⁸ Sobre todo en su obra *La vie des mots étudiés dans leurs significations*, de 1887. En edición contemporánea: Arsène Darmesteter, *La vie des mots étudiés dans leurs significations*, Paris, Librairie Delagrave, 1950.

⁶⁵⁹ Su *Essai de sémantique. Science des significations*, de 1897.

⁶⁶⁰ “El nivel de la palabra no es sólo el nivel intermedio entre el del fonema y el del sintagma, es un nivel que hace de bisagra”. Paul Ricoeur, *op. cit.* p. 141.

⁶⁶¹ Cfr. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, *op. cit.* p. 145.

Esta interpretación virtual imposible no es en Absoluto la traducción de una palabra presente por otra ausente, sino una manera de crear sentido con las palabras presentes, con que se destruye a sí misma⁶⁶².

Riba profesa la escritura de la evocación. Genera el sentido con las palabras presentes, como quien reconstruye su vida a través de una fotografía. Esas palabras son el nombre de las cosas⁶⁶³, pero no son las *cosas*. Las *cosas* pertenecen a la Palabra y ella ocurre en otra parte y otro tiempo. En esta Elegía, Riba genera el sentido con las palabras presentes que, a su vez, evocan la presencia huida. Es su manera de *desfragmentar* el lenguaje y establecer la comunicación poética. Riba inicia un mecanismo de ajuste para la *elusión*. Pero el poeta debe reconocer que “la misma traducción absoluta es un límite ideal”⁶⁶⁴. Para ello, y para no eludir en espacios inabarcables en los que el mismo sentido poético perezca o para que esa “señal de sentido” no sea demasiado débil, se debe crear una metáfora del espacio interior. Esta metáfora marcaría la lejanía de los lenguajes, pero actuaría como médium entre ambos. En el fondo, se necesita una palabra-fantasma. Ese fantasma adquiere la función de ser lo único que existe en medio de la devastación del lenguaje poético. Y no sólo es lo único existente, sino que nunca se le podrá matar.

En definitiva, la palabra es un fantasma que vaga por estancias interiores y exteriores, como Hermes, y hasta llegar a ese estado, ha debido separarse de su verdadero *cuerpo*, condenado a su ausencia.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 190.

⁶⁶³ Algo idéntico ocurre en uno de los cuentos más hermosos de Sophia de Mello, “Homero”: “Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas. Palavras brilhantes como as escamas de um peixe, palavras grandes e desertas como praias. E as suas palavras reuniam os restos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas”. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Contos exemplares*, Porto, Figueirinhas, 2006, p. 134.

⁶⁶⁴ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, *op. cit.* p. 191.

ELEGÍA VIII

Són abruptes amb noms gairebé de dona amorosa,
 noms per a ser present tan solament dins el foc:
 la Flamejant i, torxa mes pura al matí, la Rosada.
 Clou al murmuri els ulls: som en el dèlfic tombant.
 ¿Reconeixes les Roques, les absolutes presències,
 com ens prengueren els ulls verticalment fins al blau;
 altes d'un vol més alt (¿reveus, Amor?) que ajuntava
 llurs dos fronts lleonins com un mateix pensament?
 ¿Era l'àguila ardent dels presagis reials, que fa inútils
 la consulta en l'obscur, Pítia, i l'anunci diví
 esgarriant-se en ta veu? La imatge, puixant ens fou dolça
 cor orgullós endins, on no s'imposa la nit
 ni les blanques aurores menteixen. Però el que importava
 era la font, al peu ineluctable del mur:
 solitària i deixada, però vivent —com de l'hora
 pròxima, dret destí que no abat cap saber,
 una Gràcia tenaç i discreta ve a oferir-se'ns
 contra el neguit d'ignorar; cal acotar-s'hi només.
 Dona, tu i jo hem begut al doll glacial de Castàlia
 l'aigua dura dels déus, pura a través de l'horror,
 intemporal des del fons on no es marquen els canvis dels
[signes;
 l'hem mesclada amb la sang que ens és comuna en l'amor.
 Sigui o no el que ens passi a la nostra mesura, s'assembli
 a nosaltres o no, dona, en nosaltres el crit
 de sofriment o de glòria voldrà parlar —oh! no importa,
 per a nosaltres sols o per als altres també—
 parlarà, articulat per la saviesa dels segles
 i de les Faules, dolç de les cançons maternals
 i profund del que és viva la terra secreta i concreta;
 tendra i eterna veu per a accomplir-nos-hi tots,
 dona, en cada borboll del seu broll; la teva, la meva
 veu, la doble veu sobre el mateix instrument
 d'un destí compartit; i la mort separar no podria
 el que ha fet un sol cant per a l'orella dels déus.

Oh com vàrem sentir que érem cosa lleugera i sagrada,
ja senyors dels senyals que ens encontressin, Amor!

Vida volguda... olivar que fugint de les Roques baixava
tan inefablement impetuós cap al mar!

Res no ens haguérem de di'. I quan el nostre pas va respondre,
lent, a la crida feliç, unes abelles brunzents

varen voltar-nos el cap. Però sols amb els anys hem comprès

[com

és de subtil i d'humil i coratjós el treball

per a la nostra mel, que és filla de l'aire i la terra;

sí, però més del foc, dona, del foc sobretot.

I. El camino délfico: transformación y presagio

Pocos lugares en el mundo pueden ofrecer, simplemente con su visión, el verdadero encantamiento misterioso de la naturaleza como es Delfos. Cuando empieza a vislumbrarse a lo lejos, llegando desde el camino ateniense y habiendo dejado atrás la bella ciudad de Arájo⁶⁶⁵, cierta extrañeza comienza a apoderarse del viajero. Extrañeza que, sin embargo, contiene en sí misma un placer que nos aparta de la realidad del viaje que se emprendió. Comienza a mirarse de otra forma. La naturaleza se muestra ante nosotros como una aparición hechizante. Se da en nosotros el verdadero *θαύμα* de aquello que nace de lo natural, brillando, para absorber lo que de humano hay en nosotros. Es imposible no evocar los versos del comienzo del “Himno délfico⁶⁶⁶” del gran poeta griego Ánguelos Sikelianós en el que todo lleva a la altura:

Mi cuerpo; elevación del sol, en las montañas vírgenes,
en el pecho te halla como el abeto inmortal.
Limpia como el carámbano, la aurora despierta
en mi carne, desde las inalcanzables cimas
como una ofrenda me acompaña⁶⁶⁷.

El hombre deja a un lado su condición de tal para convertirse o dejarse llevar hacia un lugar invisible. En Delfos permanece ese poder que nos arrastra de la misma manera que Perséfone fue arrastrada por ese milagro de la naturaleza en forma de narciso. Su fascinación le costó condenarse intermitentemente a los infiernos.

⁶⁶⁵ Según el mito, ciudad de origen de Aracne.

⁶⁶⁶ *Δελφικός Υμνος*.

⁶⁶⁷ “Κορμί μου· του ήλιου το ύψωμα, στ’απάρθENA βουνά, / σαν το έλατο το αθάνατο, κατάστηθα σε βρίσκει. / Καθάρια σαν το κρούσταλλο, στη σάρκα μου ως ζυπνά / η αυγή, απ’ τις άφταστες κορφές μου προβοδάει κανίσκι”. Άγγελου Σικελιανου, *Λυρικός βίος (Τόμος Β’)*, Αθήνα, Ίκαρος, 1981. La traducción es nuestra.

Delfos es el lugar sagrado del conocimiento. Pocas diferencias hubo en la Grecia clásica entre lugar y sacralidad. En la tradición griega era inevitable asociar a los territorios la noción sagrada. Como apuntan Mauss y Hubert, todo aquello que pudiera denominar al grupo, a lo social, formaba parte de la parcela de lo sagrado⁶⁶⁸. La expansión del individuo, lo único, era una pieza determinante de su verdadero lugar en lo social. De ahí, la elevación sagrada de Odiseo, por ejemplo, hacia Ítaca, su patria. En Riba ya hemos comentado que este factor es central: su espiritualidad es su patria.

Experimentar míticamente es una manera más de conocerse a sí mismo para el hombre contemporáneo. La sabiduría del mito, que en su tiempo no se denominaba así, sino origen o causa de las cosas, se ha heredado en el pensamiento poético de la Edad Contemporánea. Cuando Pausanias describe Delfos en el libro X:

En el pronao de Delfos están escritas máximas útiles para la vida de los hombres. Han sido escritas por hombres que los griegos dicen que fueron sabios. [...] Pues bien, cuando llegaron a Delfos, estos hombres ofrendaron a Apolo las celebradas máximas “Conócete a ti mismo” y el “Nada en exceso”⁶⁶⁹.

se refiere a la máxima délfica de la aproximación del hombre a su centro. El autoconocimiento se convierte en fundamento y base de su manera de estar en el mundo. Es la máxima sabiduría que todo hombre puede hallar a lo largo de su corta existencia. ¿Qué nos dice, en el fondo, esta premisa? Que el hombre, a su vez, vive en un perpetuo exilio de sí mismo. Su tragedia nace de ahí, de esa profunda escisión de su propio ser, ciego. El hombre parece destinado a la misma profecía que el oráculo délfico dio a Homero:

⁶⁶⁸ Cfr. Fernando Schwarz, *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado*, Buenos Aires, Biblos, 2008, p. 46.

⁶⁶⁹ Pausanias, *Descripción de Grecia (VII-X)*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 416-417.

Dichoso e infortunado, pues naciste para ambas cosas, buscas una patria. Tienes una tierra natal, pero no una patria⁶⁷⁰.

El hombre nace, pero no tiene el lugar sagrado de la patria que es su propio conocimiento. El saber de sí es su propio centro, de la misma manera que Delfos fue el centro del mundo. La noción de ese centro posee ciertas connotaciones sagradas que implican aquello que está en un lugar sin pertenecer a nada. El centro no se inclina hacia ningún punto cardinal. El centro es la coordenada del aislamiento. Insertar la sacralidad en un lugar profano perpetuaba el acto de *centralizar* un nuevo nacimiento del mundo, el origen del que todo hombre sentía nostalgia por encontrar ahí, en ese lugar inaccesible, su verdadera patria. Así lo expresa muy bien Mircea Eliade:

[...] todo lugar sagrado, todo lugar que manifestaba una inserción de lo sagrado en el espacio profano, se consideraba también como un «centro». Estos espacios sagrados también podían construirse. Pero su construcción era en cierto modo una cosmogonía, una creación del mundo; lo cual no puede ser más natural, puesto que, como hemos visto, el mundo fue creado a partir de un embrión, de un «centro»⁶⁷¹.

De la misma manera que el hombre necesita ese centro para localizar su origen, asimismo vive ese mismo hombre un nuevo nacimiento de sí. Alcanza por unos instantes el mismo rehacerse de Dionisos. Esta es la experiencia, aproximada, de la llegada a Delfos y de todas las connotaciones que para el hombre ha tenido. Riba así lo aprecia en esta Elegía. El poeta catalán recuerda ese punto central desde la desubicación del exilio. En parte, esa era la naturaleza del centro que no pertenece a ninguna coordenada. Tan sólo desde la evocación puede atraer hacia sí mismo la aparición brillante –*θάυμα-*

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 417.

⁶⁷¹ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 54-55.

del centro. Así lo expresa Riba en su *Presentació de les Elegies de Bierville*:

Sempre de lluny, d'una manera fantasmal, se'm representa aquest paisatge vist anys enrera i dialogo amb la companya de tota la meva vida –va ser companya meva del viatge a Grècia, companya meva també en poesia⁶⁷².

Todo en Riba aparece de manera fantasmal –ya hemos hecho un análisis detallado de ello en los capítulos II y III, por ejemplo-, inaprensible, pero transfigurado en experiencia invisible y sensitiva. Riba, sin embargo, desde esa invisibilidad de una existencia pasada que tanto recuerda a *El Archipiélago* de Hölderlin⁶⁷³, siente el poder del futuro en todo aquello que lo rodea. Todo en Delfos es futuro, presagio, un adelantarse al acontecimiento que devela la propia esencia del hombre. Quien no tiene presente –Riba sintió que su tiempo se abolía gracias a la desposesión cruel del exilio- y su pasado se conforma de apariciones de todo lo perdido, sólo puede anhelar lo más indefinido y *ex-céntrico*: el futuro. Así lo expresa Riba en la *Presentació*:

És no solament tota la suggestió del lloc, de les profecies del lloc nacional, de la recerca del que pot ser el futur⁶⁷⁴.

El futuro es el tiempo indefinido donde radicará la nueva visión de la religiosidad en la Edad Contemporánea. La eterna espera espiritual apenas aspira a lo ininteligible de un tiempo por venir, como ya apuntaron gran parte de las poéticas contemporáneas, alejadas, eso sí, de discursos utópicos. Sólo en el futuro se halla lo trascendente, de ahí

⁶⁷² En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 131.

⁶⁷³ “mudo está el dios délfico, y solitarios y abandonados se encuentran / desde hace mucho tiempo los senderos por donde antes, / dulcemente conducido por las esperanzas, subía el hombre / preguntando hacia la ciudad del veraz profeta. / Mas desde lo alto la luz habla todavía hoy a los hombres, / llena de hermosos significados”. Friedrich Hölderlin, *El Archipiélago*, Madrid, Alianza, 1985, p.79.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

la vigencia del presagio. La Palabra poética se halla en la esperanza⁶⁷⁵ –en esa prolongación que da la esperanza- de un futuro reintegrador que se concibe en el adentro humano⁶⁷⁶. Se asimila a la salvación cristiana de la que Riba se encargó de dotar a su ejercicio poético. El futuro es lo secreto, el contenido misterioso que da al hombre el valor de saberse presente en algo que no existe y que nunca existirá, porque esa es la intrínseca capacidad anuladora de ese mismo futuro anhelado. El poeta, al fin y al cabo, busca penetrar en la *insondabilidad* de nuestra propia eternidad, también de la suya propia. Esa eternidad mantiene la impermeabilidad a la muerte que el hombre necesita. El futuro seguirá existiendo aunque el hombre ya no esté para esperarlo. Ese consuelo articula la capacidad esperanzadora de la existencia. Aquello que siempre acaba está sometido a su eterna herida de existir: la tragedia del hombre en el más puro estilo nietzscheano⁶⁷⁷. El hombre, en su ilusión de futuro y su conciencia de que algo de él pervive a través de la naturaleza gracias al futuro, construye su estancia existencial alrededor de ese marco inexistente del tiempo por venir. Por ello la Palabra siempre precederá al poeta, irá siempre delante de él y mantendrá siempre la misma *inalcanzabilidad* que la hace deseada. La intrahistoria se sustenta, de este modo, en la prolongación de un vacío. El poeta se constituye como aquello que indaga en la especialidad infinita de su existencia confiada a un futuro apocalíptico, de revelación. Pero también se asemeja a la figura que anuncia. Según el Evangelio, la palabra “vida” posee el significado de

⁶⁷⁵ Recordemos el fragmento final de la carta escrita por Riba a Pierre Rouquette (30-5-1940): “Ens salvarem, tinguem-ne la fe: aquella fe que, com deia Péguy, més plau a Déu, i que és com una esperança”. Carles Riba, *Cartes de Carles Riba II: 1939-1952*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1991, p. 134.

⁶⁷⁶ Este tema se verá claramente en el análisis de la Elegía IX.

⁶⁷⁷ “Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida trágica del existir, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna”. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2004, p.154.

vida eterna⁶⁷⁸. El arte libera de esa angustia de la finitud cruel que acecha al hombre, aunque no deja de ser una mera ilusión por la incapacidad natural de ser presente. La escritura poética se desvela como el acto de herida en el tiempo. Herida que es instantánea a su vez. La escritura abre un trazo profundo en el que vierte un anuncio de algo que el poeta –ni nadie– podrá experimentar. El poeta consigue alejarse de la historia para convertirse en el verdadero derrocador de la linealidad de lo histórico. Sin límites se aproxima a la sacralidad necesaria, abre el abismo de sí mismo para absorber como un agujero negro todo aquello que en su *diafanidad* se ha mostrado imposible. Ser en lo Abierto de Rilke, ese es el objetivo de un poeta como Riba. Por eso regresa a Delfos, el lugar del futuro en un centro sin lugar. Por eso el presagio y la creación fueron ramas de un mismo árbol. Lo aislado es la verdadera manera de ser Uno, lo puro: lo Absoluto. Así lo explicó Plutarco, que muy bien conocía el oráculo delfico:

De modo que ser uno y sin mezcla es siempre propio de lo incorruptible y lo puro⁶⁷⁹.

La capacidad anuladora del tiempo, de herirlo y mostrarnos la experiencia numinosa de ser es una manera de anunciar la capacidad del conocimiento del hombre. Desde lo atópico se remite a un punto de la historia. Así se articula el sufrimiento del hombre que, como muy bien indica el profesor Jaume Medina, comienza a tejer un entramado de correspondencias entre su existencia y el mito⁶⁸⁰. El mito, como apunta Schajowicz⁶⁸¹, ejerce en el hombre la función de catarsis que lo

⁶⁷⁸ Cfr. Ludwig Schajowicz, *Mito y existencia. Preliminares a una teoría de las iniciativas espirituales*, San Juan, Ediciones de la Torre. Universidad de Puerto Rico, 1962, p. 27.

⁶⁷⁹ Plutarco, *Sobre los oráculos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2007, p. 200.

⁶⁸⁰ “El parlar del crit gloriós o sofrent serà articulat per la saviesa dels segles i de les Faules, això és, dels mites a través dels quals es farà una representació simbòlica de la seva vivència i del coneixement adquirit per la humanitat al llarg de la història”. Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba*, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁸¹ Cfr. Ludwig Schajowicz, *Mito y existencia. Preliminares a una teoría de las iniciativas espirituales*, *op. cit.*, p. 23.

lleva a poder experimentar cierta restitución en su mirada. La realidad se purifica ante su nuevo nacimiento indemne, gracias a la palabra. Sólo así florece la esencia de las cosas y espiritualiza aquello que rodea al hombre. Lo mítico es lo que favorece ese futuro al que nos hemos referido más arriba. Dice Schajowicz:

El mythos no expresa meramente lo “visto”, es decir, el testimonio de una teofanía pasada, sino que nos invita a la entrevisión *hic et hunc* de lo divino o, por lo menos, a la intuición de sus vestigios en un mundo desdivinizado⁶⁸².

Esos vestigios nos dan la razón cuando decimos que sólo el futuro es lo que permite concebir una forma de existencia sagrada. El poema queda como estigma de esa búsqueda del futuro. Y en ese poema se ha transformado algo, se ha creado un hueco abismal, por el que caerá la realidad sensible. A eso se refiere Riba con sus Fábulas⁶⁸³, que, desde luego, se mantienen lejos de meras invenciones provenientes del pasado:

Sigui o no el que ens passi a la nostra mesura,
[s'assembli
a nosaltres o no, dona, en nosaltres el crit
de sofriment o de glòria voldrà parlar –oh! no importa,
per a nosaltres sols o per als altres també-
parlarà, articulat per la saviesa dels segles
i de les Faules, dolç de les cançons maternals
i profund del que és viva la terra secreta i concreta.

No son ficciones, sino reconstrucciones del mundo que se convierten en hipóstasis, una realidad verdadera que se da por sí

⁶⁸² *Ibid.*, p. 24.

⁶⁸³ Carles Miralles también lo relaciona con los lazos del humanismo europeo: “La llengua, la poesia i la terra, junt amb la tradició de l’humanisme europeu («la saviesa dels segles/ de les Faules», v. 27-28), constitueixen un tresor irrenunciable i són, una mica com a Hölderlin, distintes maneres de dir una única cosa, igual com tenen –i això és el que explica l’elegia següent- una expressió política que Riba remunta a la creació de la democràcia”. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 278.

misma y que se desarrolla en el futuro. Las Fábulas y las canciones maternas, originarias, son las que engendran el renacimiento de todo lo viviente. La poesía, de este modo, es el medio para re-crear el mito, que es también inspiración⁶⁸⁴. Así lo registra Riba en sus comentarios a las *Elegies de Bierville*:

Des dels romans, sobretot atribuït a Castàlia el do
d'inspirar els poetes⁶⁸⁵.

El mito delfico se ha convertido en inspiración poética. Aunque dedicaremos un subcapítulo aparte a la importancia del agua, es inevitable que remitamos a ella en su función inspiradora de la creación. En el fondo, retomar el mito, actualizarlo y dotarlo de vigencia en el acto del poeta es una manera de atraer hacia la historia el discurso originario del mundo. El principio de la cultura, del hombre, fue un mito y regresar a él es una manera de saberse perteneciente a una patria que fue lentamente abandonada. ¿Acaso no se percató de ello Hölderlin, Wordsworth o Mallarmé?

La Fábula va unida a la canción maternal. El canto ha aparecido a lo largo de este estudio sobre las *Elegies de Bierville*, pero no es casual que precisamente en la Elegía delfica por antonomasia, vuelva a aparecer. Georges Roux, a quien tanto debemos por sus estudios sobre los oráculos delficos, apunta que las musas delficas se llamaban, simbólicamente, como cada una de las cuerdas de la lira. Según los peripatéticos, ellas son las que rigen las fluctuaciones de la tierra y del sol de donde nace el *pneuma* de la inspiración⁶⁸⁶. Pero también hay

⁶⁸⁴ “Crear en la inspiración implica reconocer tácitamente la presencia de dioses a quienes el poeta se siente ligado en virtud de la verdad que ellos encarnan, verdad que desea manifestarse como palabra. Quien dice inspiración dice mythos. Un poema suele ser el resultado de una iniciativa de transfigurar la realidad, o sea, la respuesta creadora del hombre a una sollicitación divina”. *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸⁵ En Jaume Medina, *La plenitud poética de Carles Riba*, op. cit., p. 136.

⁶⁸⁶ “Au nombre de trois, les Muses delphiques portaient chacune symboliquement le nom d'une des cordes de la lyre: Neté (Haute), Mésé (Moyenne), Hypaté (Basse). Dans les speculations des Péripatéticiens, elles président à l'harmonieux mélange (κράσις)

estudios que apuntan a que Apolo se ausentaba, durante los meses de invierno, de Delfos –no había oráculos- y el canto del peán apolíneo era sustituido por el ditirambo dionisiaco⁶⁸⁷. La armonía telúrica de Delfos es capaz de alterar el devenir del tiempo, abolir la muerte. Escribe Riba en esta Elegía:

i la mort separar no podria
el que ha fet un sol cant per a l'orella dels déus.

Hay algo que es más potente que el poder destructor de la muerte: el canto divino que emerge de la naturaleza y que es lo que se mantiene intacto más allá de todo lo finito.

Todo en Delfos remite a lo armónico. En el texto de Plutarco “Sobre la misteriosa E que hay en Delfos⁶⁸⁸”, el autor describe la relación que existe entre la E, el número cinco, el fuego y su consideración divina. Armónicamente se estructura el universo que se proyecta en el centro que es Delfos.

Hemos mencionado uno de los elementos primordiales que conduce la lectura de esta Elegía: el fuego. El mismo Plutarco recuerda a Heráclito en el mismo texto al que nos hemos referido anteriormente⁶⁸⁹. Del mismo modo, Riba presenta numerosas evocaciones sobre el fuego. Escribe en esta Elegía:

Són abruptes amb noms gairebé de dona amorosa,
noms per a ser present tan solament dins el foc:

des influences terrestres et solaires d’où est issu le *pneuma* inspirateur”. Georges Roux, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Paris, Les belles Lettres, 1976, p.188.

⁶⁸⁷ Cfr. Robert Flacelière, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1993, p. 42.

⁶⁸⁸ “queda claro que se establece una relación específica entre el Dios y el número cinco, que más veces se produce a sí mismo del mismo modo que hace el fuego, y que otras veces a partir de sí mismo produce la decena del mismo modo que el fuego produce el universo”. Plutarco, “Sobre la misteriosa E que hay en Delfos”, en *Sobre los oráculos*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 2007, p. 187.

⁶⁸⁹ “el fuego se convierte en todas las cosas, / y éstas a su vez en fuego, / el oro se convierte en moneda, / y la moneda se convierte en oro, como dice Heráclito”, *Ibid.*, 184.

la Flamejant i, torxa més pura al matí la Rosada.

El tono visual que recorre esta Elegía es el del color del fuego que dotan al paisaje de cierto poder extático⁶⁹⁰. Los nombres de las rocas Fedríades mantienen una estrecha relación con el fuego, elemento íntimamente ligado a la poesía. La Llameante y la Rosada son llamadas las Brillantes (Fedríades). El mismo apelativo, brillante, era el que designaba a Apolo. Estas rocas alcanzan una grandiosidad incomparable que incitan a alzar la vista hasta la inmensidad de las alturas. Seferis escribe en su artículo “Delfos”:

Cuando se recorre el camino que sube el Parnaso por el lado del estadio te encuentras frente a esa enorme herida abierta que, como por un hachazo de Hefesto, separa de arriba abajo las dos Fedríades hasta la fuente Castalia y más abajo aún, hasta el fondo de la cañada Plistós. Se puede sentir el temor de una vida herida que lucha por respirar mientras todavía pueda, en la luz, y que se alegra con el alba y con la salida del Sol⁶⁹¹.

La altura y el fuego son dos de los conceptos que rodean la descripción de este lugar sagrado. El camino délfico al que hace referencia Riba, fue cultivado por Hefesto, dios del fuego. Así lo explica Esquilo en *Las Euménides*:

Él [Apolo] dejó el lago y la roca de Delos y, tras arribar a las costas de Palas, frecuentadas por los navegantes, llegó a este país y a su sede monte Parnaso. Lo acompañaron con

⁶⁹⁰ “El verdadero significado del «calor mágico» y del «dominio del fuego» no es difícil de adivinar: esos «poderes maravillosos» indican el acceso a un cierto estado extático o, sobre otros planos culturales (en la India, por ejemplo), a un estado no condicionado, de perfecta libertad espiritual”. Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991, p. 97.

⁶⁹¹ Yorgos Seferis, *Todo está lleno de dioses*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 39.

solemne veneración las hijas de Hefesto, que construyeron el camino y cultivaron una tierra hasta entonces inculta⁶⁹².

El paisaje ígneo se reconstruye desde el interior del poeta que pide abolir la vista para sentir la nueva presencia recobrada del lugar perdido. Escribe Riba en esta Elegía:

Clou al murmuri els ulls: som en el délfic tombant.
¿Reconeixes les Roques, les absolutes presències,
com ens prengueren els ulls verticalment fins al blau;
altes d'un vol més alt (¿reveus, Amor?) que ajuntava
llurs dos fronts leonins com un mateix pensament?

El azul, la altura, el cielo que también aparece en la Elegía XI, es el camino direccional que toma esta Elegía. Altura que también es profundidad hacia el alma al pedir ese cerrar de ojos que evoca y mira hacia esa herida a la que Seferis hace referencia. El paisaje de Delfos es una herida, es cierto. Y basta visitarlo una sola vez y darse cuenta de que todo en él es herida del tiempo, de la misma manera que las esculturas que en él se encuentran también son víctimas de esa desposesión del tiempo, pero también de esa ausencia de muerte. Algo permanece en los ojos del Auriga délfico, con su mirada fija y oscura mirando hacia el blanco de la pared de un museo. Delfos es un lugar indemne, herido pero indemne, en su esencia de sacralidad. Por ello Riba regresa a él. El poeta es capaz de profetizar, como bien sabía el gran poeta griego Ánguelos Sikelianós⁶⁹³ y qué mejor que Delfos para enclavar la voz poética. Tanto para el poeta griego como para Riba, la Naturaleza es el ente cosmogónico donde se enraíza el centro, el comienzo primordial⁶⁹⁴. No olvidemos que, originariamente, las primeras profecías délficas pertenecían a la Tierra. Aún quedan muchos vestigios de ese oráculo ctónico que recuerda el verdadero

⁶⁹² Esquilo, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1986, p. 497.

⁶⁹³ Hacemos referencia, especialmente, a su libro *Δελφικός λόγος –Delficós logos–*, de 1927.

⁶⁹⁴ Según los pensadores jonios.

significado matricial del lugar, eterno generador de vida⁶⁹⁵. Por eso la Naturaleza sobrecogedora de Delfos guía los aspectos más sensitivos del poeta hacia lo sagrado. De ella nace el origen. Pero esa misma Naturaleza se siente encendida, llameante, como el águila que sobrevuela esta Elegía:

¿Era l'ànguila ardent dels presagis reials, que fa inútils
la consulta en l'obscur, Pítia, i l'anunci diví
esgarriant-se en ta veu?

El águila que arde contiene el presagio de la poesía y lo divino, aquello que se adelanta y nunca es atrapado por la muerte. El águila es el animal délfico por antonomasia. Así lo reconoce su mito que recoge cómo ellas marcaron el centro del mundo al juntarse en ese lugar sagrado. Pero Riba explica detalladamente qué función ejerce este símbolo, junto con el de la Pitia, en la Elegía:

L'ànguila, presagi pels reis. La Pítia –aquí hi ha un eco,
era necessari, de Valéry-, la Pítia en la qual sembla que
s'esgarriés, o semblava que s'esgarriés, l'anunci diví⁶⁹⁶.

La Pitia a la que se dirige esta parte de la Elegía es el vestigio de ese lugar indemne, la que vuelve eco de presagio la palabra poética. De nuevo llega el mensaje de manera dif(h)erida. El lenguaje sacralizado de la Pitia⁶⁹⁷ –vestigio de la serpiente Pitón que antes de la llegada de Apolo moraba en Delfos- se convierte en la presencia transparente que fluye por la voz. La voz espiritualizada –alta y profunda a la vez- de la Pitia se asemeja a la escritura profética del poeta que aventura el encuentro con la gracia divina.

⁶⁹⁵ Cfr. *Tratado de antropología de lo sagrado*, vol. III, Madrid, Trotta, 1997, p. 246.

⁶⁹⁶ En Jaume Medina, *La plenitud poética de Carles Riba*, op. cit., p.132.

⁶⁹⁷ El recuerdo a Valéry que menciona Riba es posible que se deba al poema del poeta francés titulado “La Pítia”.

Por otro lado, no resulta extraño que el águila en la imaginería simbólica siempre haya estado relacionado con la altura, el sol y el principio espiritual; con la luz, al fin y al cabo⁶⁹⁸. La unión de las águilas para indicar el centro con sus leoninas frentes⁶⁹⁹ profundiza en su relación con Febo, el Iluminado que es Apolo⁷⁰⁰. Desde la altura, donde se dirige la mirada, se mira hacia el abismo del ser. Lo alto es lo profundo insondable, que se encuentra más allá de la acción, como apunta Valéry⁷⁰¹. Sólo allí el poeta encontrará la Gracia, que favorece el conocimiento. Así lo expresa Riba:

una Gràcia tenaç i discreta ve a oferir-se'ns
contra el neguit d'ignorar; cal acotar-s'hi només.

Conocer(se) es salvarse en la esperanza de un futuro. Ese es el valor del presagio. Al menos así lo explica Riba, de nuevo, en su *Presentació de las Elegies de Bierville*:

No pot evitar un que, des del punt de vista cristià, es
pregunti: què vol dir això, vol dir alguna cosa, encara, aquest
paisatge, les evocacions d'aquest paisatge, d'aquestes àguiles?
Però és que a un cristià li importa massa saber què li pot venir

⁶⁹⁸ Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011, p. 71.

⁶⁹⁹ El león siempre ha mantenido correspondencias con el oro o el sol subterráneo. El águila y su condición de leonina asimila su eterna relación con el fuego y lo brillante. *Ibid.*, pp.278-279.

⁷⁰⁰ Cirlot afirma que la etimología del nombre de Apolo procede de Apolion, que significa «del fondo del león». *Ibid.*, p. 88. Pero en realidad su etimología es incierta y todos los resultados hasta el instante son viables. Platón en su *Crátilo* relaciona el nombre de Apolo con *ἀπόλυσις* –redimir- o *ἀπόλουσις* –purificación-. Cfr. Platón, *Crátilo (Diálogos II)*, Madrid, Gredos, 1992.

⁷⁰¹ “Lo que vemos en el cielo y lo que encontramos en el fondo de nosotros mismos están igualmente sustraídos de nuestra acción, lo uno brillando más allá de nuestros proyectos, lo otro que vive más acá de nuestras expresiones, y se establece entonces una especie de relación entre la atención que le ponemos a lo más lejano y nuestra atención más íntima. Son como los extremos de nuestra expectativa, que se corresponden, y que se parecen por la esperanza de alguna novedad decisiva, en el cielo o en el corazón”. Paul Valéry, *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 34.

del futur, si al capdavall el que li ve del futur, d'una manera contínua, perenne, a trobar-lo és la gràcia⁷⁰².

El claro objetivo mesiánico que se condensa en el futuro muestra en realidad la necesidad de regresar al origen indemne. También es la única manera de restablecer, interiormente, la unidad del hombre en su esencia. La necesidad del futuro es la necesidad de regresar a aquello que está más allá de la muerte, a aquello que reintegra para alcanzar el estado originario y sagrado. El presagio ribiano debe entenderse desde esa necesidad reintegradora y salvadora. El poeta alcanza cierto valor visionario. A través del acto de escritura poética, de decir de otra manera⁷⁰³, se alcanza la salvación, como ya hemos visto que ocurre en otras Elegías.

Por otro lado, la Elegía continúa introduciendo, dentro del itinerario de conocimiento delfico, un ritual del agua con alto valor simbólico. Todo en Delfos está bañado por la presencia del agua. Así también lo apuntaba Pausanias:

Yendo de nuevo hacia el templo, después de ver la piedra está la fuente Casótide. Junto a ella hay un muro pequeño y a través del muro está la salida hacia la fuente. Dicen que el agua de esta Casótide se sumerge bajo la tierra y en el aditón del dios hace a las mujeres profetisas. Dicen que la que le ha dado el nombre a la fuente es una de las ninfas del Parnaso⁷⁰⁴.

⁷⁰² En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba*, op. cit. p. 132.

⁷⁰³ "Riba, en referir-se a la poesia que sorgirà d'aquestes aigües i que per elles puposa immortal –"articulat per la saviesa dels segles"- parla no de «cant», sino de *crit*, com si aquest *nou dir* del poeta hagués oblidat una mica les intencions estètiques i musicals de les *Estances*, per a convertir-se en l'expressió de quelcom de punyent, que ha de ser sentit per la comunitat, d'aquí la força amb la qual vol ser expressat". Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 350.

⁷⁰⁴ Pausanias, *Descripción de Grecia*, op. cit., p. 419.

El agua conduce el poder de profetizar, de ver el futuro, de hacer poesía⁷⁰⁵, al fin y al cabo. Escribe Riba:

Dona, tu i jo hem begut al doll glacial de Castàlia
l'aigua pura dels déus, pura a través de l'horror,
intemporal des del fons on es marquen els canvis dels
[signes;
l'hem mesclada amb la sang que ens és comuna en
[l'amor.

El agua fluye pura a través del horror del exilio⁷⁰⁶, actuando en el poeta como un fármaco que transfigura el alma para salvarla y transfigurar lo real. El agua es intemporal, procede de ese lugar inexistente concebido para la pureza. Es subterránea, por lo tanto de origen invisible. El agua del lugar sagrado es primordial y única. Sin principio ni fin. Esta agua a la que se refiere Riba es el germen de la existencia objetiva, siempre anterior a ella. Es por el agua que germinan las cosas que no existen. A través de ese agua le fue dada al poeta el poder de nombrar en medio del silencio. La fuente Castalia fluía con el objetivo de llevar a cabo purificaciones y abluciones antes de realizar la consulta, pero también para inducir a la poesía, como ocurre en esta Elegía. La propia Pitia bebía del agua de la fuente sagrada para adquirir un poder de purificación, pero también de inspiración⁷⁰⁷. En la antigua Grecia era común que todos los lugares de consulta oracular estuvieran íntimamente relacionados con el agua. En el caso más exacto del culto de la Sibila, se superpuso a otro

⁷⁰⁵ Como también apunta Jaume Medina. Cfr. Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba*, op. cit., p. 290.

⁷⁰⁶ El profesor Jaume Medina, sin embargo, atribuye ese horror al vértigo del mensaje oscuro del futuro: “L'aigua de Castàlia és, endemés, dura, pura i intemporal, adjectius convenients també a la Gràcia: és l'aigua dura dels déus, consistent i sòlida, però a través de l'horror que pot produir el conèixement del futur, intemporal des de la profunditat en la qual els canvis dels signes no reben cap marca”. *Ibid.*, p. 291.

⁷⁰⁷ “L'absorption de l'eau de la source sacrée devait, comme les fumigations ou la mastication de feuilles de laurier, comporter une double signification purificatrice et inspiratrice”. Pierre Amandry, *Le mantique apollinienne a Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'Oracle*, Nueva York, Arno Press, 1975, p. 132.

primitivo –en la Sicilia prehistórica- que tenía como centro una gruta inundada de agua⁷⁰⁸. Los lagos o las fuentes eran considerados lugares límite entre los dioses del oráculo y los consultantes. Y todo en Delfos está rodeado o inundado por el agua. Por ello es un lugar divino, intemporal.

Pero el agua delfica está también relacionada con el poder transformador del amor. El poeta y su amada beben el agua conductora del saber, pero dice mezclarla con la sangre. Esa misma sangre es el agua del hombre, otra forma de esencia. Pero no debemos dejar de relacionar esta sangre con la misma de la que a veces bebían las profetisas para conducir las al entusiasmo de la revelación. Más allá del sentido amoroso del agua, Riba interfiere el poder creador del agua delfica con el de la purificación de la memoria. La escritura es una forma de memoria, que recuerda a la fuente de Mnemósine de la Elegía X. Escribe Riba en su *Presentació*:

i confesso –potser no ho havia dit mai- que després d’haver begut, amb la meva dona, l’aigua de Castàlia vam enviar uns mots al nostre gran Josep Carner dient-li: «hem begut a Castàlia i us recordem»⁷⁰⁹.

En esta Elegía, sin embargo, también a través del agua se produce una hierofanía en lo natural. A través del agua se presenta lo divino, se entra en contacto con ello. Pero, como bien afirma Eliade⁷¹⁰, manifestarse conlleva, en cierto modo, *historizarse*. Ahí radica el misterio de lo sagrado que se acepta de manera limitada. Lo divino circula a través del agua, se hace presente de esta forma. Pero

⁷⁰⁸ Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000, p. 311.

⁷⁰⁹ En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba, op. cit.*, p. 132.

⁷¹⁰ “Verificamos hasta qué punto se limita lo sagrado manifestándose en una piedra. Pero estamos inclinados a olvidar que Dios mismo acepta limitarse e «historizarse» encarnándose en Jesucristo. Esto es, repitámoslo, el gran misterio, el *mysterium tremendum*: el hecho de que lo sagrado acepta limitarse”. Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios, op. cit.*, p. 134.

puntualicemos que esa hierofanía a su vez, anula la historia porque reintegra el sentido y estado original donde no existe el tiempo. Es una *historización* de lo divino, pero fuera de la historia. Como si apenas fuera una efímera concesión para poder hacerse palabra.

II. La escritura del fuego. Las abejas del sol

La tradición oracular siempre ha mantenido una estrecha relación con el origen de la escritura. Al fin y al cabo, el presagio o la petición de conocimiento del futuro era una forma de extender el entendimiento humano y sin la escritura habría sido difícil mantenerlo.

En el oráculo de Dodona, por ejemplo, se han encontrado diversos hallazgos en forma de láminas de plomo en las que se podía leer las preguntas realizadas al dios. Están datadas del siglo VI a.C y en ellas se muestran los primeros indicios de la escritura griega⁷¹¹. Como se demuestra, el saber siempre se ha canalizado a través de la escritura. Ésta lo corporeiza y no debe olvidarse que la poesía es otra forma de conocimiento que también encuentra su forma a través de la escritura. Pero en el caso de esta Elegía, la escritura está unida a un elemento al que ya hemos hecho referencia: el fuego. La tradición himnica siempre ha venido acompañada de esta relación indisoluble con el fuego. Sin ir más lejos, en el “Himno a Apolo” de Calímaco, vemos que escribe:

Para ti brilla siempre el fuego inextinguible, y nunca se
amontona la ceniza sobre el carbón de ayer⁷¹².

El fuego que siempre se mantiene vivo, la llama del conocimiento apolíneo, es aquel que alumbra el oscuro y abismal camino del acto de escritura. El poeta debe conocer esa llama, saber que esa escritura es

⁷¹¹ Cfr. David Hernández de la Fuente, *Oráculos griegos*, Madrid, Alianza, 2008, p. 33.

⁷¹² Calímaco, *Himnos, Epigramas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1980, p. 47.

hija de un fuego alumbrador del mundo. Sólo así nace el ser, desde ese fuego que penetra en el mundo. En sí, Riba está rescatando una manera de habitar la escritura de profunda raíz prometeica. Pero el poeta, al contrario de lo que ocurre en numerosas voces románticas⁷¹³, no se presenta como el héroe prometeico que logra robar el fuego a los dioses, aunque posteriormente sea castigado. Poco hay, también, de la concepción prometeica unamuniana de raigambre desesperada⁷¹⁴. El fuego ribiano es iluminador, como la esencia de Apolo. Escribe Riba en esta Elegía:

[...]La imatge, puixant ens fou dolça
cor orgullós endins, on no s'imposa la nit
ni les blanques aurores menteixen.

La noche mística que conducía al conocimiento de otras Elegías – la V, por ejemplo-se sustituye por el conocimiento luminoso del fuego que abrasa –destruye- pero también hace posible el reconocimiento del entorno de la poesía. El fuego hace nombrar los objetos, diferenciar al Otro, recorrer el sentido de la Palabra para aproximarse a ella en el mayor acto de escritura posible. El poeta es huella sagrada, pero no desea robar esa atribución al dios cristiano de Riba, sino que se siente partícipe del paisaje iluminado. El poeta siente ser algo sagrado, pero no lo asevera. La realidad de su existencia es la que se filtra a través del canal sensitivo, no la aplastante afirmación del ser. Reconoce, como tras un Apocalipsis, todos los elementos de lo sagrado que permanecían ocultos en un conocimiento ininteligible. El poeta se

⁷¹³ Nos referimos a Gerard de Nerval, por ejemplo, en su poema “Le Christ aux oliviers” donde ya se atisba la muerte de Dios desde un grito angustioso de vacío. En este caso, el poeta se transfigura en Cristo para reemplazar el hueco y devolver la luz a la existencia. Cfr. Gerard de Nerval, *Obra literaria: Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 60-62.

⁷¹⁴ Pensamos, por ejemplo, en el poema “Non serviam!”: “¡No serviré!, gritó no bien naciera /una conciencia de sí misma, lumbre / de las tinieblas del no ser; la cumbre / de cielo tenebroso ardió en la hoguera // del conocer fatal; toda la esfera / en su seno sintió la reciedumbre / de haber sido creada, pesadumbre [...]”. Miguel de Unamuno, *Antología poética*, Madrid, Austral, 1999, p. 125.

convierte en algo ligero y sagrado –de clara influencia platónica como se ve en su diálogo *Ion*–:

Oh! com vàrem sentir que érem cosa lleugera i
[sagrada,
ja senyors dels senyals que ens encontressin, Amor!

Lo ligero y sagrado, lo volátil e inalcanzable: en eso se convierte el poeta. A la manera hesiódica⁷¹⁵, el poeta se presenta como aquel que tiene el don de revelar un conocimiento especial que se mantiene oculto a los demás. Sí es verdad que en Hesíodo la inspiración que produce ese saber lo oculto lo provoca el *pneuma* o soplo de las musas, hijas de Zeus. Aquí es el fuego lo que produce esa inspiración de conocimiento. Es el fuego quien rescata al poeta de la blancura terrible de lo oculto. El poeta, eso sí, es el único conocedor de los presagios, del pasado y del futuro y de este modo protege la verdad mítica. Los signos del sentido encuentran al poeta para guiarlo, en su camino de fuego, hacia la Palabra desvelada. La escritura subterránea florece a través de la tierra gracias a la llamada inefable de la vida. Escribe Riba a continuación:

Vida volguda...olivar que fugint de les Roques baixava
tan inefablement impetuós cap al mar!
Res no ens haguérem de di'. [...]

La vida anhelada nace desde esa corriente subterránea de luz y saber poético, se convierte en Naturaleza. En realidad, el hombre se enfrenta a ese callar enigmático y terrible del mundo. Iniciar una tensión primordial es marcarse con la herida del dios oculto. Vivir esa gracia sólo puede darse en la exaltación de la plenitud creadora, como apuntó Valéry⁷¹⁶. Ese fluir es lo verdadero y se enfrenta a la inactividad humana, que adquiere unos ritmos alejados de lo natural. El tiempo de

⁷¹⁵ Véase su *Teogonía*.

⁷¹⁶ Paul Valéry, *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*, op. cit., p. 253.

la poesía es el de la naturaleza que emerge como origen reintegrador. A través del agua se descubre la luz ígnea de lo poético, pero recordemos que los amantes, como las profetisas, mezclaron el agua con la sangre. Dijimos que esa sangre era el agua del cuerpo, de la presencia física del poeta, pero también la sangre es del color del fuego⁷¹⁷. La esencia iluminadora de la poesía circula por la propia existencia interior del poeta. Y así ya lo atisbaba Riba en libros como *Estances*⁷¹⁸ o *Del joc i del foc*.

Por otro lado, el fuego siempre ha estado unido a estados de excitación de la consciencia –como los sufridos por la Pitia antes de verbalizar el oráculo-. No olvidemos que Dionisos era el *otro* dios de Delfos, el que se repartía la estancia en el lugar sagrado durante la ausencia de Apolo. Pero no olvidemos tampoco que también Dionisos está íntimamente relacionado con el fuego. Cuenta Nono de Panópolis en sus *Dionisiacas*⁷¹⁹ que las primeras nodrizas que cuidaron de Dionisos cuando fue arrebatado del incandescente vientre de Sêmele⁷²⁰ fueron las llamas de la tormenta que Zeus mandó. Lo apolíneo y lo dionisiaco conviven fluctuando dentro del fuego desvelador de la

⁷¹⁷ Cfr. Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, op. cit.

⁷¹⁸ “Tha enquimerat la gràcia fugitiva / d’un desig i ara ets deserta, oh ment. / Ai soledat sense el dolç pensament / i foll traüt sense paraula viva! // Però ¿què hi fa, si dins el teu oblit / la inquietud pregonament perdura? / Encara el goig sobre la carn s’atura, duent l’anunci d’algun cant no dit. // I ell és el foc sagrat que et perpetua / damunt les cendres del desolament; / no vulguis calma en ton oblit, oh ment, / oh folla que has gosat mirar-te nua”. Carles Riba, *Obres Completes I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 53.

⁷¹⁹ Son numerosas las referencias que aparecen sobre Dionisos y el fuego. En el Canto I: “Cuéntame, diosa, la historia de la asistencia del brillante lecho del Crónida, del jadeo del rayo que ejecutó el parto con centelleo nupcial, y del relámpago ayudante de la cámara de Sêmele. Relátame el nacimiento de Baco, el dos veces nacido. Zeus lo extrajo, húmedo del fuego, como un embrión a medio formar; lo sacó del seno de su madre, no asistida por partera”. Canto VI: “Pero, mientras el primer Dioniso era despedazado, el padre Zeus advirtió la trampa de la imagen del espejo de sombría imagen, y atacó con una antorcha vengadora a la madre de los Titanes”. Canto VIII: “En efecto la novia de corta vida esperaba correr la misma suerte que Hera, esto es, ver en sus nupcias el encantador fulgor de un apacible rayo. [...] El brillante resplandor fue la partera, los rayos, nuestra Ilitia. En efecto, la llama celestial fue cuidadosa y liberó a Baco lanzándolo del seno carbonizado de la madre, cuando el himeneo tocaba a su fin por el matricida rayo”. Nono de Panópolis, *Dionisiacas (Tomo I. Cantos I-XII)*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 55, 210, 258, 260, respectivamente.

⁷²⁰ Sêmele fue abrasada por el fuego divino de Zeus.

existencia poética. El destino del poeta es el destino del fuego, tal y como concluye Riba al final de la Elegía:

per a la nostra mel, que és filla de l'aire i la terra;
sí, però més del foc, dona, del foc sobre tot.

Riba relaciona a ese fuego revelador con las abejas y con su miel. El propio poeta escribe en su *Presentació de les Elegies* de Bierville:

en tombar aquesta mena d'esperó que fa una de les roques, d'una guingueta que hi havia allí van volar unes abolles, símbol de poesia pels antics, i ens van voltar una estona el cap. Allò ens va fer pensar –i així acaba l'Elegia- en el nostre ofici, perquè la poesia és també, i al capdavant, un ofici, un ofici pel qual cal ser humil i coratjós⁷²¹.

En efecto, las abejas siempre han tenido una significación relacionada con la poesía para los antiguos. Pero también han sido figuras que han formado parte del imaginario sagrado de Delfos. El propio Calímaco escribe:

A Deo no le llevan las abejas agua de cualquier procedencia, sino el pequeño chorro que mana, sin mancha y puro, de la fuente sacra: la suprema delicia⁷²².

Como también refleja Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, una antigua tradición délfica atribuía a las abejas el haber construido el segundo templo erigido en Delfos. Georges Roux desvela la importancia mítica que las abejas han tenido siempre en este lugar sagrado de la Fócide y su fuente en el *Himno homérico a Hermes*⁷²³:

⁷²¹ En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba*, op. cit., p. 132.

⁷²² Calímaco, *Himnos, Epigramas y fragmentos*, op. cit., p. 48.

⁷²³ “Hay unas venerables muchachas, hermanas de nacimiento, que se ufanan de sus raudas alas. Son tres y, con la cabeza cubierta de blanco polen, habitan su morada al pie de la garganta del Parnaso. Son maestras por su cuenta, de una adivinación a la que, aún de niño, me dedicaba con mis vacas. Mi padre no se preocupaba de ello. Desde allí luego, volando de una parte a otra, se nutren de los panales y dan

En fin il y avait à Delphes même, au pied des Phédriades, trois énigmatiques divinités dont seuls nous parle l'auteur de l'hymne homérique à Hermès, trois nymphes-abeilles, avec l'aide desquelles Apollon aurait d'abord prophétisé. Le dieu déclare à son frère Hermès qu'il lui fait don de l'oracle par les abeilles: «i lest des abeilles, soeurs par la naissance, trois vierges fières de leurs ailes rapides. Leur tête est saupoudrée de Blanche farine[...] Ces nymphes-abeilles, dont Apollon fait cadeau à son jeune frère Hermès, ne donnent par leur vol de signe véridique au prophète que si elles «entrent en transes» après s'être gorgées de miel⁷²⁴.

El profesor Jaume Medina atiende acertadamente a la relación entre el simbolismo de estas abejas y el motivo central de las *Horacianes* de Miquel Costa i Llobera⁷²⁵. Pero basta con recordar a Riba y su manera de existir en la literatura para ver que la tradición e influencias modelaban su propio existir como poeta. La miel de esas abejas son producto del fuego, tal y como apunta Riba en su último verso. Pero en diversos testimonios literarios se encuentra una clara relación entre la miel y la profecía. En la *Olimpica* VI (versos 43-47) Íamo, el adivino, es alimentado después de su nacimiento con miel⁷²⁶. Existe una predestinación a que Delfos sea el lugar del vaticinio y la poesía⁷²⁷. Boixareu expone que también la miel es lo resultante del

cumplimiento a todas las cosas. Cuando, nutridas de rubia miel, entran en trance, consienten de buen grado en profetizar la verdad. Pero si se ven privadas de dulce manjar de los dioses mienten entonces agitándose unas a otras". *Himnos homéricos. La Batracomioquia*, Madrid, Gredos, 1978, p. 173.

⁷²⁴ Georges Roux, *Delphes, son oracle et ses dieux*, op.cit, p. 186.

⁷²⁵ "[l'abella] símbol de la poesia (segons aclareix ell mateix); però les abolles bruzents, com els llorers de Salamina de l'elegia IX, tenen també el seu referent literari, un referent que es troba al poema l'abell de les *Horacianes* de Miquel Costa i Llobera (poeta admirat per Riba):«Sents tu l'abella brunzir? escolta-la com envers àtic modula màximes". Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba*, op. cit., p. 292.

⁷²⁶ "Y de su seno enseguida, entre amables dolores, / Íamo vino a la luz. A él, afligida, / abandonó en el suelo. Pero dos serpientes de ojos brillantes, / por voluntad de los dioses, lo alimentaron cuidadosas / con inocuo veneno de abejas". Píndaro, *Odas y Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 97-98.

⁷²⁷ "Però també [el poema] ha de significar –i això és fonamental en el curs de les *Elegies* i ens pot explicar per què Riba va col·locar aquí aquest poema –el refús, basat

sentimiento, convertido en fuego⁷²⁸. El aire y la tierra, los otros elementos que menciona Riba al final de la Elegía pertenecen, como bien expone Boixareu, a la vida espiritual e instintiva, respectivamente. Todo ello construye al poeta. El propio Platón en el *Íon* escribe:

Los poetas, en efecto, nos dicen que ellos liban sus versos en fuentes de miel, en ciertos jardines y valles de las Musas, para traérnoslos a la manera en que lo hacen las abejas, y esos mismos revolotean a la manera de estas ¿no es verdad?⁷²⁹.

El resultado del trabajo de las abejas, la miel, es el mismo resultado que se genera en el poeta tras fundirse en él el sentimiento y la experiencia interiores. Esta es una parte trascendente de la concepción ribiana del lirismo y en la que coincide con Valéry⁷³⁰. En realidad, Riba sabe -como buen poeta que es- que comprender que la poesía es la aceptación de un Apocalipsis originario del mito. Sólo así puede sentir -convertida su escritura en quemadura- la desocultación de un acontecimiento de sí mismo, revelador. El fuego es un elemento análogo del sol, alcanzable pero peligroso si se toca. Es el sol alcanzado por el poeta. El mismo sol que ciega y que no puede mirarse fijamente a riesgo de perder la visión para siempre, como Tiresias. Sólo a través de esta quemadura luminosa se alcanza el sentido Absoluto de la escritura poética. Cada poeta entrega su esencia al fuego -quizás como Dido se lanzó a la pira, por el mismo acto de amor- para transformarla en conocimiento.

en el cristianisme, de la idea d'una anticipació del futur. La palabra *uates* -d'on ve «vaticini», per exemple -serveix per a designar tant l'endeví com el poeta". Carles Miralles, *Sobre Riba*, op. cit., 276.

⁷²⁸ Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, op. cit., p. 251.

⁷²⁹ Platón, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1993, p. 146.

⁷³⁰ "El lirismo es la voz del *yo*, lanzada en el tono más puro, si no el más alto. Pero esos poetas hablan de sí mismo como lo hacen los músicos, es decir, fundiendo las emociones de todos los acontecimientos precisos de sus vidas en una sustancia íntima de experiencia universal". Paul Valéry, *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*, op. cit., p. 13.

ELEGÍA IX

Glòria de Salamina vermella en la mar a l'aurora!
Adormits en el vent de Queronea, xiprers!
Esplendor per als ulls o malencònica estampa,
crit d'arribada o foc sota la cendra d'un nom,
llocs! la meva presència amb cor violen tus completa,
mots! la meva veu assedegada us fa plens.
Si en el meu cos carnal solament un triomf inefable
va poder-me engendrar contra la nit i el no-res
(entre els braços del pare, oh mare en la llum i en la Gràcia,
pura presa en el pur començament dels meus anys!),
no calia victòria amb humiliació de reialmes
ni importava un ponent buit de la fuga i la sang,
perquè fos deixada en el solc incansable dels segles
la furiosa llavor per al meu ésser civil.
El que fou necessari i bastava, és que uns homes sentissin
com no hi ha fast més dolç que ésse' i gustar-se un mateix;
simplement, subtilment, sabessin com no hi ha inútil
cap esperit, si creix lliure en la seva virtut;
que per podè' esdeveni' el que volien llurs déus, en la forma
viva del que eren ja des de l'arrel de llurs morts,
consentissin a fer-se, ells diversos! iguals en les armes,
persuadits per la llei, ells que es dictaven les lleis,
i a la força més forta que estreny o que inunda, oposessin
la raó que es coneix i l'escomesa viril.
Homes que vau mesurar i acomplir accions més que humanes
per merèixer l'orgull d'ésse' i de dir-vos humans,
jo em reconec entre els fills de les vostres sembres il·lustres:
sé que no fórem fets per a un destí bestial.
La llibertat conquerida en l'apassionada recerca
del que és ver i el que és just, i amb sobrepeu de dolor,
ens ensenyàreu que on sigui del món que és salvada, se salva
per al llinatge tot dels que la volen guanyar;
i que si enlloc és vençuda i la seva llum és Roberta
per la tempesta o la nit, tota la terra en sofreix.
Sí, però l'esperança meravellosa traspassa,

crida, més real que la tenebra o l'estel
-ossos decebut i l'heroica Pira en el vespre
desesperat- per a molts sembla d'antuvi una fe;
sols que té menys espera i arrenca de tots els exilis
cap al seu crit, i els batuts van retrobant-se soldats.

I. El despertar del ser en la historia. Libertad y esperanza

La Elegía IX es la que se encuentra dentro de un ámbito menos místico de todas. Apenas ciertos conceptos sobre la historia nos conducen a la dimensión mística que hemos estado analizando hasta este punto.

Dedicada a Pompeu Fabra, es una exaltación del hombre libre, recuperando el valor democrático de Grecia. Riba escribe sobre esta Elegía de la siguiente manera en su *Presentació*:

Al capdavall la meva situació d'emigrat venia d'unes batalles que s'havien perdut, que s'havien pogut guanyar, presidides per uns mots sobre els quals no ha hagut mai gaire claredat conceptual, però sí això que ho han fet notar altres pensadors –la gent viu i es mor i es mata per unes paraules que tenen un contingut real i inexplicable: justícia, llibertat, amor, etc. Passar per davant de Salamina, una matinada amb un sol vermell que sortia de cap a la banda d'Aegina, com possiblement va ser el sol de la matinada famosa de l'any 480 abans de Jesucrist, i no pensar –què sé jo- en Temístocles i els atenesos, era absurd; no es pot demanar tant a un humanista⁷³¹.

En efecto, en esta Elegía IX Grecia vuelve a aparecer de manera evocada, alterando la linealidad del tiempo para explicar la propia historia del ser civil que se viene a la aurora de sí mismo.

Salamina, paradigma de la libertad⁷³², y Queronea, ejemplo de la humillación de esa misma libertad⁷³³, aparecen en el trazo del

⁷³¹ En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 133.

⁷³² “Si a Salamina es va afirmar el principi de la llibertat, a Queronea es va perdre la realitat efectiva de la llibertat, per un temps”. *Ibid.*

pensamiento poético de Riba para explicar su propia condición de exiliado y de habitante de la tragedia del hombre víctima de otros hombres. Riba atrae hasta la escritura el amanecer rojo como la sangre viva de los atenienses. El nombre de Salamina recobra su estado natural, a través del decir de esa misma palabra. El lugar del pasado toma consciencia de sí mismo en el momento en el que el poeta lo nombra, como muy bien apunta el profesor Jaume Medina⁷³⁴. Recuperar Salamina era recuperarse a sí mismo en la libertad de ser hombre. Los cipreses dormidos de Queronea responden a la muerte del ser en la abolición del mundo puro de la libertad. Todo hombre se convierte en hombre a través de su propia libertad. Exaltado en la evocación de la isla griega de Salamina, el cuerpo carnal se presenta como triunfo del fruto de lo divino:

Si en el meu cos carnal solament un triomf inefable
va poder-me engendrar contra la nit i el no-res
(entre els braços del pare, oh mare de la llum i en la
[Gràcia,
pura presa en el pur començament dels meus anys!)

El cuerpo, carne de aquello que no puede decirse, se alza como combatiente de la pureza contra la nada y la noche. Afirmándose en la libertad de esa pureza, a veces devastadora, el hombre se re-origina para comenzar su existencia. El grito de llegada o ese fuego que late bajo la ceniza de un nombre es el germen de la vida pura del hombre libre. El hombre es libre *como entonces* y abarca su espacio hacia el lugar del otro. Ha encontrado su inicio en los brazos del padre, que lo

⁷³³ Escribe Hölderlin: “Coronad con follajes externo, / ¡vosotros, bosques de laureles!, / las colinas de vuestros muertos, allá junto a Maratón, / donde los jóvenes murieron venciendo; ¡ay!, allá en los campos de Queronea, / donde con armas huyeron los últimos atenienses, / eludiendo el día de la ignominia; allá, allá bajan de los montes / todos los días lamentos al valle de la batalla”. Friedrich Hölderlin, *El Archipiélago*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 83-85.

⁷³⁴ “Els llocs són completats per la presència del visitant, que hi porta tots els seus coneixements per a reconèixer-los; són completats amb el seu cor violent”. *Ibid.*, p. 293.

engendra, de nuevo, *como entonces* y que tanto recuerda a *El Archipiélago* de Hölderlin:

y sobre los montes de la patria
descansa y vive omnipresente el éter
para que un pueblo amante, acogido en los brazos del
[Padre,
esté humanamente alegre, como entonces y que un
[espíritu sea común a todos⁷³⁵.

El poeta reclama el sueño mítico de Salamina para reintegrarse en la historia indemne de su propio espíritu. El profesor Miralles lo expone acertadamente:

El gloriós somni d'Atenes, amb totes les seves iniquitats – que no foren poques-, però el somni gloriós, inolvidable, de fer de la llibertat un costum, una manera de viure, això se li converteix en nord i vol identificar, fins i tot ara, el seu somni civil amb aquell, i creure, a més, i Atenes, concretament, des de la victòria de Salamina a la desfeta de Queronea, és símbol d'aquest somni irrenunciable, present, certament, a totes les elegies, però plasmat amb justesa, i amb passió que a vegades sembla haver de sortir de mare, a l'elegia IX, significativament dedicada a Pompeu Fabra⁷³⁶.

El sueño griego recorre todas la Elegías, eso es cierto. Riba recuerda también el sueño de la democracia de Demóstenes⁷³⁷. Pero más allá, Riba adquiere como modelo en esta Elegía a Hölderlin como ya hemos apuntado anteriormente. ¿Acaso esta Grecia no se encuentra de nuevo cerca de la aparecida en *El Archipiélago*? Hölderlin toma el recuerdo de Grecia como una salvación a su locura, viaja a su esencia

⁷³⁵ Friedrich Hölderlin, *El Archipiélago*, *op. cit.*, p. 81.

⁷³⁶ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 193.

⁷³⁷ Sobre el tema es imprescindible el libro de Werner Jaeger, *Demóstenes: la agonía de Grecia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

para salvarse. Riba siente Grecia como el lugar de salvación de sí mismo. Recordemos estos versos del poeta alemán:

Di, ¿dónde está Atenas? Tu ciudad preferida, ¡dios
[afligido!
¿ha sido reducida totalmente a cenizas en las sagradas
orillas sobre las tumbas de los grandes antiguos?
¿O existe todavía algún indicio suyo,
para que el navegante, al pasar, la nombre y la
[recuerde?⁷³⁸

Nombrar y *recordar* son dos verbos a los que Riba también recurre en esta Elegía para recuperar la existencia del sueño griego. Salamina y Queronea son nombres desde los que nace una existencia.

Riba trae la Grecia del pasado al plano temporal de su historia personal. Como en los románticos, en esta Elegía existe cierta unión cósmica con la Naturaleza. El amanecer de Salamina es el amanecer del hombre. El ser del poeta florece en ese mismo amanecer. Siguiendo preceptos schellingianos, esta unión provoca la extinción máxima del ser secundario –aquello que no es espiritual- para dar paso al ser originario. Riba escribe en esta Elegía:

El que fou necessari i bastava, és que uns homes
[sentissin
Com no hi ha fast més dolç que ésse' i gustar-se un
[mateix

Esta expansión del ser originario abarca las coordenadas de la historia y ejecuta la extinción del tiempo. El ser se desliga de su realidad, se convierte en Ab-soluto.

Riba mira hacia una historia pretérita –Grecia- que ejerce de dinamizador de su presente y que también se aísla, ya que esa

⁷³⁸ Friedrich Hölderlin, *El Archipiélago*, *op. cit.*, p. 62.

melancólica estampa que va acompañada del grito de llegada⁷³⁹ oscurece e inmoviliza el transcurso de esa idea de Grecia, la encierra en su propia grandiosidad de Ab-soluto. Salamina es una soledad, al igual que la tristeza de Queronea. Riba dirige un recorrido presente hacia algo que ya aconteció. Es lo que ya fue. Pero el poeta no ve un perfil romántico de identidad en esa idea de la Grecia ya *ocurrida*. Salamina es un concepto al que regresa, como Grecia. Queronea es el concepto de la destrucción. Para huir del idealismo destructor del Romanticismo –al que tanto le debe en su poesía, pero que en esta Elegía podría inocular al pensamiento de algo muy peligroso por llegar a evocar algo que no existe– Riba provoca el despertar del ser. Los mitos, lejos de intentar consolar al hombre con un sueño que lo enajene de su propia realidad, acercan al hombre hacia el logos que pueda despertarlos. Vagar eternamente en las fantasmagóricas estancias del idealismo, puede provocar en el hombre que conciba su propia vida como algo real, siendo, en verdad, un terrible reflejo de una sombra. Despertar es una máxima que acompaña a Occidente desde los orígenes de su historia⁷⁴⁰. Introducirse en el secreto de sí mismo es el acto más místico que existe en la cultura occidental. Despertar es saberse hacia dentro, introyectar la mirada para vislumbrar lo real. Ese mismo despertar que forma parte de los mitos dibuja dioses que súbitamente despiertan y comienzan a crear y a iluminar lo real. Eso mismo acontece en el hombre: tras su despertar, comienza a dibujar los contornos de su existencia real, de la que vive apartado. Como muy bien apunta Zambrano y que es aplicable a esta Elegía, tras los fuegos del Romanticismo⁷⁴¹, el concepto de la libertad se transforma en un

⁷³⁹ “Esplendor per als ulls o malencònica estampa, / crit d’arribada o foc sota la cendra d’un nom”.

⁷⁴⁰ Cfr. Diego Quintana de Uña, *El síndrome de Epimeteo. Occidente, la cultura del olvido*, Santiago de Chile, Ediciones Cuarto propio, 2004, p. 66.

⁷⁴¹ El profesor Carles Miralles, por el contrario, sí encuentra en Riba ciertas reminiscencias románticas: “Els versos 25 i seg. diuen la voluntat de Riba de sentir-se fill de la democràcia –l’exaltada per Èsquil, però també la dels somnis del poeta català i dels romàntics: llibertat, columnes sota un cel migjornal”. Carles Miralles, *Sobre Riba, op. cit.* p. 287.

impulso individualizador que escinde al hombre de su propia realidad⁷⁴². Escindir al hombre de aquello a lo que debe pertenecer es convertir su existencia en un juego ilusorio comparado al sueño. El hombre se convierte en fantasma de sí mismo, persiguiéndose, intentando hallarse mientras mira y busca en la dirección equivocada. Por eso la voz del poeta ha sido engendrada contra esa noche y esa nada que provoca el error de buscarse con acierto. Por eso mismo, también, la poesía es el género de la libertad y donde se engendra el ser original. La libertad debe regirse desde lo Abierto interior hacia las mismas raíces de su vida. El poeta se debe sentir caer en una fisura que lo libera en esa caída. Los puntos del tiempo de la historia, de este modo, quiebran -friccionando en esa caída- la línea del *telos* histórico. El deíctico del tiempo y el espacio se terminan anulando. El poeta puede ver, de golpe, toda la historia concentrada en ese mismo instante. A cada trazo de escritura, se bordea un abismo insondable. Libertad hacia abajo, sin que el ser pueda asirse para poder explotar en sus propios sentidos, ensanchados estos hasta el infinito, superando los límites de lo humano.

La libertad radica en el espíritu que también participa de la polis, así lo defendió Sócrates⁷⁴³ y así vemos que en esta Elegía el hecho histórico asume los valores del espíritu. La libertad, pues, es un estado del alma y ella, a su vez y como ya hemos apuntado en otros capítulos, participa directamente de lo divino. Sólo así llega la salvación, pero

⁷⁴² “La libertad es la palabra mágica, es cierto; pero es necesario esclarecer qué libertad es ésta que queremos y cómo hemos de llegar a ella. Porque el descubrimiento de la libertad humana, reavivado por el Romanticismo, fue en seguida confundido con el individualismo, con un individualismo arbitrario y caprichoso, puesto que no contaba con los demás que viven al mismo tiempo y son individuos como nosotros. Y así la libertad se convirtió en separación de la realidad, en vano ensueño quimérico de una imposible independencia”. María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998, p. 131.

⁷⁴³ Sobre el tema y, más concretamente, sobre el concepto de la libertad en Grecia, escribe Max Pohlenz: “Socrate y part directement de l’idée de liberté, «beau et grand bien» pour l’individu comme pour la cité, et il explique ainsi sa vraie nature: celui qui est dominé par les plaisirs de la chair n’est pas libre. Esclaves sont Tous deux qui ne sont pas maîtres d’eux mêmes”. Max Pohlenz, *La liberté grecque. Nature et évolution d’un idéal de vie*, Paris, Payot, 1956, p.104.

también se activa el poder restaurador de la poesía del que hemos hablado y hablaremos en otros capítulos. Ese poder restaurador se interna en el transcurso de la historia. Tomando el término hölderliniano, se presenta un “tiempo desgarrador” –*die reissende Zeit*– que desliga las coordenadas del hombre en su historia. El poeta deja que el tiempo desgarre para, automáticamente, *coser* aquello que se ha desgarrado y darle una nueva forma *destemporalizada*, sólo a través de la poesía. Por ello, Salamina y Queronea se unifican para hacerse historia de sí mismas –el poeta las contempla en su infinita totalidad–, la realidad a la que el poeta despierta y que previamente ha padecido.

La realidad, de esta forma, se presenta como un padecimiento⁷⁴⁴, como si lo real se hubiera convertido en la enfermedad del ser. Una vez inoculado el anticuerpo de lo real, el ser se encuentra abierto a su plenitud de conocimiento, la reconoce de manera habitable. Forma parte de ella. El ser ha de padecer la pérdida del centro, la ausencia de asideros, sólo así asumirá que es libre en él.

Por otro lado, crecer libre en la virtud se acerca a una de las virtudes teologales de Santo Tomás de Aquino⁷⁴⁵: la esperanza. Esa misma esperanza, que siempre estuvo relacionada con la espera de algo que se prolonga en la línea interminable del tiempo, se identifica con el concepto de la salvación. Riba, así, desemboca en la libertad salvadora en un sentido universalista, alejado del individualismo raptor de realidades, simbolizado por la noche y la tempestad que todo nubla y oscurece:

La llibertat conquerida en l'apassionada recerca
del que és ver i el que és just, i amb sobrepeu de dolor,

⁷⁴⁴ “Pues la primera forma de encontrarse en una realidad humana es soportarla, padecerla, simplemente. Y en esta situación se es, muchas veces, juguete de ella. Mas cuando el padecer una realidad cualquiera que ésta sea, llega al extremo de lo insoportable, entonces se manifiesta, cobra la plenitud de su realidad”. María Zambrano, *España, sueño y verdad*, en *Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, pp. 381-382.

⁷⁴⁵ Cfr. Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1960.

ens ensenyàreu que on sigui del món que és salvada,
[se salva
per al llinatge tot dels qui la volen guanyar;
i que si enlloc és vençuda i la seva llum és Roberta
per la tempesta o la nit, tota la terra en sofreix.

De esta libertad nacida para la salvación, surge el germen virtuoso de la esperanza, tal y como apunta Riba más adelante:

Sí, però l'esperança meravellosa traspassa,
criada, més real que la tenebra o l'estel
-ossos decebuts i l'heroica Pira en el vespre
desesperat- per a molts sembla d'antuvi una fe;
sols que té menys espera i arranca de tots els exilis
cap al seu crit, i els batuts van retrobant-se soldats.

Vemos que la esperanza es mucho más real que la oscuridad, *objetualiza* la existencia cuando el exilio torsiona esa misma esperanza hacia el grito que nombra, como antes el poeta nombró Salamina y Queronea para explicarse. La virtud⁷⁴⁶ que se desarrolla desde el concepto de la *areté* griega, apunta hacia un florecimiento del ser en unión con las cosas. Aquello que es noble es óptimo –*áristos*-, evolucionando hasta el sentido de virtud moral que siglos más tarde se acuñó. La ética de la virtud es de origen teleológico que atribuye el bien como fin en el hombre. El universo y el hombre, en su concepto de la *virtud*, mantienen una relación de nexo interpretativo e identificativo. La *areté* homérica, sobre todo la que muestra Ulises a veces en la *Odisea*, es la que le conduce hacia el conocimiento y la virtud. Recordemos lo que escribe Riba refiriéndose a la *Nausica* de Joan Maragall:

⁷⁴⁶ “[...]la paraula “virtut”, per exemple, des d’*areté* fins a *virtù*, passant per *virtus*, és clau de l’humanisme europeu; ara, créixer una persona lliure en la seva virtut i posar això com a condició de la no utilitat civil d’aquesta persona, és no gaire cosa més que un llumí enmig de la tenebra”. Carles Miralles, *Sobre Riba, op. cit.*, p. 282.

un Ulisses derivat, aquell navegant de la inacabable travessia, fet «per seguir *virtute e connoscenza*» -sobretot coneixença⁷⁴⁷.

Sólo quien porta la virtud, desde su libertad, podrá unirse a las cosas, podrá conocerlas. Ahí radica la utilidad del ser civil⁷⁴⁸. Por eso un hombre se convierte en todos los hombres –todos proceden del mismo origen- y Riba escribe al respecto:

que per podè' esdevení' el que volien llurs déus, en la
[forma
viva del que eren ja des de l'arrel de llurs morts,
consentissin a fer-se, ells diversos!

El dios de raigambre platónica que determina el ser es el que universaliza y vincula a cada una de las existencias entre sí bajo una sola determinación de origen divino. Escribe Platón:

No sois en absoluto ni inmortales ni indisolubles porque habéis nacido y por las causas que os han dado nacimiento; sin embargo, no seréis destruidos ni tendréis un destino mortal, porque habéis obtenido en suerte el vínculo de mi decisión, aún mayor y más poderoso que aquellos con los que fuisteis atados cuando nacisteis⁷⁴⁹.

La determinación divina provoca la hendidura en la experiencia de lo real del hombre. La individualidad expandida sin fin hacia el otro hace que todo ese espacio se convierta en comunión con lo que en sí es: sagrado. Se produce una mística del orden de las cosas. Todo, de esta forma, está regido por una ley superior que articula el movimiento

⁷⁴⁷ Carles Riba, “Nausica de Joan Maragall”, en *Obres Completes II*, Barcelona, Edicions 62, p. 511.

⁷⁴⁸ “Calia que d’una manera simple, com els enamorats, i d’una manera subtil, com els poetes, sabessin com cap esperit (l’home, per tal com és vivent per la seva natura espiritual) si creix lliure en el seu vigor, no és inútil”. Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, op. cit., 294.

⁷⁴⁹ Platón, *Timeo*, en *Diálogos II*, Madrid, Gredos, 2011, p. 827.

del hombre. Abolir al hombre dentro de su herencia de hombres, es abocarlo a difuminar su origen y sentir nostalgia de él –origen de la tragedia del hombre-. Pero esta nostalgia de lo Absoluto, a su vez, hace que se alcance cierta dimensión mística a la historia. Hay mucho de secreto en el ser histórico que es el hombre y poeta que es Riba. Lo acontecido en la historia, como es Salamina o Queronea, aparece mirando hacia la blancura devastadora de la pureza. Acontece un nuevo modo de heliotropismo, que también alcanza a la historia, como expuso Benjamin:

Pues lo mismo que hay flores que vuelven su corola en dirección al sol, del mismo modo, gracias a un particular heliotropismo de índole secreta, lo *sido* se afana por volverse hacia el sol que se alza en el cielo de la historia⁷⁵⁰.

El pasado actúa como huella sagrada que el hombre no puede eludir. Eludirla sería desprenderse de su propia esencia, rechazar la refundación de sí mismo, ser desgarrado por el tiempo para no poder sanar. La poesía provoca la escritura de las cosas por primera vez, atiende a la historia del mismo sol benjaminiano. Ese sol permanece oculto, ejerciendo el movimiento de *lo sido*, mostrándose como un deslumbramiento en el instante –o estigma- en el que el poeta se siente abocado a lo Abierto. Pero no puede existir esa huella sin su condena hacia lo futuro, hacia la vacuidad de *lo no sido*. La escritura del poeta, al igual que le ocurre al ángel de la historia de Benjamin⁷⁵¹, es arrastrada de por esa misma huella proveniente del pasado, es arrastrada por ella, dejando a su paso un interminable camino de

⁷⁵⁰ Walter Benjamin, *Sobre el concepto de la historia*, en *Obras. Libro I. Vol. 2*, Madrid, Adaba, 2008, p. 302.

⁷⁵¹ “Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta tempestad*”. Walter Benjamin, *Sobre el concepto de la historia*, *op. cit.*, p. 310.

rastros convertidos en ruina que, sin embargo, son el testimonio más exacto. ¿Acaso las casas, las tabernas, las estatuas de Pompeya no fueron igualmente víctimas de ese empuje sin medida?. El viajero que siglos más tarde camina por las calles de Pompeya interpreta, de repente, un instante de aquella historia que aparece ante él. Según las tesis idealistas de Croce –heredero de Hegel- y Collingwood, en el momento de revivir la experiencia histórica es cuando verdaderamente se está escribiendo historia. La historia, pues, pertenece al ámbito de lo interno. Riba ha revivido Queronea y guarda la esperanza de la llegada de Salamina, internamente. El recuerdo y la evocación –que son otra manera de sentirse y ser- se ha convertido en historia. Con ello consigue que el relámpago que produce ese heliotropismo se prolongue gracias a la escritura. Es una manera de crear una forma nueva de la inmortalidad, la esperanza de la salvación según paradigmas cristianos al fin y al cabo.

ELEGÍA X

He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l'Ombra.
Una absència d'espill ha devorat els meus ulls
ebris encar de mirar-se en el maig turbulent de les coses,
plens d'abocar sobre el cel tantes aurores del cor.
Fou això: de sobte morir al present de puixança
i redreçar-me enllà (oh immensament!) dels adéus,
pur anhel tot jo i, secreta dins l'ànima, orella
que la desperta i per on tota reviu en l'obscur.
Tal com en mi jo havia trobat l'ambigua sendera,
sola en el risc lunar de l'impensable profund,
fins a vosaltres, déus inferiors, i a la vostra
única certitud, dura acabant el meu pas,
ara, naufrag del meu vertical instant de caiguda
-pedra i ocell sense vent- per l'absolut no-esperar,
era girat a mi que escoltava créixer l'anunci
de no sé quina mar interior, madurant
lluny dins meu en illes d'encara impotent melodia;
canvi o naixença –era igual: era una mar i el seu vent.
Coses fosforescents, d'indistint murmuri, es badaven,
Càndide flors de la nit, entre l'onada i el buit,
Lentamente s'omplien del que elles eren, prenién
Brusques, nombre i espai i original horitzó.
Tota pueril Natura en elles semblava
retrobà' el seu respir, l'ordre flotant del seu joc,
matinejà' en els colors més nus de la seva esperança,
coronar-se amb orgull innumerable del temps.
Com et vaig reconèixer, memòria, perdut arxipèlag, cales,
sagrats carreus, fonts i amansits animals!
Tot quant havia per mi après l'oïda i, amb ella,
com un començament, l'acte callat del seu fi,
i ah inexplicable! tot quant, velada Eurídice, és únic
dins el teu noma mb tu entre la mort i el meu cant,
feia un reialme immens que tornava a la veu del seu príncep,
una pàtria expectante, dolça del poble divers
junt amb el qual havia cercat llargament la victòria;

m'he exaltat essent, palmes! el pit del seu cant.
No m'ha aturat amb el dubte de l'aigua negra l'immòbil
blanc xiprer de l'oblit, meravellós a l'impur:
em prenia, però que absoluta! Com el que ens salva,
súbit, des del cor més estranyat del perill;
com l'amant que vol lliberar l'amada dispersa
pel necessari mot i se l'enduu al desert;
violentament obrint-me per dins en fontana
viva de mi mateix –ull en la creu dels sentits,
aigua fluida en l'instant que no fuig i que no la canvia,
ésse' i mirar-se donant, des de l'origen mirar
fins a la fi del seu do, ¿és això la perenne promesa,
pur Orfeu, i el corrent era abundant en el glop?
¿I el que infinitament tu lloares, mestre perfecte,
era el preludi tan sols per a cad'ú –per a mi?
¿I l'incomptable que em fou, sabut a penes, creixença
-noça inefable, enyor, rara visita en la nit-
i el que m'afaiçonà, però sense mai acabar-me
com si llanguís amb les mans del que somia voler,
ara seria *tot* dins la suma límpida, cada
cosa salvant-s'hi d'haver ai! estat sola i mortal?
Déus fraterns! Així abeurat i inundat del meu propi
pur retorn, he passat, ànima endins, cap a on sou,
més enllà de la infància, vosaltres amb mi, en el somriure
de la certesa, un sol fi: jo el gloriós instrument
i vosaltres l'amor; i he entrat a conèixer-me, oh vida
recomençada! en tu, com en l'impuls i el treball
i l'aparent desacord, oh Presents! Vosaltres em vèieu,
no en el meu fer, sinó *ja* en el meu signe perfet.
I ara, en la dolçor que del somni em dura, ja estimo
la memòria en la sang, presto l'orella i em veig
arbre arrelat en el crit de la meravella passada,
miro i em sento cant que obre la tofa en l'espai;
i no és pap distret de l'extranya delícia, que penso
en el xinès subtil, d'ànima ardent, que té els ulls
fits en la cifra complexa del seu poema i l'abraça

tot a cada instant mentre en deslliga els sons purs.

I. Soñar a Orfeo

La Elegía X es, según el propio Riba, la más difícil de todas. Elude hablar de ella en profundidad en su *Presentació de les Elegies* de Bierville⁷⁵². Apenas hizo referencia en las notas a su necesidad de aclarar la lectura cristiana que debía darse a esta Elegía y ver cómo el orfismo aparente no fue más que un mecanismo de símbolos que sirvieron como marco referencial. Lo que sí está claro es que el orfismo aparece –en forma al menos, aunque quizá en algo más– en esta Elegía y, de manera más sutil, en otras del libro. Carmen Boyé así lo defiende:

¿Com es fa, a través de cada elegia i de l'una a l'altra, la progressió del despullament metafísic de l'home? Al meu entendre, el vehicle és el viatge simbòlic d'Orfeu: un camí d'anada, propiament de recerca, un retrobament en les aigües originals i, per tant, una purificació, i, per últim, un camí de retorn. Hi distingim, doncs, les etapes fonamentals del misticisme òrfic, transcendit ací per la visió d'un déu personal⁷⁵³.

En estas pocas líneas, ya hemos mencionado algo de gran importancia: la dificultad de la poesía ribiana y la aparición de un cristianismo órfico o bien un orfismo cristiano. El viaje de Orfeo es el mismo itinerario que nace en el poema durante la búsqueda de la Palabra. En palabras, de nuevo, de Boyé: “L'Elegia X és una meditació sobre el camí fet i del bé obtingut. Una meditació sobre un camí misteriós i enigmàtic”⁷⁵⁴.

⁷⁵² “Deixem aquesta d'Orfeu que és excessivament complexa i acabem”. En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies* de Bierville, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 133.

⁷⁵³ Carme Boyé, “Les *Elegies* de Bierville i el mite d'Orfeu”, en *In memoriam Carles Riba*, Esplugues de Llobregat, Institut d'Estudis Hel·lenics. Departament de Filologia Catalana i Editorial Ariel, 1973, p. 95.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

En efecto, se trata de una Elegía compleja, abierta, sometida a la lectura subjetiva del lector. A cada lectura, se habrá creado una nueva Elegía X. Pero no debemos confundir la complejidad con el supuesto oscurantismo que se le ha atribuido a la poesía de Riba en algunas ocasiones. Riba lo expresó muy bien en su presentación:

Jo em defensaré sempre de dir que siguin obscures, per una simple raó, perquè no em puc resignar que sigui mala poesia. Només la mala poesia és obscura i no em puc resignar – si no m’ho demostren- a creure que és mala poesia. He d’acceptar –i m’honoro podent-ho acceptar- que és una poesia difícil o potser, dit d’una manera més justa –crec que ens hem d’acostumar a usar aquest mot en comptes de *difícil*, ja que ens hem habituats a usar el *difícil* en comptes de *l’obscur*, no solament per a mi sinó per a altres poetes, algun d’ells aquí present-, ens hem d’acostumar, doncs, a parlar de poesia complexa⁷⁵⁵.

Sólo lo oscuro pertenece a a aquello que no es buena poesía. Más bien, creemos que la complejidad de Riba nace en un desconocimiento para enfrentarse a la lectura de su obra. Para leer a Riba, para estar dentro de su obra, debemos saber que en cada palabra siempre hay otra orilla. Nada es lo que nombra, todo es aquello a lo que alude. Y eso acontece de una manera casi sobrehumana en esta Elegía. El profesor Carles Miralles llega a afirmar que es esta Elegía la que resume todo el espíritu del las *Elegies de Bierville*⁷⁵⁶. La profundidad de la obra de Riba hace que esta Elegía, inevitablemente, pueda llegar a ser problemática para unificar los criterios de interpretación. Para el autor, sin duda que resultó un poema diferente o, al menos, poseedor de un poder de nacimiento único que hizo girar la estructura del libro. De hecho, Riba pensaba que esta Elegía X sería la primera de un nuevo

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁵⁶ Cfr. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 295.

conjunto de Elegías⁷⁵⁷. Cuando un poeta siente que un poema es el primero, es porque, de todos ellos, ése contiene algo necesario y definitivo. Ahora bien, ¿qué ese ese *algo* que la hace diferente? Desde el punto de vista de un lector que no deba ocuparse de interpretar esta Elegía, se trata de una Elegía con un extraño poder hechizante. Hay algo en ella que es extraño, pero no nos referimos a la extrañeza de lo raro, sino a la extrañeza que indica ese “sentir extrañeza por algo”⁷⁵⁸, nostalgia por algo. La especie de fascinación que causa aquello que viene de fuera –lo extranjero- y nos sorprende es equiparable al efecto que produce esta Elegía. Hablamos de extranjero, cuando el personaje central de esta Elegía es uno de los extranjeros más reconocidos. Ahora bien, la empresa que nos ocupa es la de salvar ese escollo del hechizo casi homérico. Y es cuando vemos que Riba plantea la asimilación del cantor tracio a su propia voz poética. Hace del mito su pensamiento poético. Como muy bien escribe Antoni Piqué: “La creació és l’inici d’un renaixement”⁷⁵⁹.

Pero por otro lado, debemos de tener claro que Riba no se sirve del mito órfico más conocido. El motivo del descenso a los infiernos para rescatar a su amada Eurídice, no es más que un detalle más en medio de un entramado simbólico de tradición religiosa órfica. Miralles avala este planteamiento:

El poeta, en efecte, té present la famosa contalla segons la qual Orfeu davallà al món dels morts per tal de salvar la seva amada Eurídice (v.31); aquella contalla, decididament romàntica, té poc a veure amb el nucli antic, que coneixem malament, del mite d’Orfeu i Riba la mira de lluny i només s’hi refereix d’una manera concreta. Tanmateix, li interesava, car valorava, en un cas d’experiència simbòlica de la mort, la

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁷⁵⁸ Como apuntaban los filólogos del XIX, según acertadamente recoge Corominas en su diccionario.

⁷⁵⁹ Antoni Piqué, “*Elegies de Bierville*, de la metàfora al mite”, en *In memoriam Carles Riba*, *op. cit.*, p. 310.

dimensió amorosa i cal no oblidar que aquesta dimensió ha preocupat molt pregonament Riba en alguna elegia (cf. especialment, la V i la VI)⁷⁶⁰.

Como vemos, el problema central de esta Elegía radica en ver cómo Riba realiza un traslado del mito al logos y lo inserta en el acto de escritura poética. No es el rescate de Eurídice lo más importante, sino recrear y servirse de los mecanismos de los misterios y la religión órfica⁷⁶¹ para plasmar su particular iniciación tras una muerte metafísica. Riba retoma la imaginería de la religión órfica para verter en el poema esa experiencia. Sueña con Orfeo, aunque le cambiaremos la premisa por la de sueña a Orfeo, lo reconstruye desde esa otra realidad proveniente de lo sagrado –lo divino para el hombre- que es el sueño. Desde ese sueño a Orfeo el poeta alcanza el saber necesario. Hemos encontrado, pues, un concepto determinante: el saber. El viaje iniciático de la poesía ribiana busca siempre un conocimiento, que es su manera de saber el mundo. Miralles atribuye al orfismo de esta Elegía un estrato gnóstico con el que estamos de acuerdo⁷⁶². Las corrientes gnósticas siempre aspiraron a un conocimiento, pero un conocimiento portador de la salvación que no sólo se conforma con desvelar –al fin y al cabo eso quedaría siempre en un desvelar la presencia Absoluta y eso siempre trasciende el lenguaje de la poesía, como ya hemos visto-, sino que aspira a una salvación del alma. Salvación que para los órficos era el beber de la fuente de Mnemósine para dejar de encarnarse y pertenecer al reino de los bienaventurados. Salvación que para los cristianos consistía en alcanzar el reino de los

⁷⁶⁰ Carles Miralles, *Sobre Riba, op. cit.*, p. 293.

⁷⁶¹ Allò que és nou a la X no és, doncs, l'al·lusió a Orfeu tenint en compte aquest mite de la seva baixada al regne dels morts per rescatar, per amor, Euridice –el sentit del qual, insisteixo, Riba s'ha esforçat per depurar-, sinó el paper que el poema atorga als misteris o a la religió òrfica, que és una afer que té gairebé no res a veure amb la figura mítica d'Orfeu". *Ibid.*

⁷⁶² "Un poema, doncs, com a mínim tan relacionat amb l'orfisme com amb Orfeu. I amb un orfisme, afegiré, sobretot, gnòstic. Almenys, pel que fa a l'obsessió ribiana pel coneiximent que resulta de l'experiència per una saviesa que el converteix en un iniciat, que l'enriqueix de coneiximents, vitals, que abans no tenia o no se li havien revelat amb tot el sentit que ara li obren". *Ibid.*, p. 294.

cielos. ¿Qué alcanzamos a ver con esto? Que también Riba muestra el dualismo gnóstico entre Dios y el mundo. Ambos conceptos se enfrentan. El mundo es, como define Francine Culdaut, el “anti-Dios”. Es decir, la existencia en el mundo se desarrolla como un continuo opuesto al estado de la oscuridad de lo sagrado. Con esta contraposición, se tiene conciencia del mundo del arriba y del abajo. Se produce esa escisión que no existía en la filosofía parmenideana o heraclitiana. Ahora ya no es lo mismo lo que está arriba y lo que está abajo⁷⁶³.

Ahora bien, ¿qué es aquello que salva? En la tradición cristiana, Cristo es el salvador del hombre y es el Hombre a la vez. En la tradición gnóstica la figura de ese mismo salvador adquiere diferentes formas. En la Elegía que nos ocupa, no es Cristo de manera específica, sino que parece que esa capacidad la tiene una abstracción que se presenta a través del sueño. Es entonces cuando llega esa revelación callada. Riba, más que desarrollar un cristianismo ortodoxo, sitúa su pensamiento poético en los albores del mismo. Orfeo no es el salvador, pero sí es el que muestra el camino de la salvación. Riba, de esta forma, mitifica el concepto cristiano de la salvación. Y vemos que en este punto ha surgido un nuevo concepto importante: el mito⁷⁶⁴. Ya comentamos que Riba, en esta Elegía, unifica el mito órfico –la tradición órfica, sobre todo- a un sentimiento cristiano, que, en realidad se aproxima mucho más al gnosticismo. Asimismo, este aspecto lo acerca sobremanera al parecer gnóstico que sirvió de bisagra posterior para el nacimiento del cristianismo. Francine Culdaut lo expresa de manera meridiana:

⁷⁶³ Tomemos, como ejemplo ilustrativo, el texto apocalíptico judío de Melquisedec: “Y el Salvador les [revelará al Logos] que vivifica al Todo. Los que se hallan [en los cielos] y los que están en la tierra y los de debajo de la tierra pronunciaron [muchas] palabras | [...] 5 [...] tendrá lugar su nombre”. *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi III. Apocalipsis y otros escritos*, Antonio Piñero (ed.), Madrid, Trotta, 2000, pp. 191-192.

⁷⁶⁴ Sobre el tema del mito y la metáfora, véase: Antoni Piqué, “Elegies de Bierville, de la metáfora al mite”, *op. cit.*, pp.309-324.

Los relatos mitológicos que expresan los pormenores de la salvación no son de hecho más que una manera de entender de dónde se viene y adónde va el yo, de comprender cómo el hombre ha sido arrojado al mundo sensible, y cómo el alma puede volver al mundo espiritual del que fue expulsado. [...] El mito siempre cuenta, bajo diferentes formas, el destino del alma⁷⁶⁵.

El conocimiento del que Riba bebe y donde radica es el mismo que el de Odiseo: su olvido y su memoria. A través estos dos elementos, la voz poética *sabe*. El recuerdo es una forma de conocimiento⁷⁶⁶. Pero también es una manera de “volver en sí”, de “despertar”⁷⁶⁷. Vemos que desde los versos 5 al 8 escribe:

Fou això: de sobte morir al present de puixança
i redreçar-me enllà (oh immensament!) dels adéus,
pur anhel tot jo i, secreta dins l'ànima, orella
que la desperta i per on tota reviu en l'obscur.

La voz poética despierta después de una muerte transitoria⁷⁶⁸. Se produce la “parusia de la fe”⁷⁶⁹. Esa misma voz que escribe y canta – como Orfeo– ha sido iniciada para escoger el camino de los bienaventurados y beber de la fuente que mantiene la memoria: Mnemósine. Para ello, Riba recurre plenamente a la simbología órfico-pitagórica. Escribe Riba en esta Elegía:

⁷⁶⁵ Francine Culdaud, *El nacimiento del Cristianismo y el gnosticismo. Propuestas*, Madrid, Akal, 1996, p. 7.

⁷⁶⁶ “El camp semàntic del coneixement –i els seus paral·lels, per exemple el del record, que és una forma de coneixement, d’acord amb la filiació platònica de les idees de Riba en aquest respecte –és dominant al llarg de totes les *Elegies*: conèixer, comprendre, saber, recordar, reconèixer, etcètera, recorren ara i adés, com una obsessió”. Carles Miralles, *Sobre Riba, op. cit.* p. 294.

⁷⁶⁷ Siguiendo la etimología procedente de la analogía entre “recordar” y “acordar”, que propone Corominas.

⁷⁶⁸ Encontramos múltiples referencias a ello en los textos gnósticos. Por ejemplo, en el *Primer apocalipsis de Santiago –Diálogo después de la resurrección-*.

⁷⁶⁹ “L’oblit, el silenci, el despullament, acceleren el record: la parusia de la fe. El record, en la fusió de l’home i del destí, en Riba ve a ser la iniciació per l’oblit”. Antoni Piqué, “*Elegies de Bierville, de la metàfora al mite*”, *op. cit.*, p.315.

Com et vaig reconèixer, memòria, perdut arxipèlag,
cales, sagrats carreus, fonts i amansits animals!
Tot quan havia per mi après l'oïda i, amb ella,
com un començament, l'acte callat del seu fi,
i ah inexplicable! tot quant velada Eurídice, és únic
dins el teu nom amb tu entre la mort i el meu cant,
feia un reialme immens que tornava a la veu del seu

[príncep,

una pàtria expectant, dolça del poble divers
junt amb el qual havia cercat llargament la victòria;
m'he exaltat essent, palmes! el pit del seu cant.
No m'ha aturat amb el dubte de l'aigua negra l'immòbil
blanc xiprer de l'oblit, meravellós a l'impur [...]

Son múltiples los documentos que encontramos en las tablillas órficas y que hacen referencia al paisaje del Más allá, a las fuentes del Olvido –generalmente innominada- y la Memoria –Mnemósime⁷⁷⁰-. Como ejemplo ilustrativo, reproducimos la *Laminilla de Hiponio*:

Esto es obra de Mnemósine. Cuando esté en trance de

[morirse

hacia la bien construida morada de Hades, hay a la

[diestra una fuente

y cerca de ella, erguido, un albo ciprés.
Allí, al bajar, las ánimas de los muertos se refrescan.
¡A esa fuente adelante hallarás, de la laguna de

[Mnemósine

agua que fluye fresca. Y a su orilla hay unos

[guardianes.

Ellos te preguntarán, con sagaz discernimiento,
por qué investigas las tinieblas del Hades sombrío.
Di: “Hijo de Tierra soy y de Cielo estrellado;
de sed estoy seco y me muero. Dadme, pues,

⁷⁷⁰ Es directa la relación que existe entre Mnemósine y Orfeo. Ella es abuela del poeta tracio, ya que la Musa Calíope, hija de Mnemósine, era madre de Orfeo. Cfr. Alberto Bernabé y Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.

[enseguida,
a beber agua fresca de la laguna de Mnemósine”.
Y de cierto que consultarán con la reina subterránea,
y te darán a beber de la laguna de Mnemósine.
Así que, una vez que hayas bebido, también tú
te irás por la sagrada vía
por la que los demás iniciados y bacos avanzan
[gloriosos⁷⁷¹

Vemos que se ha mencionado la existencia de un ciprés blanco al que Riba también hace referencia en esta Elegía:

No m'ha aturat amb el dubte de l'aigua negra l'immòbil
blanc xiprer de l'oblit, meravellós a l'impur

El agua de la fuente del Olvido era bebida por los impuros, aquellos que no estaban iniciados en los ritos órficos. El ciprés⁷⁷², a modo de faro, atraía a las almas de aquellos que estaban condenados a reencarnarse.

Pero lo que más nos interesa es ver qué trascendencia tiene ello en esta Elegía. Los que no están iniciados en los misterios de la religión órfica beben del agua de la fuente del Leteo –proveniente de la acepción *λήθη*-. Asimismo, el alma iniciada bebe de la fuente de Mnemósine. Quien sacia su sed de ahí será quien encuentre la verdad. La palabra griega *αλήθεια* significa, etimológicamente, “verdad”, pero también “ausencia de olvido” –*α/λήθε/ια*-. Los iniciados que morían debían

⁷⁷¹ *Hieros Logos*, Alberto Bernabé (ed.), Madrid, Akal, 2003, pp. 256-257. Otras variaciones sobre este texto se encuentran en la *Laminilla de Entella* (Fr. 475), en la que se registra la necesidad de recordar para alcanzar la condición de héroe; *Laminilla de Petelia* (Fr. 476), *Laminilla de Farsalo* (Fr. 477).

⁷⁷² Son múltiples las interpretaciones que se han dado del ciprés en los ritos órficos y, sobre todo, de su blancura. Algunas de ellas radican en que ese color podría deberse al color de la vestimenta de los iniciados, a una semejanza con el color fantasmal del más allá o bien como una designación del mundo contrario. Sea como fuere, son muchas las fuentes de donde la religión órfica podría haber bebido. Una de ellas sería el *Libro de los Muertos* egípcio. Cfr. Alberto Bernabé y Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro, op. cit.*, pp. 44-49.

decir siempre la verdad, tal y como recogen los testimonios en las láminas de oro de Olbia. Pero también se encuentran en textos gnósticos –no podemos alejarnos de ellos–, como, por ejemplo, en el *Primer Apocalipsis de Santiago*:

Dijo Santiago:

-Rabí, si se arman contra ti, ¿no hay reproche? Has venido con conocimiento [gnosis] para amonestar su olvido. Ha venido con la memoria [mneme] para increpar su | ignorancia. Pero me he preocupado por ti, porque has descendido en un gran desconocimiento. Pero no has sido contaminado por nada de él. Porque has descendido en el olvido y conservaste la memoria⁷⁷³.

Acceder a la fuente de la Memoria reconocida salva el alma de ser mortal, según escribe Riba en esta Elegía:

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

La voz poética, ebria de sí misma y de descenso, se encuentra en su propia desintegración. La diseminación del ser que se anula y se abate es la única vía para la salvación que reconstruye. Respecto a ello, encontramos uno de los versos en los que la palabra se disloca para dar paso a esa palabra “sencera” que era “sincera”:

i l'aparent desacord, oh Presents! vosaltres em vèieu,
no en el meu fer, sinó *ja* en el meu signe perfet

⁷⁷³ *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi III. Apocalipsis y otros escritos, op. cit., p.89.*

Este aparente juego fónico⁷⁷⁴ entre el verbo “fer” –“hacer” en castellano- y el adjetivo “perfet” –“acabado”, “concluido”- adquiere una profundidad lírica insospechada cuando indagamos en su etimología, cuando miramos hacia su origen. “Perfer” procede del verbo “fer”. Aquello que se acaba, que se concluye, es porque adquiere, dentro de sí, su capacidad para lo perfecto, para lo completo. Sinceridad completa, unida a la conclusión que acoge al signo, a la seña. Por ello, preferimos dar al adjetivo “perfet” la traducción de “perfecto”, porque, realmente, esa palabra va más allá de su forma. Como todo en la obra de Riba. Al igual que el “no-esperar” que es la cara más terrible de la desesperanza al aparecer con esa partícula negativa. Por todo ello, la salvación es el signo perfecto, concluido y apoyado por el adverbio temporal “ja” que marca el estigma del instante. El propio Riba lo aclara en sus notas a las Elegies:

Tota l'elegia és en rigor una afirmació cristiana de la immortalitat personal de l'ànima, en la plenitud dels seus records i en la perfecció de la salut⁷⁷⁵.

Es cierto que esa salvación, de raigambre órfica, comienza a adquirir una morfología asemejada a la idea cristiana. Riba reconoce, sin embargo, que el orfismo sí que existe como origen:

L'orfisme és merament de punt de partida i de manera de dir poètica; per la viva suggestió que tingué per a mi la lectura, un dia, de com explicava l'orfisme antic, veritable religió lliure, el destí de l'home, admetent l'origen diví de l'ànima, l'existència d'una culpa original, la necessitat d'una expiació i l'ajut d'uns misteris purificants⁷⁷⁶.

Riba adquiere los indicativos órficos que conectan directamente con los preceptos del antiguo cristianismo. Toma el eslabón que une la

⁷⁷⁴ Que tanto recuerda a los juegos fónicos y gráficos de los textos órficos. Sobre el tema, véase el interesante artículo: Alberto Bernabé, “Etimologías, juegos fónicos y gráficos en los textos órficos” en *Orfeo y la tradición órfica. Un encuentro I*, Madrid, Akal, 2008.

⁷⁷⁵ Carles Riba, *Obres Completes I.Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 240.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

antigua religión órfica con la cristiana. Vemos que Riba, en realidad, sí que rechaza ciertos aspectos que podrían ser confundidos como órficos. Rechaza la concepción homérica. Por ejemplo, la descripción homérica del Hades es diametralmente opuesta a la que podemos encontrar en las diferentes laminillas órficas que ya hemos citado. En ellas sí que se mencionan la existencia de las dos fuentes de la Memoria y el Olvido. Homero no recrea la descripción de este paso al Más allá. El agua para Homero adquiere una categoría teogónica –no podemos obviarlo–, pero en realidad Riba busca que el agua sea un elemento trascendente dentro de la reconstrucción órfico-pitagórica de la Elegía. Que Riba haga mención de las dos fuentes lo ponen en conexión con la vertiente de la lógica antitética y de complementarios de la tradición órfico-pitagórica. Es la manera de metaforizar la vida y la muerte. La vida de quien recuerda, de quien puede recordar. La muerte de quien olvida y borra los contornos de su existencia⁷⁷⁷. Riba, una vez presentados estos dos motivos, da un nuevo giro para plasmar la ardiente necesidad de proteger su salvación –la salud– y su memoria que se perfeccionan. Es necesario recordar porque en esa salvación tiene cabida el recuerdo puro de sí mismo. Su existencia interior –*ἐνδοθεν*– queda protegida. De este modo se tiene consciencia de ello. Su memoria, individual e interiorizada, fluye desde sí misma a sí misma, en un ciclo natural. Pero no nos equivoquemos, esta introspección, como muy bien apunta Emilio Lledó “es alteridad para que pueda fingirse la relación de un *logos* compartido”⁷⁷⁸. Esa necesidad de recordar es equiparable a lo que ocurre en el acto de escritura. La razón compartida –el diálogo– produce un juego de reflejos y desvíos que hace de todo ello una estructura doble y, a veces, engañosa. De

⁷⁷⁷ “El valor simbólico del agua y la relación de las aguas con el Hades en el imaginario griego son bien conocidos, pero la presencia de dos fuentes, la del Olvido y la de la Memoria, introduce una clara distinción del agua según la lógica antitética y complementaria de la escatología órfico-pitagórica en introduce una dimensión simbólica de iniciación a la muerte, en la que se metaforizan la experiencia de nacimiento y renacimiento”. Cfr. Marisa Tortorelli, “Símbolos y simbolismos en las láminas de oro órficas”, en *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro I, op. cit.* p. 663.

⁷⁷⁸ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, p. 95.

nuevo, volvemos al precepto del “yo soy otro”, pero también, ese “otro” es yo, un ser en errancia, un ser *hacia* que se contempla. Es la manera de traspasar el mito originario y convertirse en logos, de explicar hacia dónde va el hombre, su destino. El acto de escritura sirve, de este modo, para intentar atisbar, en la errancia, esa partida desde lo divino a lo sagrado que María Zambrano tan bien supo definir⁷⁷⁹. Pero el poeta no pierde su condición de individuo, no se deifica, siente ese deseo sagrado en una posición alejada de su mismidad. Existe una oposición fuertemente marcada entre el Dios y el hombre. En el fondo, existe cierta soledad metafísica de raigambre gnóstica, de contemplación lejana. El hombre es el “anti-Dios”⁷⁸⁰, fruto de su reflejo. Esto lo hereda Riba y toda la edad contemporánea: el apartamiento de un dios al que siente y busca y que mientras no florezca ese conocimiento estará sumido en la mudez. Ese florecimiento se encuentra en los siguientes versos:

violentament obrint-me per dins en fontana
viva de mi mateix –ull en la creu dels sentits,
aigua fluida en l’instant que no fuig i que no la canvia,
[...]

Apoyamos, de esta forma, la interpretación que Jaume Medina da al respecto:

Aquest obrir-se en font és un símbol de la seva coneixença que consisteix a ésser i mirar-se donant (és a dir, ésser conscient del seu dol i a mirar des de l’origen fins a la fin d’aquest do)⁷⁸¹.

⁷⁷⁹ Cfr. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

⁷⁸⁰ “Se trata de un dualismo de naturaleza teológica que opone Dios y mundo, un Dios separado, un Dios tan radicalmente transcendente, transmudano, que el mundo como tal es el anti Dios”. Francine Culdaut, *El nacimiento del Cristianismo y el gnosticismo. Propuestas*, op. cit., p. 7.

⁷⁸¹ Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, p.307.

El agua fluye en el instante que permanece inmóvil. El agua aparece estancada, como el agua de Mnemósine. El instante se estanca, se abole. Esta es una de las huellas del orfismo. La memoria, siempre relacionada con un tiempo, favorece esa abolición del tiempo. Giorgio Colli, como muy bien apunta Narcís Aragay Tusell, estructuró siempre en el recuerdo órfico el poder de recuperación de un tiempo que se sobrepasa para llegar al sin-tiempo de lo sagrado⁷⁸². Ese comienzo es el poder de salvación. Y así lo manifiesta Riba:

Tot quant havia por mi après l'oïda i, amb ella,
com un començament, l'acte callat del seu fi,
i ah inexplicable! [...]

Ese comienzo que Riba menciona es el *αρχή*, que significa “principio”, pero también “poder”. El poeta lo sabe y por eso lo afirma. Pocas cosas hay más exactas que esa palabra abriéndose en el esplendor de su esencia. Del mismo modo el poeta hace alusión a ese comienzo en el verso: “éss’ i mirar-se donant, des de l’origen mirar”. Ahí radica el poder: en la mirada originaria. El arjé es de lo que están hechas las cosas y en este caso están hechas de potencialidad. Ese poder ser –mecanismo motivador del *hacia-* es lo que hace desear la abolición del tiempo. Sólo se puede ser en el sin-tiempo, en la blanquedad del instante estancado, y así, de este modo, evitar la utopía y enfrentarse al vacío dejado del *sí mismo*. Sólo así, sin tiempo, acontece la contemplación de su nostalgia, el “dol” al que se refiere el profesor y poeta Jaume Medina. La voz encuentra el sentido terrible de su errancia en esa apertura de la consciencia hacia el origen blanco. Ello es necesario para salir del preludio que el poeta menciona: “era el preludi tan sols per a cad’u –per a mi?”. Riba, sin embargo, extrañamente no recurre a la lógica utópica que sería tan

⁷⁸² “Mnemósine ya había enseñado que el origen de todos los recuerdos (el sin tiempo) es aquello que debe ser recuperado. Esta es la enseñanza misteriosa: todas las generaciones de dioses y hombres, todos los mitos de Orfeo, no son más que apariencia que hay que recorrer hacia atrás en el tiempo para llegar al sin tiempo”. Narcís Aragay Tusell, *Origen y decadencia del logos*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 136.

inevitable. Las utopías nacen como medio de reconstrucción en la tragedia⁷⁸³ y de acceso a la sacralidad vetada. Pero Riba, en este caso, se absorbe a sí mismo desde su conocimiento, se trasciende en él. No reconstruye sobre aquello que ha sido abandonado, que es él mismo en su conciencia lírica. Para saberse, ha debido desposeerse primero, morir de alguna manera. En el orfismo platónico, el conocimiento – γνώσις- De ahí que Riba no pueda evitar relacionarlo con su exilio. Recordemos: el dios se transforma en historia. Como en Odiseo, algo en él le impide olvidar. Riba se muestra aquí alejado de otro de los grandes poetas españoles, Luis Cernuda, cuando escribió su sobrecogedor poema “Peregrino” de *Desolación de la Quimera*:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espera.
Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre, adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echés de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto⁷⁸⁴.

Hay miles de maneras de mostrar el dolor de la lejanía. Cernuda no menciona la palabra nostalgia, que en sí misma contiene la realidad de un regreso. El poeta sevillano se aleja de la figura mítica de Odiseo,

⁷⁸³ Sobre el tema, véase el interesante capítulo que María Zambrano dedica en su *El hombre y lo divino*: “La huella del paraíso”.

⁷⁸⁴ Luis Cernuda, *Poesía Completa. Volumen I*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 530-531.

se desposee de todas las posesiones del héroe. Es su manera de abandonarse en el estado del éxodo. Su reconstrucción radica en la tierra extraña, parece asumir, en cierta manera, su condición de ajeno. No desea volver y parece adaptado al frío de la distancia, al cielo ajeno. Su naturaleza es la de ser el que siempre está fuera. Su cansancio le hace borrar el regreso, ensayar el olvido. Diferente es al extranjero de Novalis⁷⁸⁵ o de Riba. Riba sabe que su interioridad –paso justificativo del mito al logos- está a expensas de la historia que lo rige. Riba se aproxima mucho al discurso zambraniano del dios convertido en historia. Se objetivaba lo real interior de esta manera:

Coses fosforescents, d'indistint murmuri, es badaven,
cànvides flors de la nit, entre l'onada i el buit,
lentament s'omplien del que elles eren, prenen
brusques, nombre i espai i original horitzó.

El dios cumple una función nominativa en la que el hombre no necesita imaginar –como un icono- lo real, sino que favorece que pueda saberse parte de lo real contemplado. Lo real es, de este modo, una concepción del misterio, una emanación suya. Lo real es lo sagrado⁷⁸⁶. Pero lo real también es esas “cosas fosforescents” de imagen fantasmal y deslumbrante. Las cosas aparecen contenidas y aparecen en un instante. Esos instantes, para Zambrano, eran la pre-Verdad⁷⁸⁷; también para Riba. Pero vayamos más allá. El instante –*στιγμή*- es el estigma, el dolor por el tiempo en el hombre. El dolor de la historia interior que anuncia lo sagrado que no llega. Es, como expuso Zambrano respecto a lo griegos, “una forma de trato con la realidad”⁷⁸⁸. Es un mediador que nunca termina de unir, de consumarse en *religio*.

⁷⁸⁵ “Cansado estás y frío, oh extranjero, y no pareces / adaptado a este cielo”. Novalis, *Poemas tardíos*, Ourense, Linteo, 2011, p. 29.

⁷⁸⁶ “Es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio, es la realidad oculta, escondida, corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos «lo sagrado»”. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 114.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁸⁸ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 112.

Su contacto es distante, un punto de origen, pero no de final. Riba trata con lo real a través de lo divino que aspira –sin lograrlo nunca- a lo sagrado, como si fueran vasos comunicantes. Esa aspiración es la esperanza, que es lo que restablece el pasado vacío sin origen. Su esperanza –invertiremos los términos cuando habla de desesperanza- aspira hacia ese lugar de lo real que no imagina, sino que siente como algo vivo⁷⁸⁹, como los dioses: que no son más que proyecciones de algo que siempre permanece inmutable e imposible de inventar. Por ello el discurso poético de Riba nunca se aleja de los dioses. De ese punto parte Riba. Ahí radica su memoria y su incapacidad de olvido. Lo recordado es lo que no puede inventarse. Por eso la voz poética de las Elegías se aparta del agua negra⁷⁹⁰ del olvido:

No m'ha aturat amb el dubte de l'aigua negra immòbil
blanc xiprer de l'oblit, meravellós a l'impur:
em prenia la crida eternal de pura tendresa
-la que l'exiliat sent de vegades, molt lluny,
quan li sembla, i el puny, que la infància el plora, i el
[vespre
l'acompanya amb el plany d'una campana innocent.

Por otro lado, beber del agua de Mnemósine es, para la tradición órfica, además de seña de iniciación, la seguridad de pertenecer a la Pradera de los Bienaventurados, encontrarse en la luz del adentro⁷⁹¹. El agua de Mnemósine siempre se definía con la

⁷⁸⁹ De nuevo, se reconstruye el discurso zambraniano: “La esperanza redirige hacia esta estancia superior que envuelve al hombre, por humano. Estancia –realidad- que él no inventa: la ha encontrado con la vida”. *Ibid.*, p. 113.

⁷⁹⁰ Símbolo de claro registro dantiano, tal y como encontramos en el canto III en el que la barca de Caronte cruza el Aqueronte con las almas de los impuros: “Así se fueron por el agua oscura, / y aún antes de que hubieran descendido / ya un nuevo grupo se había formado. // «Hijo mío –cortés dijo el maestro- / los que en ira de Dios hallan la muerte / llegan a quí de todos los países: // y están ansiosos de cruzar el río, / pues la justicia santa les empuja, / y así el temor se transforma en deseo. // Aquí no cruza nunca un alma justa, por lo cual si Carón de ti se enoja, / comprenderás qué cosa significa». Dante, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1998, p. 95.

⁷⁹¹ Como recoge el final del poema de Miguel Veyrat “Mnemósina”, de su libro *Razón del mirlo*: “Furia / del límite, concentrada luz / que hacia dentro crece. Evohé”.

acepción de *λίμνη*, que quiere decir “agua estancada o lago”. La innombrada fuente que tiene el agua negra era denominada como *κρήνη* o fuente vitanda, aquella que vuelve a la vida carnal y mortal. Etimológicamente, como muy bien recoge Tortorelli Ghidini⁷⁹², la palabra *λίμνη* pertenece a la misma raíz que *λειμών*, que quiere decir “pradera”. Tras eludir la fuente del Olvido, el iniciado se presenta ante la diosa Perséfone⁷⁹³, que es la que dará su paso a la Pradera de los Bienaventurados, lugar idílico donde el agua evoca una eterna tranquilidad.

El agua, como vemos, es el elemento con mayor poder transformador en esta Elegía. Beber del buen agua será lo que favorezca su transformación y regreso al origen. De hecho, según los diversos testimonios órficos, el agua siempre ha mantenido ese estado transfigurador. Durante el viaje al más allá de las almas, es en el río Aqueronte donde se produce la definitiva transformación de la imagen del muerto en sombra o imagen diseminada, sin identidad⁷⁹⁴.

Miguel Veyrat, *Razón del mirlo*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 24. La luz hacia dentro: eso provoca beber de Mnemósine.

⁷⁹² Marisa Tortorelli Ghidini, “Símbolos y simbolismo en las láminas de oro órficas”, *op. cit.* p. 664.

⁷⁹³ Como testimonian las laminillas de oro de Turios: Fr. 488 (32c K.) y Frs. 489-490 (32d-e K.). Cfr. *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Alberto Bernabé (ed.), Madrid, Akal, 2003, p. 271.

⁷⁹⁴ Aparecen múltiples referencias a ello en uno de los libros de los que Riba se reconoce deudor: *La Divina Comedia* de Dante. En el canto I el poeta experimenta el primer encuentro con Virgilio ante la duda de ser un hombre o una sombra. En el canto II vuelve a dirigirse a él con ese apelativo: “Si he comprendido bien lo que me has dicho / -respondió del magnánimo la sombra- / la cobardía te ha atacado el alma” o escribe más adelante, instantes antes de su encuentro con Beatriz: “Me hallaba entre sombras suspendidas / y me llamó una dama santa y bella, / de forma que a sus órdenes me puse”. Dante, *Divina Comedia, op. cit.*, p. 85. Se menciona el río de manera explícita en el canto III: “Y luego que a mirar me puse a otros, / vi gentes en la orilla de un gran río / y yo dije: «Maestro, te suplico // que me digas quién son, y qué designio / les hace tan ansiosos de cruzar / como discerno entre la luz escasa.» // Y él repuso: «La cosa he de contarte / cuando hayamos parado nuestros pasos / en la triste ribera de Aqueronte». Dante, *Divina Comedia, op. cit.* p. 93.

II. Eurídice reflejada. Amar una sombra tras el espejo

En muchas ocasiones nos hemos preguntado si aquella presencia que Orfeo creyó estar a punto de recuperar fue la verdadera Eurídice. No sabemos, en realidad, si fue una imagen del cuerpo amado producto del engaño de los dioses impíos. La sombra y el reflejo son motivos constantes que se desarrollan en esta Elegía, al igual que en toda la imaginería órfica. Lo que sí sabemos es que Orfeo quiso recuperar una sombra⁷⁹⁵. Por esa sombra bajó al reino de las Sombras y en sus puertas comenzó el sueño del poeta, heredero siempre del tracio despedazado, para encontrarse con el ser amado. Descender en su búsqueda, como acertadamente apunta Blanchot, es provocar el encuentro con la Palabra abierta y abismal, a veces tan terrible y silenciosa, y ascenderla al papel⁷⁹⁶. Son muchos los documentos bibliográficos que encontramos acerca de la figura de Eurídice, también acerca de todas las variantes que existen sobre su mito y todas las influencias que ha tenido en el mundo del arte, la literatura o la música. Lo que sí debemos matizar es que el orfismo que marca a Riba no es tan sólo aquel que está relacionado con el rescate de la amada, como hemos visto en el capítulo anterior. Pero tampoco podemos obviar su presencia. Es importante ver que Eurídice es el amor-sombra y que la voz poética desciende a los infiernos para intentar recuperarlo. De nuevo volvemos a uno de los temas centrales de estas Elegías: el amor. Pero hay muchos matices. Riba presenta a Eurídice en esta Elegía de la siguiente manera:

⁷⁹⁵ En el libreto de la ópera *Orfeo y Eurídice* de Gluck, el tracio clama a su amada en el primer acto como “Euridice! Euridice! ombra cara”. En la primera escena del acto tercero, Orfeo promete a Eurídice: “Ombra tu più non sei, / io non son ombra”. Cfr. “Melómano. Revista de la música clásica”.

⁷⁹⁶ “Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche. Sin embargo, la obra de Orfeo no consiste en asegurar el acceso a ese “punto”, descendiendo hacia la profundidad. Su *obra* es llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma, figura y realidad”. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p.161.

i ah inexplicable! tot quant, velada Eurídice, és únic
dins el teu nom amb tu entre la mort i el meu cant,
feia un reialme immens que tornava a la veu del seu

[príncep, [...]]

Velada Eurídice, oculta tras un velo. De nuevo el objeto de amor se encuentra al otro lado, indescifrado. De la misma manera que las imágenes de los muertos que cruzan el Aqueronte comienzan a perder su nombre y sus señales. Eurídice es la luz oscura. En eso consiste su sombra. No es la sombra provocada por el reflejo de una luz sobre un cuerpo, sino que es la luz oscura que regresa al mundo de los muertos y que emerge de ese mismo lugar misterioso. En el fondo, Eurídice es la proyección de un amor, por eso es sombra en el mismo concepto zambranio⁷⁹⁷. Esa sombra también es principio de individualidad, origen y poder *-αρχή-*, pero origen abandonado y perdido. El poeta, de este modo, se construye con una pérdida original y camina hacia ese sol negro de la melancolía al que nos referíamos en el capítulo III. Orfeo está abocado a esa búsqueda, pero también a su fracaso. Por ello no ultraja ningún principio. Se limita a hacer aquello para lo que está destinado: descender para intentar ascender aquello que está condenado a permanecer en el reino de las Sombras. Pero Orfeo, en su éxtasis lleno de vacío, no se percata de algo imprescindible: la imposibilidad de finalizar aquello que es infinito y “poner término a lo interminable”⁷⁹⁸, de temporalizar el no-Tiempo. Orfeo sólo puede transfigurar las cosas del arriba, pero se vuelve *otro* al descender a las Sombras. La pérdida original hace que se camine hacia algo que no se conoce o que, posiblemente, se desconozca su existencia. Buscar sin destino, sin centro. He ahí la tragedia del poeta y del hombre. Zambrano lo explica:

⁷⁹⁷ “«Sombra» que, claro está, no es arrojada por el cuerpo; es otra sombra que nace de algún misterioso lugar que no es centro de la persona”. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, op. cit., p. 169-170.

⁷⁹⁸ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, op. cit., p. 163.

Y el no poder llenar con nada este pasado puro se le siente com pasado perdido. Y así el vivir humanamente comporta el sentir de haber perdido algo y, en consecuencia, estar «así», de esta manera, sin que hayamos conocido jamás otra⁷⁹⁹.

Zambrano prolonga este mito hasta convertirlo en logos del hombre trágico. Eurídice es la imagen de esa nostalgia de la que ya hemos hablado, un continuo ritual del adiós. Es la imagen de un paraíso perdido que hace que el nombre necesite volver a él, sin saber dónde está. Regresar a él sería regresar a la salud indemne.

Pero Eurídice, además, es el amor, como dijimos. Jaume Medina define a los dioses como “amor”⁸⁰⁰, pues ese mismo amor es un tránsito. En esto Riba se aproxima enormemente a la idea zambraniana que desarrolla en *El hombre y lo divino*: en Grecia el amor fue el verdadero motor del mito al logos, al mundo de razón del hombre:

Y quizá vislumbremos ahora el rasgo principal de la aparición del amor en Grecia. En ella se dio poéticamente la conciencia, el relato del tránsito del caos al mundo, la metamorfosis de las potencias vagabundas en fuerzas sometidas a giro; conciencia poética e histórica de la metamorfosis primera, en que nace el mundo habitable para el hombre⁸⁰¹.

El amor, pues, es el daimon. Como Eurídice en parte pertenecía a los dos mundos dada su indefinición y su misterio. Sea como fuere,

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁸⁰⁰ “Els déus són l’amor i el poeta l’instrument gloriós d’aquest amor. És així com entra a conèixer-se en la nova vida, d’una manera igual a la manera com els déus – els Presents- el veien *ja* en l’acompliment de la seva coneixença i no pas en les diverses etapes que hi menen”. Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, *op. cit.*, p. 308.

⁸⁰¹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, *op. cit.*, pp. 265-266.

ese amor ha estado antes de todo: es el vacío originario que ha dado paso a la cadena de metamorfosis que marcan el ser desde su no-existencia. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando desaparece? Es cuando nace la poesía, esclava eterna de esa ausencia o de ese rapto hacia el reino de las Sombras. Continúa Zambrano:

La poesía lírica arrastrará consigo el amor, absorberá el amor de la tragedia liberándolo del suceso, de la figuración dramática; será frente a ella una abstracción. Será enajenación pura. Y la pura esclavitud a un *eros* errabundo⁸⁰².

Pero esa separación terrible, esa grieta insalvable y eterna que supone la pérdida de Eurídice, hacen que el poeta, como Orfeo, aspire a rescatar el fantasma que se está reincubiendo en él mismo. Eurídice pertenece a ese sentido individual en sí mismo que articula el poema y la extinción. Se encuentra entre el poema –el canto– y la muerte. Recordemos que una de las condiciones que Orfeo debía respetar para recuperar a Eurídice era la de no mirarla hasta llegar al mundo de los vivos. Su mirada la destruiría. Como para Blanchot⁸⁰³, esa necesidad de descender hacia la oscuridad de Eurídice es la clave de la oscuridad del poema, de su habitada nocturnidad. Pero la misión del poeta es hacer emerger esa nocturnidad, su sombra, hasta el papel, como escribe Riba:

com l'amant que vol lliberar l'amada dispersa
pel necessari mot i se l'enduu al desert; [...]

⁸⁰² *Ibid.*, p.270.

⁸⁰³ “Cuando Orfeo descende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo descende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche”. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 161.

El amante es el poeta que libera a través de la palabra necesaria, pero hay algo insalvable y frustrante en su tarea: la luz de Eurídice, su profunda luz oscura que no puede mirar ni desvelar: aquella que trae del mundo de las Sombras. A ello alude con el nombre. El nombre de Eurídice es oscuro. Eurídice borra su propia palabra. Por ello, Orfeo debe dibujar los contornos de su amada, perfilar su sombra y rellenar los huecos con la palabra⁸⁰⁴. Es la sustitución a la falta de mirada. Sustituir conlleva cierto sentido de renuncia. Hay algo que está supliendo la presencia verdadera. Y esa suplencia –trágica y melancólica- se arraiga en el sentido de la muerte. Eurídice es el amor, sí, pero también es la muerte. Orfeo mantiene viva a Eurídice en su recuerdo. Necesita entrañarla para seguir en la proximidad de la vida. Todo duelo se articula de esa forma. Pero vayamos más allá. También la escritura es una forma de duelo y en esta Elegía no es algo diferente. A través del acto de escritura se inicia un diálogo fantasmagórico que reclama la palabra y la presencia. La individualidad de Eurídice y la individualidad de Orfeo hace que al intentar uno asimilar a la otra no consiga más que aniquilarla. No puede haber simetría en el diálogo, correspondencia. Luego entonces sólo queda entrañar aquello que se perdió, hacerlo desaparecer. El poema, pues, se convierte en el lugar del adiós. Entrañar al otro es hacerlo desaparecer. Orfeo, al mirar al Eurídice la entraña objetivando su presencia. Por eso la pierde. El poeta, al escribir, tan sólo encuentra las huellas de la Eurídice regresada al mundo del “otro”, que el el reino de las Sombras. He ahí la soledad de la escritura que siempre está frente al otro en un continuo acto de adiós en el sentido derridiano de la palabra:

⁸⁰⁴ “Su *obra* es llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma figura y realidad. Orfeo puede todo, salvo mirar de frente ese “punto”, salvo mirar el centro de la noche en la noche. Puede descender hacia él, puede, poder aún más fuerte, atraerlo hacia sí, y consigo atraerlo hacia lo alto, pero apartándose de él. Ese rodeo es el único medio de aproximarse: tal es el sentido de la disimulación que se revela en la noche”. *Ibid.*, p. 161.

El a-Dios, el para Dios o el ante Dios ante todo y en toda relación con el otro, en todo otro adiós. Toda relación con el otro sería, antes y después de todo, un adiós⁸⁰⁵.

Escribir frente a la muerte y sentir al otro de manera dif(h)erida. En la herida, siempre, de la diferencia. No es la primera vez que se aparece esta tragedia en el acto de escritura. Escribir es un acto continuo de reflejos, de fugas que se condensan en el espacio quieto de un espejo.

El movimiento especular de la escritura parte de un descenso. Se descende para hacer florecer aquello que yace en la oscuridad del abajo y ser reflejo vivo de sí mismo⁸⁰⁶. No existe otra manera de ser de la escritura poética. De ahí que Riba mencione explícitamente la “paraula necessària”, que es lo mismo que decir la palabra reflejada. La ausencia de este espejo de escritura provoca la destrucción, mirar directamete a Eurídice para perderla para siempre. Riba así lo expone:

Una absència d’espill ha devorat els meus ulls
ebris de mirar-se en el maig turbulent de les coses,
plens d’abocar sobre el cel tantes aurores del cor.

La ausencia del espejo ha provocado la extinción de los ojos. Lo insoportable de la visión devora aquello que puede retener la objetividad de la existencia de las cosas. Los ojos, ebrios como Dionisos, se han estado reflejando puramente en el renacimiento de las cosas. La pujanza de éstas hace de la realidad un fragmento devastador del tiempo que se abole a sí mismo para convertirse en estigma. Esos mismos ojos han vertido en el cielo el amanecer del corazón. Lo que se vierte siempre es hacia abajo y en este caso, se vierte hacia arriba. Más allá de las coordenadas heraclitianas, está

⁸⁰⁵ Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 59.

⁸⁰⁶ “El descenso al mundo subterráneo del espejo hace ascender lo real y lo suspende en el cielo, como una constelación. La totalización final tiene lugar dentro de esta constelación, que no podría haberse formado sin el tránsito por la ficción del mundo especular”. Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 55.

aconteciendo ese florecer de las cosas que se constela en la superficie del texto para, de este modo, reflejarse. Pero la ausencia de espejo hace que algo se paralice. La ceguera hace perder el sentido de lo objetivo y de lo múltiple. Lo múltiple protege en su ficción a lo Único. Ausentado el reflejo, se ausenta la escritura, muere dentro de sí misma⁸⁰⁷.

En la tradición dionisiaca por un espejo fue engañado el niño Dionisos por los Titanes. El espejo es un instrumento desde siempre asociado a Dionisos. Diversos filósofos interpretan esta asociación como metáfora de su desmembramiento y como paso de lo individual a lo múltiple⁸⁰⁸. Jean-Pierre Vernant elabora una lúcida reflexión al respecto:

Al reflejarse en el espejo, Dioniso se aboca a la multiplicidad; él asiste a la creación de lo diverso y del cambio, a la aparición de lo particular; pero al mismo tiempo sigue siendo uno, felizmente preservado. Toda alma individual, todo ser particular, aspira a través del reflejo de Dioniso refractado en lo múltiple a reencontrar la unidad de la cual emana⁸⁰⁹.

La pérdida del espejo hace que la voz no pueda encontrar su unidad. Y hablamos de voz porque ésta es su naturaleza para Riba:

La poesia és per ser realitzada en la veu; sencillament, com el cant, la poesia no es perfà fins que una veu la diu. Fins en les nostres lectures íntimes, interiorment la veu *diu* aquella poesia. Els intents d'una poesia puramente gràfica han estat això, intents, que han fallit, han servit només per demostrar

⁸⁰⁷ Al respecto, Mercè Boixareu escribe: “arribem a les *Elegies* on aquest tema pren un sentit sobrenatural. El poeta que existeix perquè es mira, ha perdut el seu mirall”. Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 131.

⁸⁰⁸ *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Alberto Bernabé (ed.), *op. cit.*, p. 188.

⁸⁰⁹ Jean-Pierre Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2001, p.163.

que no podía ser. La poesía no és gràfica, la poesia és per la veu humana⁸¹⁰

Todo se disemina en la pureza devastadora de la luz profunda y tan oscura que proviene de la Eurídice perdida. Frente a la devastación, la voz. La ceguera lleva al engaño, a la imposibilidad de marcar la existencia de las cosas. No encontrar el espejo que favorezca la única manera posible de mirarse en el mundo. Sin espejo no existe la máscara que proteja a aquello que buscamos, destruyéndolo. Sin espejo, también, no habrá ese diálogo de fantasmas que Orfeo necesita en su descenso a los infiernos. No existe respuesta. En parte, se ha extinguido al dios. Escribe Emilio Lledó al respecto:

El acto de escritura implica pues, una forma de reflejo. «Vemos» en nuestra mente, despertada por el lenguaje que en un determinado momento nos habla, una reproducción móvil de la aparente rigidez del escrito⁸¹¹.

Al otro lado del espejo está la movilidad del instante estancado. Así también lo expresa Rilke en su tercer soneto a Orfeo (segundo libro):

Espejos: nadie aún ha descrito, sabiéndolo,
qué sois en vuestro ser.
Vosotros, como intersticios del tiempo,
llenos sólo de agujeros de cedazo⁸¹².

El espejo es el intersticio, el hiato del tiempo. El lugar donde se hunde su conocimiento y existencia. En el espejo, dentro de él, existe una lejana realidad en la que algo responde, lejano. Pero el poeta no sabe quién responde. ¿Es realmente Eurídice o tan sólo su imagen

⁸¹⁰ Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, op. cit., p. 124.

⁸¹¹ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, op. cit., p. 53.

⁸¹² Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2007, p. 171.

perdida entre las sombras? El terror ontológico del silencio se traslada a la escritura. Riba, tras la destrucción de la mirada escribe:

Fou això: de sobte morir al present de puixança
i redreçar-me enllà (oh immensament!) dels adéus,
pur anhel tot jo i, secreta dins l'ànima, orella
que la desperta i per on tota reviu en l'obscur.

Morir en el presente para revivir en lo oscuro y mirar como una sombra. Así se cumple el círculo órfico. Para aproximarse a la palabra necesaria, la voz debe ensombrecerse. Antes de eso, se mira desde todo aquello a lo que pertenece, fuera de los límites de la escritura. La realidad, la verdadera realidad ansiada, está oculta, como Eurídice. Él mismo, pues está oculto. Esa es su forma primaria, según expone acertadamente María Zambrano sobre ello:

La forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo. El hombre –ser escondido- anhela salir de sí y lo teme⁸¹³.

Pero todo esto tiene un valor marcadamente metafísico. Giorgio Colli muy bien lo explica en uno de sus magníficos ensayos sobre Nietzsche. La naturaleza del hombre es llegar al conocimiento, ver el mundo reflejado que es imagen del dios:

El símbolo del espejo, atribuido por la tradición órfica a Dionisos, da al dios un significado metafísico que Nietzsche no consiguió desentrañar. Mirándose al espejo, el dios ve el mundo como su propia imagen. El mundo, pues, es una visión, su naturaleza es sólo conocimiento. La relación netre la vida divina, indecible, y su reflejo⁸¹⁴.

⁸¹³ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, op. cit., p. 113.

⁸¹⁴ Giorgio Colli, *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 149.

El poeta encuentra en ese espejo la huella de lo huido, el umbral entre él y el amor que pertenece al mundo divino de las sombras. La escritura parece atrapar ese conocimiento, pero en realidad, no alcanza más que su intuición, que es el reflejo. Así lo expusieron diferentes autores, entre ellos Plotino:

Y las almas de los hombres, cuando ven su propia imagen como en el espejo de Dionisos, se lanzan desde lo alto y llegan allá [...], sin quedar separadas de su principio ni de su capacidad intuitiva⁸¹⁵.

El dios, al verse reflejado decidió multiplicarse en la creación del mundo⁸¹⁶. Algo así hace el poeta, que se encuentra en el “*signe parfait*” y protegido en su diferencia. Por tanto, y siguiendo a Colli, Riba muestra en esta Elegía que el conocimiento se sobrepasa al no reflejarse. La dualidad perenne entre la realidad y lo aparente, lo uno y lo múltiple, lo verdadero y lo falso, se reduce a un único conocimiento devastador e indecible. Escribe Riba:

ésse' i mirar-se donant, des de l'origen mirar
fins a la fi del seu do

Entregarse en la mirada originaria tras la ceguera para trascenderse en el conocimiento y dejar de ser apariencia, Eurídice engañosa que se pierde en su propia muerte, como acontece en el final del segundo soneto a Orfeo de Rilke: “¿Dónde está su muerte?”. ¿Dónde está la muerte de Eurídice salvo en su propio reflejo?.

⁸¹⁵ Giorgio Colli, *La sabiduría griega*, Madrid, Trotta, 1995, p. 225.

⁸¹⁶ Escribe Proclo en el *Comentario al Timeo* de Platón: “En la antigüedad, el espejo se presentó incluso por los teólogos, como símbolo de adecuación a la perfección intuitiva del universo. Por eso, también se dice que Hefesto le hizo un espejo a Dionisos y que el dios, al mirarse en él y contemplar su propia imagen, se decidió a crear toda la pluralidad”. En Giorgio Colli, *La sabiduría griega, op. cit.*, p. 257.

III. Del alma y lo diáfano

Toda tradición iniciática lleva implícito un saber sobre el alma. En esta Elegía son claras las referencias que se hacen sobre la concepción del alma. Se presenta en este punto:

pur anhel tot jo i, secreta dins l'ànima, orella
que la desperta i per on tota reviu en l'obscur.

El alma despierta a través del sentido del oído: canto de lo invisible que trasciende las barreras de la no-existencia. Al definir no-existencia queremos mostrar algo que va más allá del concepto de la muerte iniciática. La palabra ex-istencia es una vivir en el afuera, paso preliminar para llegar a la muerte. Pero la no-existencia es la no vida en el exterior y, sin embargo, sí es el proceso de introspección del mundo. Sólo ahí puede revivir el alma, en un tipo de existencia negada.

Sobre el saber del alma que se muestra en esta Elegía, debemos mostrar un cuidado extremo. No se muestra claro. ¿Acaso con el revivir al que Riba hace referencia, se está disertando sobre el concepto de la reencarnación? Es extraño, dado el profundo poso cristiano que Riba siempre inculcaba en su obra, pero sí que podría darse un nuevo marco de referencia sobre el vivir de otra manera. Esa hipótesis nos acerca más a la lógica de esta Elegía X. Eso sí, iniciar el debate sobre el origen de la idea de la reencarnación del alma, posicionándolo en su raíz pitagórica y órfica nos llevaría a una devastadora tierra baldía.

Lo que sí tenemos claro es el origen órfico –no sabemos si pitagórico previamente- de la reencarnación del alma. Diversos vestigios, entre ellos, una laminilla encontrada en Olbia y datada en el siglo V a.C en la que puede leerse el precepto: “vida-muerte-vida”⁸¹⁷. Esta sentencia circular alude directamente a un renacimiento del alma. Toda el alma revive en lo oscuro de la no-existencia para

⁸¹⁷ *Bíos/ θάνατος/ Βίος*. Vemos que menciona la palabra *bíos*, es decir la vida que es intrínseca al hombre, no la *fisis*, que estaría más asociada a los ritmos de la naturaleza.

introyectar los latidos de la nueva vida. Esta laminilla, añade, además las palabras *αλήθεια* –verdad-, *Διόνισος* –Dionisos, *ορφικοί* –órficos-. Es decir, el saber sobre el alma es verdadero e imposible de olvido y está relacionado con Dionisos y los preceptos órficos. Con todo esto llegamos a la conclusión de que Riba hace un guiño a la reencarnación del alma.

Pero, ¿cómo es el alma que Riba nos presenta en esta Elegía? Un poco más adelante, refiriéndose a la Naturaleza⁸¹⁸, afirma que ella ha reencontrado su aliento, como si se hubiera unido a algo que le pertenecía y perdió originariamente. Orfeo es el mediador entre la Naturaleza y el poeta-hombre, le sirve de traductor –que es un guía– del devenir sagrado de lo natural. Riba escribe en esta Elegía:

càndides flors de la nit, entre l'onada i el buit,
lentament s'omplien del que elles eren, prenen
brusques, nombre i espai i original horitzó.
Tota una pueril Natura en elles semblava
retrobà' el seu respir, l'ordre flotant del seu joc,
matinejà' en els colors més nus de la seva esperança,
coronar-se amb l'orgull innumerable del temps.

La Naturaleza indemne, reflejada en las flores nocturnas que recuerdan al mundo subterráneo del que proviene Eurídice y al que desciende Orfeo, reencuentra su aliento –su alma– y su nueva morfología de renovación o cambio. De nuevo, debemos hablar de una *sobrenaturaleza* que sobrepasa los límites de su esencia física. Esta nueva presencia de lo natural une dentro de sí el fervor vital del renacimiento con la pulsión oscura y aterradora de la muerte. Por ello germinan desconcertantes flores nocturnas que son cándidas, cuya etimología nos advierte que son blancas –como el ciprés de la fuente del Olvido-. La flor subterránea accede a la lamentación dulce y transfiguradora de Orfeo. Se abre en su otro mundo donde las cosas

⁸¹⁸ Dedicaremos un episodio único al tratamiento de la Naturaleza en esta Elegía más adelante.

callan. La escritura logra devolver la armonía originaria trasladando el canto órfico y, a su vez, desprotegiendo a una Naturaleza portadora de la ansiada *sacralidad*. La escritura logra exterminar al poeta que es hombre, sabiendo que el punto más cercano de ese descubrimiento es la muerte. A cada palabra que intenta desenmascarar a la Naturaleza, el poeta está escribiendo un paso atrás y, en su lugar, deja unas huellas marcadas pero efímeras que sólo remiten a algo que ya está muerto y que espera ese aliento para recomenzar. Todo el renacimiento que se cuenta en esta Elegía es el recuerdo de algo que estuvo vivo alguna vez. Entonces, ¿por qué esa necesidad de regresar a una Naturaleza que condena la voz a su destrucción? Por el mismo motivo por el que Orfeo no puede evitar mirar a Eurídice. Parece la prueba que demuestra el amor por su origen. El deseo –vestido de impaciencia- le hace romper los límites de su propia presencia para convertirse en ausencia. Su origen -es lo terrible- es su aniquilación. Algo similar, pues, ocurre con ese regreso a la Naturaleza sagrada. La pérdida original del hombre, su ausencia metafísica hace que aceche en él un irrefrenable deseo de regreso al Paraíso perdido. El viaje hacia la esencia es agotador, frustrante, y la mera idea de infinitud llena al hombre de un vértigo que no sabe que debe atravesar para llegar al apaciguamiento Absoluto, al reposo de su viaje. El hombre está sin aliento, sin alma. Hallamos, en este sentido, una invocación a la concepción del alma como *πνεύμα*, de clara inspiración platónica⁸¹⁹ y que Dídimos de Alejandría atribuiría a Orfeo más tarde⁸²⁰. En el cristianismo, Clemente de Alejandría introdujo el concepto del *πνεύμα* se articula como el soplo de vida que toca el instrumento divino que es el hombre⁸²¹. Y a eso mismo hace alusión Riba cuando escribe en esta Elegía:

⁸¹⁹ Véase el *Fedón* platónico en el que el alma se asemeja a un soplo.

⁸²⁰ Francisco Molina Moreno, “Ideas órficas sobre el alma”, en *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro I*, op. cit., p. 611.

⁸²¹ Se encuentran diversas referencias a ello en la Biblia y en una amplia tradición platónica y pitagórica griega.

més enllà de la infància, vosaltres amb mi, en el
[somriure
de la certesa, un sol fi: jo el gloriós instrument
i vosaltres l'amor; [...]

Los dioses –el amor, como bien dijo Jaume Medina- y el hombre el instrumento fruto de ellos mismos, que siempre se dispone a ser interpretado por lo sagrado. El alma está íntimamente relacionada con el canto⁸²². Canto órfico, por qué no, que es el canto poético procedente de los dioses. Procedentes del Dios cristiano de Riba.

La Naturaleza, de este modo, se convierte en motor creador que emana, de manera aérea con su aliento, la sustancia del alma y así dar existencia al hombre. Etimológicamente, vemos un idéntico tronco entre los términos “alma” y “aliento”. ¿Qué queremos decir con ello? Que Riba recupera el sentido novaliniano del alma y el mundo. Lo religioso que se esconde tras esta concepción del alma es una manera de percibir el mundo. Se capta a través de esa inspiración del alma emanada de la Naturaleza, lo que Schleiermacher –padre inspirador de la filosofía de la religión de Novalis- definió como *das Gefühl das Universums*⁸²³. El alma y el aire están, pues, íntimamente ligadas⁸²⁴. La idea del vuelo del alma ya puede encontrarse en una de las laminillas de Turios. Era el viento quien arrastraba las almas de los muertos en el Más allá –según recogen diversas doctrinas órficas- y vemos que la ausencia de ese mismo viento es el que produce en la voz poética la desesperanza:

ara, nàufig del meu vertical instant de caiguda
-pedra i ocell sense vent- per l'absolut no-esperar.

⁸²² Dedicaremos un apartado al canto órfico en este capítulo más adelante.

⁸²³ Cfr. Antonio Pau, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Madrid, Trotta, 2010, p. 158.

⁸²⁴ Riba tomó esta concepción cristianizada de Novalis, aunque, realmente, el origen de esta idea ya se encuentra en antiguos testimonios que Aristóteles recoge en *Sobre el alma*. Según afirma Alberto Bernabé, esa teoría podría tener la misma datación de Anaxímenes. Cfr. *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, op. cit. 228.

era girat a mi que escoltava créixer l’anunci
de no sé quina mar interior, madurant
lluny dins meu en illes d’encara impotent melodia;
canvi o naixença –era igual: era una mar i el seu vent.

El pájaro, claro símbolo de lo divino como vimos en capítulos anteriores, carece del viento que le ayude a transformarse y a hacer lo connatural a él: volar, ascender horizontalmente. Por ello descende. Presencia la lejanía –parecida al futuro- del mar –el aire del abajo- y del viento –el aire del arriba. El ser está en un estado de no-espera, que es la desesperanza. Al fin y al cabo, es un tipo de exilio del estado de ser. La caída debe transformarse en vuelo hacia abajo y así se armonizará con ese “verter sobre el cielo auroras del corazón”. Es la manera que el poeta tiene de romper los límites del espacio, la coordenada del *ser-en*. Tras ese cambio o nacimiento que remite al ciclo órfico que mencionábamos más arriba, el alma se reencuentra con su morfología y torna a la esperanza del futuro –algo parecido al *Sehnsucht* de Novalis, a su percepción o sensibilidad en la Naturaleza. Aunque el descenso abole el tiempo, se crea una conciencia temporal de lo inexistente. Eso es el futuro: el no-lugar donde el alma se convierte en acontecimiento y sólo así podría descubrirse, según Zambrano⁸²⁵. Estamos de acuerdo. El ser ha de encontrarse en un continuo *siendo* que prolonga su estado. De este modo, reencuentra su aliento y un cierto orden en su juego. ¿Qué es el juego dentro del alma, a qué hace alusión? Es una palabra que ya forma parte de uno de los libros más importantes de Riba: *Del joc i del foc*, pero en este caso podría tener cierta reminiscencia dionisiaca. Recordemos que el niño Dionisos fue engañado por los Titanes con juguetes, según algunos testimonios⁸²⁶.

⁸²⁵ “El alma sólo podía ser descubierta desde una conciencia lúcida del tiempo, porque somos tiempo, realidad distendida, no dada de una vez por todas; y para siempre, sino que sólo se da, en el *ser*, sino *siendo*”. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, *op. cit.*, p. 212.

⁸²⁶ Se recoge en la *Teogonía de las Rapsodias*: “un peón, una peonza sonora y juguetes de flexibles miembros / así como las hermosas manzanas de oro de las Hespérides de voz aguda”. *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, *op. cit.*, p. 186.

La palabra juego en griego tiene la misma raíz etimológica que niño: *παῖνιδι/ παιδι*. Lo pueril de la Naturaleza se asemeja a ese niño engañado que más tarde será desmembrado y luego renacido. El orden flotante del alma se mantiene articulado por un juego que puede ser engañoso y que por eso mismo oculta y cifra sin parar. Ni tan siquiera las sombras responden siempre a aquello que parecen corresponder. Las almas y las sombras son elementos determinantes en el imaginario órfico del más allá. Y Riba adquiere la imagen oscura de la sombra, no sólo para denominar al reino oscuro donde comienza la ensoñación con Orfeo. La sombra es una prolongación oculta del alma. Como dijimos anteriormente, en la tradición órfica llegaba un momento en el que el alma del difunto perdía todos sus atributos físicos en el momento de cruzar el Aqueronte. Era el momento en el que la existencia llegaba a su máximo nivel de desrealización. El término definitorio para aquello que quedaba era el de *eídolon*. Los antiguos griegos hacían uso de este término para definir al *doble*, al fantasma, aunque en realidad, podría servir para definir al reflejo de un espejo o a la imagen aparecida en un sueño o mediante un fantasma. La sombra o el ídolo es aquello, de nuevo, que lleva a engaño. Zambrano recuerda en *El hombre y lo divino*⁸²⁷ que se piensa que fueron los pitagóricos los que introdujeron en el texto odiseico, más concretamente en el pasaje de la *nekya*, el episodio en el que el alma de Heracles disfrutaba de los placeres del Olimpo, mientras su sombra acude a responder a las peticiones de Odiseo. La sombra, según la tradición clásica que de nuevo Zambrano recoge acertadamente, era la proyección del alma en el cuerpo, su mediador. Es decir, se convierte en aquello que se hace indisoluble del individuo. Encontrarse en las puertas abiertas de la Sombra es la manera de decirnos que se encuentra a las puertas de su propio conocimiento de ser. Entre su no-ser y su ser. De ahí que Riba escriba al final de la Elegía:

I ara, en la dolçor que del somni em dura, ja estimo

⁸²⁷ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras completas III*, op. cit., 169.

la memòria en la sang, presto l'orella i em veig
arbre arrelat en el crit de la meravella passada,
miro i em sento cant que obre la tofa en l'espai; [...]

La voz (se) escucha⁸²⁸ y se observa transfigurada en árbol, que es símbolo de trascendencia y de unión entre la vida y la muerte, el ser y el no-ser. Esto lo encontramos en Riba, pero también fue una constante en las *Elegías de Duino* y *Los Sonetos a Orfeo* de Rilke⁸²⁹. El árbol es aquello que conecta, desde la vida, el mundo del arriba y el mundo del abajo. Frazer, en *La rama dorada* elabora un interesante estudio sobre el valor antropológico del árbol que, desde luego, no pasa desapercibido en el imaginario simbólico y poético.

Su *no-ser* previo se aboca al canto, a veces terrible, de esa sombra que lo aguarda. La voz se anega lentamente en todas sus erradas apariencias –en sus múltiples ídolos– para encontrar su individualidad más pura, al fin y al cabo, para encontrarse en su *diafanidad* sin el perfil objetivo de la sombra. Algo así le ocurrió a Odiseo ante el terrible canto de las Sirenas. Pudo vencerlas escuchando⁸³⁰ para así convertirlas en su propio canto destructor y destruirse. En el descenso poético, en su conocimiento, ocurre algo similar Es el último estadio del conocimiento propio durante el viaje de regreso.

⁸²⁸ Como acontece en el Soneto a Orfeo I: “Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación! / ¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído! / Y calló todo. Mas hasta en este callar / nació un nuevo comienzo, seña y transformación”. Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, op. cit. , p. 129.

⁸²⁹ Vid. Elegía IV, V, IX y los sonetos (de la primera parte del libro) I, VI, XVII, y XVII, XVIII, XXVIII (de la segunda parte).

⁸³⁰ “[...] la actitud de Ulises, esa asombrosa sordera de quien es sordo porque oye, basta para comunicar a las Sirenas una desesperanza hasta entonces reservada a los hombres y para transformarlas, por esa misma desesperanza, en bellas doncellas reales, por una vez reales y dignas de su promesa, capaces, pues, de desaparecer en la verdad y la profundidad de su canto”. Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 11.

IV. La luna de las profundidades

Es innegable que esta Elegía es de las que poseen un más alto contenido simbólico. También el orfismo lo tiene. Uno de los primeros símbolos, sin mencionar los que ya hemos tratado en páginas anteriores, es el de la luna. Riba apunta en el comienzo de la Elegía:

Tal com en mi jo havia trobat l'ambigua sendera,
sola en el risc lunar de l'impensable profund,
fins a vosaltres, déus inferiors, i a la vostra
única certitud, dura acabant el meu pas,
ara nàufrag del meu vertical instant de caiguda [...]

El riesgo lunar de aquello que no puede pensarse, convertirse en materia reflexiva y es profundo. La Luna, para los pitagóricos, era el lugar al que iban los muertos. No es la primera vez que se ha interpretado al más allá como el mundo al revés con respecto a la vida en la tierra de los vivos. Por ello, los pitagóricos llamaba a la Luna *Αντιθωον*, la Tierra opuesta, tal y como recoge Aristóteles⁸³¹ en su *Metafísica*. El sendero misterioso del adentro descubre la caída del ser en sí mismo, inabarcable. Es decir, una vez traspasada la puerta de la Sombra, la voz poética nos sitúa en el riesgo lunar en el que toda alma se sumerge para encontrarse. Situar el lugar de las almas en los cuerpos celestes por parte de los pitagóricos hizo que la tradición órfica diera una función determinante a la lira del poeta tracio. En esta Elegía no se hace mención de ella, pero sí, como vimos, de la idea del hombre como instrumento divino. Así, la lira órfica reproduce la armonía de las esferas celestes y guía al alma a su destino *post mortem*⁸³². Es una nueva visión del más allá menos aterrador y, en

⁸³¹ En parte, también Plutarco en el diálogo *Sobre la cara visible de la luna*, el cual afirmaba que las almas que llegaban a la Luna ya no podían caer nunca más al abismo del que procedían. Plutarco, *Moralia IX*, Madrid, Gredos, 2002. En esta Elegía, el camino parece el contrario: se salta de la existencia al abismo profundo del conocimiento. Movimiento más cercano al heraclitiano, sin duda.

⁸³² Francisco Molina Moreno, "La música de Orfeo", en *Orfeo y la tradición órfica*, op. cit., p. 51.

parte, más cercana al logos y más alejada del mito. En cierto modo, ya comienza a atisbarse la idea del cielo cristiano en el arriba, aunque en este caso, se hace referencia a un extraño cielo subterráneo. Por ello, Riba se acerca a la tradición que encontramos en textos de Proclo en su *Comentario al Timeo* platónico, cuando escribe:

Pues la luna no es más que una tierra en el éter; eso es, precisamente, lo que dijo el sabio teólogo: “Y suscitó otra tierra inmensa, a la que Selene llamaban los inmortales y los mortales Menes, que tiene muchas montañas y ciudades y tejados”⁸³³.

Los pitagóricos recreaban una nueva existencia en un arriba o abajo que era el plano invertido del plano terrestre. El motivo de la otra vida en otro planeta o cuerpo celeste se ha venido prolongando a lo largo de la historia literaria de la mano de Luciano de Samósata, Verne o Voltaire⁸³⁴ o, ya en el siglo XX, gracias al gran escritor Ray Bradbury y sus sobrecogedoras y metafísicas *Crónicas marcianas*.

Lo que sí sabemos es que los cuerpos celestes siempre estuvieron unidos a la concepción del más allá. De hecho, los pitagóricos, como recoge Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, llegaron a situar en las esferas cierta geografía mítica de, por ejemplo, la Isla de los Bienaventurados o como el país de los muertos. De hecho, la Elegía muestra que a través de ese riesgo lunar se llega hasta los dioses inferiores. Lo que hace pensar que Riba mostró esta vertiente de la tradición órfica en esta Elegía.

⁸³³ En Giorgio Colli, *La sabiduría griega, op. cit.*, p. 265.

⁸³⁴ Para un conocimiento textual al respecto, se recomienda el interesante libro de Carlos García Gual en el que realiza una magnífica antología de textos en los que se trata el tema del viaje a la luna. Cfr. Carlos García Gual, *Viajes a la luna. De la fantasía a la ciencia ficción*, Madrid, ELR, 2005.

V. El canto florecido

Es el canto de Orfeo el que recorre todas las partes de esta Elegía. El canto que transforma y devuelve a las cosas su presencia originaria. Ya para los griegos, la poesía mantenía una relación muy estrecha, casi genesíaca, con la música. El lenguaje, convertido en palabra, era herencia de un latido musical que organizaba en armonía el canto poético. Y para ello, el gran poeta cantor de la tradición era Orfeo. Incluso después de su muerte, su cabeza –ese lugar redondo que alberga el Todo- siguió cantando hasta llegar a la isla de Lesbos.

El canto ha alcanzado el poder de transfigurar las emociones y ha llegado a definir lo real que evocaba lo lejano sagrado. El canto órfico es el médium que se relaciona con eso sagrado: la propia naturaleza, por eso puede transformarla. Escribe Alberto Bernabé al respecto:

El gran don de cantar tracio es el de mantener con la naturaleza una relación especial. Capta algo de ella, de su lenguaje, que otros no pueden o no saben captar. Ese conocimiento le permite hablarle en su propio idioma a la naturaleza y actuar sobre ella. Al son de su lira, animales y objetos se fascinan, porque él sabe traducir a palabras y a música toda la belleza del mundo⁸³⁵.

Cada una de las Elegías de este libro de Riba es un movimiento más hacia la transformación y el abrirse al Todo. Cada una de las realidades que son emanadas aspira a ese lanzarse a lo abierto. Cada palabra, al fin y al cabo, tiene como aspiración el traspasarse a sí misma.

Es cierto que debemos andar con cuidado en las relaciones entre Rilke y Riba respecto a este tema –y a otros muchos. Como Riba

⁸³⁵ Alberto Bernabé, “Orfeo, una biografía compleja”, en *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro I*, op. cit., p. 29.

apunta en la nota correspondiente a esta Elegía, poco hay en él del panteísmo de Rilke. Un poeta tan anticristiano como Rilke no podría calar hondo en la obra poética ribiana. Sin embargo, son muchos los vestigios –incluso algo más– que quedan del poeta de las *Elegías de Duino* en Riba. En el asunto que ahora nos ocupa, el canto órfico, bajo nuestro punto de vista, la voz de Orfeo se ejecuta como guía que muestra la naturaleza. El canto une la vida y la muerte, como el árbol, asciende desde abajo para transformar la pérdida original. Escribe Riba:

i ah inexplicable! tot quant, velada Eurídice, és únic
dins el teu nom amb tu entre la mort i el meu cant,
feia un reialme immens que tornava a la veu del seu
[príncep, [...]]

La unicidad de Eurídice yace en un intersticio entre el canto que hace resurgir la naturaleza y la muerte. En definitiva, el canto armoniza los contrarios. La voz poética escucha, como si sólo a través de la *diafanidad* clara del aire, se pudiera percibir lo oculto que yace siempre en otra parte. En el fondo, el canto es la manera de diferir la presencia de lo sagrado. Llega *ecoando*⁸³⁶ para marcar la distancia, la lejanía que favorece la irrupción del canto en todas las cosas verdaderas. Así se reconstruye el mundo puro al que siempre aspira la poesía. Desde aquello que no puede recuperarse o que está muerto se alza el canto para convertirlo, de nuevo, en *ser-en*. Lo que ocurre tras el canto es la abolición del tiempo que destruye –recordemos a Zambrano más arriba– los límites para alcanzar lo infinito. Estamos asistiendo a la verdadera tragedia de Orfeo. Apunta el final de esta Elegía:

miro i em sento cant que obre la tofa en l'espai;
i no és pap distret de l'estranya delícia, que penso
en el xinès subtil, d'ànima ardent, que té els ulls

⁸³⁶ En forma de eco.

fits en la xifra complexa del seu poema i l'abraça
tot a cada instant mentre en deslliga els sons purs.

El canto abre la espesura del bosque que recuerda a la Elegía V, en el que la verde cúpula entrañaba a la voz. La voz sumergida por la naturaleza vegetal ahora se abre paso para alcanzar su ser, de la misma manera que el chino mallarmeano deshila la palabra hasta vaciarla⁸³⁷. Por ello, “la música sale del infierno”⁸³⁸, como Orfeo que cantó la pérdida irreparable. Plasma Zambrano:

La música nació para vencer el tiempo y la muerte, su seguidora. Lo que se revela y se hace accesible por la música son los infiernos del tiempo de la naturaleza, del alma entre la vida y la muerte, que hubo de atravesar para saberse a sí misma y ponerse a salvo. El simple sentir del tiempo es ya infernal⁸³⁹.

Y todo parece alcanzarse a través del poema, que todo lo abarca, en su juego de cifrado y descifrado continuo. El canto alcanza incluso aquello que se desconoce⁸⁴⁰. Esa fisura de la percepción abole el tiempo. Por eso el canto órfico favorece oír la voz de un tiempo inexistente e imaginado del pasado:

em prenia la crida eternal de pura tendresa
-la que l'exiliat sent de vegades, molt lluny,
quan li sembla, i el puny, que la infància el plora i el
[vespre
l'acompanya amb el plany d'una campana innocent.

⁸³⁷ Necesaria es la lectura interesante que Carles Miralles hace al respecto. Cfr. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, pp. 77-81.

⁸³⁸ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, op. cit., p. 165.

⁸³⁹ *Ibid.*, pp. 148-149.

⁸⁴⁰ Como también aparece en el Soneto a Orfeo XXI: “Canta, corazón mío, los jardines que tú no conoces; / jardines como el cristal / metidos, claros, inalcanzables”. Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, op. cit., p. 195.

Sólo así se alcanzará la salvación. El canto sana⁸⁴¹. El poema se da en la intersección de ascensión del canto y descenso de la palabra. Para que exista un poema, es necesario un rescate. El mismo rescate de Eurídice. El resultado será el mismo: el encuentro con un engaño y la nueva pérdida. Al fin y al cabo, la verdadera palabra poética –aquella que surge tras beber de Mnemósine– se enfrenta eternamente al lenguaje. Tras ella o en ella está el instante en el que todo calla para dar paso a la “paraula necesaria”. Apunta Blanchot:

En la palabra poética se expresa que los seres se callan. ¿Pero cómo ocurre esto? Los seres se callan, pero entonces el ser tiende a convertirse en palabra y la palabra quiere ser. La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla⁸⁴².

En eso consiste la tragedia de la escritura. Pero la tragedia se presenta del mismo modo que el canto órfico. El suyo no es una lamentación desgarrada, sino una delicada y extraña queja. Lástima que el castellano carezca de palabras para definirlo con cierta exactitud. Sin embargo, el griego moderno tiene en su amplia semántica la palabra *παράπονο*. Su traducción no nos llega completa a la lengua castellana, pero podríamos traducir el término por “queja”, pero una queja que circunda el dolor –el prefijo *para-* lo aclara-. Así es el canto de Orfeo: una voz que rodea el dolor sin mencionarlo. Su delicado lamento se vuelve armónico, como intenta recuperar la música atonal del siglo XX, con Alban Berg como uno de sus máximos exponentes⁸⁴³. La voz se armoniza –canta– para crear el mundo restituido. En diversos documentos órficos se encuentra este propósito.

⁸⁴¹ No olvidemos que tanto Cristo como Orfeo cantan para sanar.

⁸⁴² Maurice Blanchot, *El espacio literario*, op. cit., p. 35.

⁸⁴³ “La música atonal recupera el origen matemático de la música”. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, op. cit., p. 166.

El dios crea cantando con una voz poética –*αὐδήν*⁸⁴⁴- según recogen los *Juramentos órficos*, en una clara influencia del pensamiento religioso judeo-cristiano⁸⁴⁵. Vemos que la asimilación órfica en los orígenes del cristianismo era un paso necesario⁸⁴⁶. Así lo recoge Riba en esta Elegía con su canto órfico que renueva y se trasciende poéticamente, como si el dios naciera nuevamente del abismo del blanco del papel para salir a la búsqueda de la Palabra que contenga la imagen –el ídolo- de lo sagrado. Este concepto nos hace recordar la poesía de un poeta coetáneo de Riba: Hart Crane (1899-1932). El poeta norteamericano, dotó a la palabra del valor acogedor de la realidad cósmica y originaria. Crane, en palabras de su traductor al castellano Agustí Bartra:

rechazó siempre que su poesía tuviera acentos mesiánicos; pero aceptaba complacido que se le considerase como un místico moderno. Porque concebía la poesía –su poesía, especialmente- como una función religiosa apta para la transformación paulatina del hombre hacia un futuro áureo⁸⁴⁷.

Es un poeta de latido órfico que recupera con la palabra la imagen o la sombra de la Palabra que viene del lugar originario e indemne de la poesía. Así reza el final de uno de sus últimos poemas:

Es la Palabra llena de imágenes que tiene
apaciguados sauces anclados en su luz.
Es la no traicionera respuesta cuyo acento

⁸⁴⁴ Es curiosa la similitud que guardan la palabra *αὐδήν*, con el término del griego actual *αηδόνι*, que significa ruiseñor. Ya hablamos de la importancia que para la lírica tuvieron estos pájaros, claros símbolos de la poesía y la metafísica de la melancolía.

⁸⁴⁵ Crf. Miguel Herrero de Jáuregui, *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 2007, p. 264.

⁸⁴⁶ Las similitudes entre Orfeo y Cristo fueron múltiples. En pasajes de Clemente de Alejandría se encuentran de manera evidente. También de diferentes representaciones iconográficas en las que podía verse a Cristo con los mismos rasgos del poeta tracio. El rey David era guitarrista y con su música pudo salvar a Saúl de la locura. Sobre el tema, de nuevo remitase al libro de Herrero de Jáuregui que hemos citado más arriba.

⁸⁴⁷ Hart Crane, *El puente y otros poemas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1973, pp. 13-14.

ningún adiós puede reconocer.⁸⁴⁸

Por otro lado, como ya hemos dicho, todo en el canto órfico es simbólico. Zambrano explica que “las siete cuerdas de la lira simbolizan el viaje del alma a través de los siete cielos”⁸⁴⁹. El viaje por las esferas es una idea que marca la reconstrucción y el paso del no-ser al *ser-en*. A eso alude Riba en su verso: “i no en el meu fer, sino ja en el meu signe perfet”. El signo perfecto, concluido, acabado nace del poder físico del sonido. Eugenio Trías lo describe acertadamente:

Las propiedades físicas del sonido derivan de la integración que sólo la esfera y el círculo proporcionan. Se trata de alojarse en el centro mismo de la esfera o círculo (tal fue siempre el grafo que rubrica la firma artística de Scelsi)⁸⁵⁰.

Trías ha mencionado a Scelsi, de hecho el capítulo del que está extraída está dedicado al compositor italiano. Y nos resulta interesante comparar su teoría musical con el canto órfico que cruza esta Elegía. Scelsi fue el precursor de la corriente del espectralismo. Una de las características de este movimiento es la búsqueda de la naturaleza del timbre musical. El timbre es aquello que en su vibración moldea la realidad del silencio para que deje de serlo. El timbre, en parte, posee el don de transformar el no-ser en *ser-en* sonido, fusionando su percepción. Ya se encontraron conatos de espectralismo en la obra de Messiaen⁸⁵¹ y sus preceptos fueron heredados años más tarde. Scelsi fue uno de los herederos más determinantes. En toda la obra del compositor italiano existe un vestigio de la armonía original que lleva al inicio del timbre. En el fondo, la armonía musical del orfismo también respondía a ello y tenía la misma consecuencia: un viaje por la voz

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁴⁹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, en *Obras Completas III*, op. cit., p. 166.

⁸⁵⁰ Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 533.

⁸⁵¹ Escúchese su *Et exspecto resurrectionem mortuorum* o *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*.

hasta llegar a sí misma en su sentido más puro. Para hallar la voz, hay que apresar la voz, debilitarla con delicadas delimitaciones tímbricas de la misma manera que sólo con la desposesión se puede llegar al alma y alcanzar la Palabra.

En el *Uaxuctum* de Scelsi, “la música –y la palabra que la prolonga-consigue unir, en rito y sacrificio, a los humanos con los dioses”⁸⁵². La palabra, como el árbol, une lo sagrado con el hombre para que, de forma diferida, el hombre sienta existente su parte divina –percepción de lo sagrado, no lo olvidemos-. En la pieza *Konx-Om-Pax*⁸⁵³ la armonía adquiere una presencia casi inhumana. Esa inhumanidad hace que el surgimiento de la perfección del cosmos⁸⁵⁴ – al igual que Mallarmé creaba un cosmos en cada poema- se torne súbitamente en la perfección de la destrucción. El canto órfico, inhumano, es despedazado, fragmentado, como la vibración espectralista.

⁸⁵² Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, *op. cit.*, p. 538.

⁸⁵³ No es casual que, precisamente, esta expresión fuera una de las empleadas en los ritos místicos de Eleusis.

⁸⁵⁴ “Se trata de restituir al sonido como fuerza cósmica, fuerza creadora. ¿Creadora de un cosmos sonoro, o de un pleroma de sonidos elásticos en vibración, con su onda de frecuencias y de amplitudes? Pero esas fuerza creadora de un cosmos es, también, un principio desencadenante de fuerzas destructivas”. Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, *op. cit.*, p. 547.

ELEGÍA XI

Era en la llibertat i en el cel de la meva paraula,
transfigurat pel déu que en els meus anys ha sofert;
sota els meus ulls, la terra vivia per mi –com un rostre
dins la diversitat de l’amorós pensament;
entre la serra, que porta, mirada enllà, a la distància
pura, camins ocults, serpentejants com desigs,
i la ciutat dels Feliços que no conec ni em coneixen,
alta en llur èter natal, més que les albes del risc,
incomparable reia, fill gran de la meva puixança,
el meu efimer vol. Ah! no temptat per l’engany
esplendorós del foc que ens barra la nostra ventura,
ni per l’atzur, oh divins indiferents! que no pot
sostenir de nosaltres sinó el que en va se us assembla;
no: ans perquè Algú, dintre de mi, on la nit
brusca de vagues pors em combatia, s’havia
tot de sobte estimat; amb el meu cor estremit
violentament i virginal va estimar-se,
com si em necessités per a conèixer-se en mi,
per a plaure’s en mi i en la meva joia expandir-se
i vessar-se en el vent, amb abundància de flor
que dilapida el seu maig. Oh gran cor satisfet, oh més plena
possessió de mi des de la idea d’un déu!
Pur en el seu enigma, he cantat, segur que la flama
que parlava per mi no tocava el meu cos;
i que l’ull absolut que a través del meu somni mirava
no deixaria el cristall humiliat sobre el món.
Sols l’inefable abús i creiximent l’un per l’altre
dels perfectes amants fóra una imatge adient;
com en cad’un es compensen i mutuament s’ultrapassen
l’ànima i el subtil dolç instrument corporal.
Jo amb el fast he *pogut* que el meu déu de mi desplegava
del que de mi mateix ell em donava, he donat.
Foren uns instants que jo comptaria per vida
i per avenç d’això: ésse’ integrat en el fi;
ja en mi mateix no pertànye’ a l’obscur destí de les coses

ni al precari pols de la memòria en la sang.
Dolça, ells esvaïts, la transparència me'n dura;
que no en sabia dir *seguretat* ni *record*:
tant m'és present la meva secreta figura salvada!
com si des d'ara em veiés dintre la llum d'un mirall.
Com l'apassionat, que entre dues tanques fa via
per la vall vesprejant, deixa endarrera el seu pas
i omple els seus ulls asservits en el pensament de l'encontre
i s'acompanya ja de l'abraçada i la veu,
ara, jo, tornat a l'exili on callen les coses,
on es mesura el temps pel que s'espera tan sols,
pujo per retrobar el qui és jo mateix i madura,
únic, de mi mateix i del meu déu salvador,
i en l'impuls consentit cap a l'harmonia fixada,
dins la posta que em venç creo l'aurora brillant.
Res no pot ser com abans. Comprenc, més enllà del silenci
i ah! més enllà del meu cor, que l'invisible Vivent
que es coronà de mi i del meu crit gloriós, no em va prendre
com un alberg de pas per al seu goig foraster;
ans havia en mi renascut del seu cel, amb el germen
més preservat del meu cast fantasieig pueril,
i en els meus anys de fruit, profund, completava el meu compte
de sofriment terrenal amb el seu propi diví;
fins que *tot* fos amor. I de sobte em mostrà què seria.
El que, però, ja és, basta al meu cant i al meu do.
És la certesa. Aquesta: saber, sense pes, en la vetlla
dura del pensament i en la llangor de l'oblit,
què ha de ser pels orígens. Saber-nos, jo i Qui no em deixa,
fills tots dos de la pau, en la discòrdia engendrats
contra la Indiferència, absent atzur, oh immutables!
home entre els homes jo, déu contra els déus el meu Déu!

I. La libertad vaciada de la Palabra

La Elegía XI es, sin lugar a dudas, la que mejor define el espíritu cristiano de las *Elegies de Bierville*. Además de por un uso del lenguaje poético que se acerca tanto a la imaginería de la tradición cristiana, Riba articula a la perfección un mecanismo de pensamiento espiritual que poetiza para hacer de ello un espacio empírico. No caigamos en el error, eso sí, de pensar que tras la Elegía X, de marcado corte simbólico órfico, Riba necesitaba –a modo de glosa sanjuaniana– justificar sus verdaderos preceptos cristianos. Veremos, más adelante, que más allá de todo eso Riba busca habitar en sí el lugar de lo poético sagrado, no teologizar el acto de la escritura poética. Hay una clara escisión entre religión y espiritualidad, no por ello teniendo que rechazar su vocación cristiana. Como estamos viendo, no es fácil determinar ni perfilar qué ocurre dentro de los poemas de Riba. Para ello hay que implicarse desde la mirada de un lector. Las explicaciones deben dar paso a las implicaciones, a la integridad límpida del ser que hay en Riba. Esta Elegía se trata, pues, de una corporeización de la más elevada integridad espiritual ribiana.

Escrita en uno de los períodos más difíciles de su exilio francés –ya que fue el momento el que comenzó su huida de la Francia ocupada por los nazis–, en diversas cartas se recoge la angustia y el miedo del que huye, cada día, perdiéndolo todo. En una carta a Àngel Morera escribe Riba:

Estimat amic Morera:

Per una lletra que he rebut aquest matí d'En Closas, m'assabento que el meu bagatge ha estat per fi rescatat. Gràcies a Vós en bona part. Permeteu-me que un expressi una vegada més el meu reconeixement, ben de cor. En aquest temps

difícils, la pèrdua d'aquells efectes m'hauria estat catastròfica⁸⁵⁵.

El dolor, como ya hemos comprobado, produce un efecto de modulación emocional imposible de negar. El propio Riba vuelve a hacer hincapié en ello en su *Presentació d'una lectura de les Elegies de Bierville*:

Aquesta onzena Elegia, amb la qual acabaré –demanant perdó per tanta paraula i agraint tanta atenció–, aquesta onzena Elegia no és cronològicament l'onzena. Va ser escrita a Bordeus, on després del desastre, de la catàstrofe històrica que va ser, a França, el juny del 1940, va manar a parar com una mena de desferres d'un immens naufragi. Era una situació terriblement angoixosa. Ens podia passar tot a qualsevol moment. De manera que en la que en podríem dir evolució de la meva ànima, dins la meva situació, la descoberta de la meva ànima, de les meves bases essencials etc., es va fer sota una pressió d'esdeveniments realment inconmensurable amb l'individu⁸⁵⁶.

La necesidad imperiosa de la salvación que rescate de ese miedo y que haga del destino una perfecta idea de lo divino, acude a esta Elegía de modo clarificador. Sobrepasar los límites del miedo es la manera más perfecta de la libertad. De ahí que esta elegía comience precisamente así:

Era en la llibertat i en el cel de la meva paraula

El profesor Jaume Medina lo apunta acertadamente en su comentario personal de las *Elegies de Bierville*:

⁸⁵⁵ Carles Riba, *Cartes de Carles Riba. II: 1939-1952*, Carles-Jordi Guardiola (ed. lit.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991, p.148.

⁸⁵⁶ En Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 133-134.

Només *per* y *en* la llibertat, sense la qual cap persona no pot sentir-se responsable, es pot realitzar la plena perfecció d'una Idea, és a dir, acomplir el destí, consistent a salvar-se. És clara la resonància en aquests mots de l'expressió evangèlica: «Si vosaltres persevereu en la meva paraula, sereu de debò els meus deixebles, i coneixereu la veritat, i la veritat us farà lliures» (Jo. 8, 31-32).⁸⁵⁷

Tan sólo en ese espacio inconmensurable que es la libertad, tan abismal y, a veces, rilkeanamente terrible, la Idea puede verse realizada *en* y *por* su propia existencia e identificación. Riba habla del cielo de su palabra y el cielo adquiere connotaciones sensibles⁸⁵⁸. La Palabra es el máximo estado de unificación con lo divino. Así lo acredita el Evangelio, además de la cita marcada por Medina, el prólogo al Evangelio según san Juan (1, 1-18) ya se inicia: “y aquel que es la Palabra estaba con Dios y era Dios”. Estar en la Palabra es estar con Dios, salvarse al fin y al cabo, y eso es lo que Riba nos describe en el inicio de la Elegía XI. El cielo cristiano es el lugar donde florece la Palabra y es a ella a la que el poeta necesita llegar para alcanzar la realización plena de la salvación. La Palabra es aquello que del poeta logra permanecer sin desintegrarse en el lugar de lo divino. La grandiosidad, casi abismal, del cielo de la Palabra. Esta Elegía, en realidad, comienza marcando el camino invisible hacia lo Absoluto de Dios. Desde la altura indefinida, el vacío diáfano reinicia una y otra vez su pulsión de ser traspasado sin fin

sota els meus ulls, la terra vivia per mi –com un rostre
dins la diversitat de l'amorós pensament;

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 278.

⁸⁵⁸ “Però qué és el cel en Riba? Com en tota la poesia catalana, el cel es fonamentalment un *element sensible*, car als ulls, en el qual el català es complau perquè és bell”. Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 295.

Los ojos, símbolo de aquello que puede ver lo invisible que es lo Absoluto, están situados en un plano de verticalidad que delimita el arriba y el abajo. En esa distancia infinita se encuentra la libertad. Es en ese espacio, fruto de una contracción, donde la divinidad tiene lugar. Desde esa visión general del dios en las alturas, se encamina hacia una particularidad del exacto dios cristiano que Riba desea traer a la poesía⁸⁵⁹. De lo invisible a la afirmación. Ese es uno de los objetivos de la Palabra poética que elude delicadamente aquello que evoca con cierta melancolía. La Palabra convertida en palabra es la presencia que *realiza* la idea necesaria. Así mismo lo explicaba Riba en su reseña sobre *La ciutat d'Ivori* de Guerau de Liost:

i la paraula és, al cap i a la fi, en el poeta, l'única realitat de les sensacions i sentiments que, en agitar-se anunciant llurdret a una vida concreta independent del mateix poeta de d'aleshores, prenen el nom genèric d'inspiració⁸⁶⁰.

La *desrealización* del mundo es uno de los canales de conflicto en la creación del poeta. Funciona como si el poeta apenas pudiera contemplar un mundo extraño, deformado por múltiples prismas que desenfocan la percepción. El poeta desea decir, imprimir –no tanto expresar, que sería su contrario– el espacio vacío de trazos oscuros que son la única manera de realizar su existencia interior. Llamémoslo inspiración o creación. Nosotros preferimos llamarlo experiencia poética, traducción de las cosas. Nos es inevitable recordar a Octavio Paz. En la segunda parte de su libro *Los hijos del limo*, en su subcapítulo titulado “Analogía e ironía” escribe Paz:

⁸⁵⁹ Idea también defendida por Carles Miralles: “si la XI comenta amb un díptic que afirma «la llibertat e l'assoltezza de la poesia», acaba recalcant l'exteriorització en un absolut (Déu) concret (Déu cristià) d'una idea que ha estat treballósament guanyada a partir d'un procés d'interiorització anterior que ja implicava (déu, déu parcial) la divinitat, des de la primera elegia”. Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 266.

⁸⁶⁰ Carles Riba, *Obres Completes 2. Crítica I*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 97.

Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector⁸⁶¹.

La dislocación que existe entre el mundo y aquello que se esconde en él es el poema. A cada escritura, una realidad diferente, un mundo alejo pero íntimo. Que Paz diga que “el poema es el doble del universo” sin duda nos lleva a recordar las teorías de Swedenborg. Según la estructura de los cielos y el infierno swedenborgiano, cada parcela del infierno está relacionada, equilibrada, por una parcela del cielo. En el caso de esta Elegía, el cielo de la palabra se contrapone a un particular infierno de la mudez de lo no hallado. Para Swedenborg, el mundo material se encuentra entre el cielo y el infierno y el hombre no se encuentra sujeto por ninguna de las dos estancias. Es decir, es libre para elegir el bien o el mal. La libertad swedenborgiana radica, pues, en la elección y la moral entre el bien y el mal⁸⁶². Dios, por su parte, es el sol del cielo, ratificando una clara teoría heliocéntrica. Siguiendo esta perspectiva vertical, Dios está por encima de todo en la teología swedenborgiana. También en esta Elegía lo está, pero sí difiere de Swedenborg en el concepto de Dios, ya que para el visionario sueco Dios no es invisible, puede manifestarse y es comprensible. Riba denomina a su Dios “l’invisible Vivent” que no se manifiesta sino a través del poeta⁸⁶³:

⁸⁶¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pp.108-109.

⁸⁶² “Todo lo que deseamos o amamos, lo hacemos libremente. Po eso nuestra libertad y el sentimiento de nuestro amor o de nuestra voluntad son uno”. “Emmanuel Swedenborg, *Del cielo y del Infierno*, Madrid, Siruela, 2002, p. 511.

⁸⁶³ “L’estimació d’Algú ha creat el Jo, més enllà del Temps. Aquest és *l’origen* que es buscava en barrer terme, descoberta interior “dintre de mi”, no en l’atzur ni en el sol. Des de la creació, “l’invisible Vivent” és en ell. Aquest és el més gran saber, la

i ah! més enllà del meu cor, que l'invisible Vivent
que es coronà de mi i del meu crit gloriós, no em va
[prendre
com un alberg de pas per al seu goig foraster;
ans havia en mi renascut del seu cel, amb el germen
més preservat del meu cast fantasieig pueril,
i en els meus anys de fruit, profund, completava el
[meu compte
de sofriment terrenal amb el seu propi diví;
fins que *tot* fos amor. I de sobte em mostrà què seria.

La diafanidad de Dios es lo que permanece tras la huida de los dioses falsos. Esa transparencia que permanece –“la transparència me’n dura”- se manifiesta a través del hombre, se transfigura en él. Como vemos, pues, la libertad exaltada que presenta Riba se rige a través de sus propios límites de pertenencia a lo sagrado.

Por otro lado, para Swedenborg, al igual que para los filósofos del Renacimiento, la libertad estaba asociada a la facultad de la voluntad. El hombre elegía el bien o el mal. Para que el hombre sea libre, ha de tener una voluntad fuertemente libre. La voluntad, pues, está por encima de la capacidad cognoscitiva. Riba radica su voluntad en la determinación de su Dios exclamado al final de la Elegía. Pero sí debemos matizar que el *volò* ribiano se acerca más al del esfuerzo desposeído. La voz poética presenta una voluntad abandonada al bien del Dios cristiano. En realidad, existe cierta indiferencia, no entendida como apatía, sino como la imposibilidad de definir la diferencia de los objetos. Marcar la atención, la búsqueda en cada una de las cosas indiferenciadas, es lo que produce que la esencia actúe en su voluntad. Eso mismo desarrolló Simone Weil en *La gravedad y la gracia*:

Debemos ser indiferentes al bien y al mal, pues al ser indiferentes, es decir, al proyectar en igual medida sobre uno y

coneixença absoluta”. Mercè Boixareu, *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, op. cit., p. 322.

otro la luz de la atención, es el bien el que prevalece en virtud de cierto fenómeno automático. Es la gracia esencial. Y la definición, el criterio del bien.

Toda inspiración divina obra de un modo infalible, de un modo irresistible, siempre que no se desvíe la atención de ella, siempre que no se la rechace. No existe una opción a su favor; basta con no negarse a reconocer que existe⁸⁶⁴.

Riba se abandona a la posesión de ese Otro deseado –ya hablamos de la teología del deseo en capítulos anteriores- y matiza el *voló* tal y como hemos mencionado. Pero escribe Riba: “Jo amb el fast he *pogut* que el meu déu de mi desplegava”. Su “querer” se sustituye por un “poder” que altera la categoría del acto lingüístico. Como muy bien apunta Michel de Certeau⁸⁶⁵, se aproxima a un acto lingüístico performativo. El que quiere participa de un acto y se convierte en acción. No olvidemos que la palabra para Riba es un acto y que la palabra es la huella de sí mismo. El ser se instaure a través de la palabra, se hace presente. El acto performativo instaure aquello que antes no existía: la presencia. Ahora bien, todo acto performativo tiene sus consecuencias. En el caso poético la consecuencia primaria será la *reflexibilidad* de decirse a sí mismo, hacerse ser. Ante la imposibilidad de presentarse materialmente –porque la materia no es su esencia-, se ha sustituido por el acto de escritura –el acto de habla, para diversos pragmáticos como Alain Barrendonner⁸⁶⁶- hecho de palabras. Así se crea una nueva realidad, ejercida y reemplazada tras la escritura y la lectura. Realidad, a su vez, que cifra, ya que reemplaza. Todo lo que

⁸⁶⁴ Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 2007, p. 155.

⁸⁶⁵ “Que «querer» sea ya «poder», o que según Eckhart, «querer hacer» y «haber hecho» sean ante Dios «lo mismo», recuerda en efecto la categoría de los actos lingüísticos denominados «performativos», que Austin distinguía de los «constativos». El *voló* es efecto, no es un constativo. No afirma ninguna verdad ni es susceptible de error. No describe ningún referente. Realiza (performs) lo que dice. Él mismo es la acción del locutor: «quiero». Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 172-173.

⁸⁶⁶ Cfr. Alain Barrendonner, *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

reemplaza actúa como velo del sentido. Vinyoli así escribe sobre la poesía de Riba y el acto de sustitución:

Té el poeta *alguna cosa que germina en ell, per a la qual ha de trobar paraules* (el subratllat és meu), però no pot saber quines paraules li calen fins al moment que les ha trobat; no pot identificar aquest embrió fins que *ha estat transformat en un arranjamant de les paraules justes en l'ordre just*. (El subratllat és meu). I quan ha trobat aquestes paraules, *la «cosa» per a la qual calia trobar-les ha desaparegut*, substituïda per un poema⁸⁶⁷.

Cada poema, al fin y al cabo, es una nueva cifra más de la existencia. Las palabras que configuran el organismo del poema actúan como piezas engañosas que acercan y alejan la realidad para re-crearla infinitamente. Lo que sustituye oculta una fuga. El infinito transparente, al que ya hemos aludido, se convierte en un nuevo infinito tras el ejercicio de lectura del lector, pero profundizar en ese interesante punto –el de la lectura– nos aleja del objetivo de trabajo de esta Elegía.

Riba continúa desarrollando esta idea poética de *realización* en su camino hacia la Palabra. Parece ser que esa indagación que hace del mundo algo existente se ha convertido en señal y génesis de la creación poética. Y es que pocos como él han tenido “una idea tan clara de la radical profunditat del fet poètic⁸⁶⁸”. De ahí nace su primera salvación. Escribir es trasladar el mundo analógicamente –como Swedenborg hizo con sus teorías sobre el cielo y el infierno⁸⁶⁹, en las que indagaremos–, pero también es realizarse en sí mismo, autoescribirse no sólo como conocimiento sino para saber el lugar exacto de su contemplación de las cosas que necesita convertir en

⁸⁶⁷ Joan Vinyoli, “Carles Riba i el seu concepte de la poesia”, en “Dos textos de Joan Vinyoli sobre poesia”, revista *Reduccions*, n° 31 (octubre de 1986).

⁸⁶⁸ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁸⁶⁹ Emmanuel Swedenborg, *Del cielo y del Infierno*, Madrid, Siruela, 2002.

mundo. Algo así atribuyó a la obra de Ausiàs March en su “Nota a la poesia de Ausiàs March”, aunque en realidad vemos al propio Riba en sus palabras sobre una obra ajena, de nuevo:

No vull dir que per a ésser gran poeta calgui ésser filòsof; però la inquietant constatació és que tots els poetes indiscutibles com a màxim han penetrat profundament i subtilment, amb idees exactes i ben lligades, en llurs emocions i en llurs supremes contemplacions de la vida humana⁸⁷⁰.

Profundizar en sus emociones y contemplaciones es el primer paso para determinar qué es el mundo. Desde ese momento, el acto poético comenzará su ascensión desde el canto subterráneo hacia la voz de la existencia. La vida queda inundada de poesía –con todas sus connotaciones- de manera natural y necesaria. Así lo atestiguan las palabras de Riba en su escrito “Memòria de Verdaguer, en el cinquentenari de la seva mort”:

Com l'aigua de certes terres baixes, la poesia sol·licita, inunda i penetra per tots costats la nostra vida; s'hi filtra i la corrompia, sense el drenatge i els canals del poema⁸⁷¹.

Hacer existir el mundo sólo será posible en un ejercicio de libertad entregado al misterio. Pero el poeta debe conocer previamente que esa libertad sólo se adquiere en sí mismo. Ya lo afirmaba Riba en su texto “Sobre poesia i sobre la meva poesia”: “el misteri és en nosaltres, no en l'obra d'art”⁸⁷². Pero esa realización de las cosas, esa atracción hacia la existencia radica para Riba en la propia existencia y afirmación de Dios y en un acto de ascensión y perfeccionamiento hacia él a través del acto poético. Así lo expone en “Sobre poesia i sobre la meva poesia”:

⁸⁷⁰ Carles Riba, *Obres Completes 3. Crítica 2*, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 157.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 256.

No està bé d'exposar Déu a trobar un mal instrument per a les seves divines expressions. En l'exercici de la poesia, com en tot allò que pertany a la vida espiritual superior, cal una col·laboració de Gràcia i d'ascesi⁸⁷³.

La impresión de lo divino en el acto poético debe encontrar su canalización en el poeta que es hombre ante todo. Por ello Riba escriba en esta Elegía:

Sols l'inefable abús i acreixement l'un per l'altre
dels perfectes amants fóra una imatge adient;
com en cad'un es compensen i mútuament
[s'ultrapassen
l'ànima i el subtil dolç instrument corporal.

El instrumento corporal que es el hombre, tal y como vimos en la Elegía X, ha de recibir aquello intangible que le permita acercarse a la esencia misteriosa de lo divino. Al fin y al cabo, la poesía es un viaje, una traslación. El universo de las cosas, como para Baudelaire, es un lenguaje que ha de ser descifrado con palabras que a su vez siguen cifrando. Este eterno recorrido diluye a su vez el mensaje originario, de ahí la necesidad de regresar a él. Octavio Paz hace alusión a ello en *Los hijos del limo* y atribuye a Mallarmé⁸⁷⁴, acertadamente, el privilegio de haber conocido que a ese mensaje primigenio se regresa a través de la grieta por la que se precipitan la realidad del mundo y su lenguaje. El poema, así, es una grieta por la que acceder a otra existencia, como una especie de lugar a través del espejo. En Mallarmé aconteció el vacío y en Riba, en parte, también. Un vacío que actúa como consecuencia de sobrepasar los límites del sentido para dar paso a la

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 254.

⁸⁷⁴ “El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura del lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Pero no es Baudelaire, sino Mallarmé, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en materia de su poesía”. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op. cit.*, p. 156.

libertad de lo Abierto. La mirada poética de Riba observa desde arriba, contempla una vida a la que parece no pertenecer. Parece que mirara a través de ese intersticio mallarmeano:

sota els meus ulls, la terra vivia per mi –com un rostre
dins la diversitat de l’amorós pensament;
entre la serra, que porta, mirada enllà, a la distància
pura, camins ocults, serpentejants com disigs, [...]

La tierra, el mundo, vive de manera umbilical por aquello que es contemplado. El mundo vive en su misterio que no está desvelado. Su intento de develamiento ha provocado un nuevo acto de cifrado del amoroso pensamiento. Riba así lo muestra en “Sobre poesia i sobre la meva poesia”:

I és que l’art revela la natura, li dóna consciencia del que era en ella germinant i desitjant forma cap a la llum. [...]Tornem per aquí a l’indefugible, innegable misteri de la paraula, als seus valors màgics, que el poeta retroba⁸⁷⁵.

El camino hacia esa libertad de la Palabra se sostiene en un terrible engaño azaroso. Así lo reconoce Riba en “D’una carta a Antoni Ribera”:

Sí, la poesia té una manera insidiosa de fer. Ens visita quan no l’esperàvem, ens pren quan ens li confiàvem, ens menteix esplèndidament quan la creïem veraç i ordinària a l’ordre mateix de la nostra vida. Hi recorrem per a no deixar fer el temps i ens torna, de sobte, al temps incomputable del mite, herois si molt convé sobrehumans d’una comèdia o d’una tragèdia humana, en la qual ens veiem forçats a reconèixer-nos i a exercir-nos⁸⁷⁶.

⁸⁷⁵ Carles Riba, *Obres Completes 3. Crítica 2, op. cit.* pp. 262-263.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 327.

Entregado al deseo azaroso de la poesía, el poeta apenas puede dejarse llevar por el discurrir de la palabra. Busca su libertad abocándose al vacío. Se deja caer, traspasa su contemplación por la premisa necesaria de ser-en-el-otro. La voz poética sólo puede afirmarse en un estado de otredad. Hemos dicho que el poeta contempla un mundo que no le pertenece, pero, a su vez, él es contemplado por *un* Otro. La voz poética aspira a encontrar su libertad en ese Otro que para Riba es lo divino. ¿Pero cómo es en realidad esa libertad? ¿Acaso esa aspiración de encuentro con lo Otro no arrancará, precisamente, esa posibilidad? En realidad, al igual que en el poema se produce una dislocación o traducción de sentidos, de la misma forma acontece en la libertad. Lo que hace su concepto es marcarnos claramente la distancia insalvable de aquello que falta, de su carencia. Siguiendo los preceptos de Mounier⁸⁷⁷, la existencia –su tragedia- viene marcada por eso mismo: un abocarse a algo, un ser en eterna transición. Un ser que nunca llega a ser. Ahí radica la tragedia.

El poeta ya no es quien observa, sino el observado. Quizá siempre lo fue. Presencia sometida o resultante de la lectura del Otro. Esto nos lleva a una pregunta de complicada respuesta: ¿Es el lenguaje el que crea al poeta portador de la voz? ¿Es verdaderamente libre, entonces? Bajo nuestro punto de vista, no existe ni objeto ni sujeto en la teoría de la escritura de Riba. Él sitúa el poema en esa grieta que disuelve el sentido del lenguaje y donde el camino de regreso se pierde. Hay en Riba otra cosa, otro sujeto, innombrable que está antes de todo eso. Un ser en otra parte. *Un* Otro en el que saberse la voz:

El que, però, ja és, basta al meu cant i al meu do.
És la certesa. Aquesta: saber, sense pes, en la vetlla
dura del pensament i en la llangor de l'oblit,

⁸⁷⁷ “Es, en efecto, mi libertad, es decir, lo más íntimo de mí mismo, lo que él me sustrae: este *ser-para-el-otro* en que me convierto ante él, yo lo soy, pero no dispongo de él”. Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 131.

què ha de ser pels orígens.

A pesar de la firmeza de estos versos, el punto máximo llega a su propia cuestión. Riba esfuerza su palabra para poder conocer qué es lo que le basta a su canto y su don, pero aún le falta por saber quién hace posible esa pregunta. No queremos decir que Dios sea una pregunta para Riba, sino que esa pregunta, ese qué existe tras esto, es el cuerpo articulador de la búsqueda de la libertad ribiana. Sí sabemos que Riba traspasa en esta Elegía la falsedad de los dioses para poder encontrar la individualidad de su Dios cristiano en plena afirmación. Esa pregunta es la que le ha llevado a encontrarlo en él mismo. La libertad ha hecho que el objeto y el sujeto se hayan convertido en lo mismo. La escisión está en él mismo, que se ha convertido en pura presencia entrañada. La voz mira a aquello que es ella misma:

no: ans perquè Algú, dintre de mi, on la nit
brusca de vagues pors em combatia, s'havia
tot de sobte estimat; amb el meu cor estremit
violentament i virginal va estimar-se,
com si em necessités per a conèixer-se en mi,
per a plaure's en mi i en la meva joia expandir-se
i vessar-se en el vent, amb abundància de flor
que dilapida el seu maig. Oh gran cor satisfet, oh més
[plena
possessió de mi des de la idea d'un déu!

El deíctico indefinido “Algú” elude a ese origen que no se conoce y no se nombre. Ese mismo indefinido es el que existe de manera analógica con la voz poética, como si uno fuera una proyección del otro. El uso de expresiones como “de mi”, “si em necessités”, “en mi”. La aparición de estos pronombres acusa la distancia abismal de la que emana la libertad, aunque las preposiciones marquen la interioridad. “En mí” no es “yo”. Es como si actuara de manera callada otro *yo* que está lejos. Se trata, pues, de una distancia interior. Quizá la distancia más insalvable: aquella que pertenece al propio ser. Por eso Riba se

acerca a los preceptos mallarmeños del vacío. Riba nombra con ese deíctico indefinido aquello que falta. Sólo nombra lo que está ausente porque no puede mirarlo. El objeto y el sujeto, cuando se han convertido en una sola cosa ha perdido su poder de observación. Ya no hay distancia y tampoco libertad. Existe una vaciedad de todo, un Absoluto. Por ello aparece como un acontecimiento la posesión de una voz que se tiene a sí misma. El concepto de la libertad, como vemos ahora es diferente. Sobrepasados los límites, ya no hay libertad, sino vacío: “del que de mi mateix elle em donava, he donat”. En el fondo, lo que Riba ha conseguido es articular en la escritura lo que todo místico deseaba hacer –recordando que no consideramos a Riba un autor místico–: recoger lo múltiple que hay entre el *yo* y el *Otro* en una sola existencia. Trasladado esto a la escritura es unificar la voz y el lenguaje en el poema: “com si des d’ara em veïés dintre la llum d’un mirall”. Hay un reconocimiento analógico, un desdoblamiento que es, en sí, una sola presencia.

Aunque profundizaremos más adelante en la visión cristiana de Riba, no podemos obviar en este punto que el poder de alteridad del dios ribiano lo aleja de esos dioses que él consideró insensibles y ajenos al hombre:

ni per l’atzur, oh divins indiferents! que no pot
sostenir de nosaltres sinó el que en va se us assembla

Riba, como Epicuro⁸⁷⁸, también se rebela contra estos dioses que parecen mirar hacia otro lado ajeno al hombre. La exclamación jubilosa de encuentro con su solo Dios es indicador de una expansión tan extrema que el ser ha perdido su propia esencia. Se ha convertido en un ser vacío. Sólo puede ser como un hueco que es llenado por las cosas. De este modo, es todas las cosas, como el ente de la divinidad:

⁸⁷⁸ “A diferencia del dios del Olimpo, satisfecho e insensible, contra el que ya se rebelaba Epicuro, nuestro Dios se comprende en la alteridad, en esa alteridad que se sabe afectada por y ante el otro, como lo descubrimos en los gestos de Cristo en el Evangelio”. Adolphe Gesché, *La paradoja del cristianismo. Dios entre paréntesis*, Salamanca, Sígueme, 2001, p.68.

per a plaure's en mi i en la meva joia expandir-se
i vessar-se en el vent, amb abundància de flor
que dilapida el seu maig.

El Dios que necesita al hombre para encarnarse, efímeramente se vuelve presencia transparente, nueva existencia transfigurada. Lo que según la tradición se llamaría éxtasis, deberíamos llamar, como ya advertimos en capítulos anteriores: *éntasis*. Pero un *éntasis* que es causa directa de la libertad, de la ruptura extrema e inmarcesible de los límites de la existencia. Ya no es ni objeto ni sujeto. *Es*, pero en otra parte, de otro modo. En el fondo, todo apunta a una intensa evocación de lo ausente de sí mismo, por eso es pres-ente. Recordemos que esta palabra proviene de *prae-* (antes) y *esse*. Lo que está presente es aquello que se transfiguró para convertirse en otra cosa que aún no es. Su presencia es irrepresentable. Tan sólo la libertad ha proporcionado esa irrepresentabilidad del ser y lo divino. La libertad consiste en la presencia en esencia i-limitada. Llamamos *esencia* a algo que incluso, habría perdido su nombre. La libertad, de este modo, es un estado del ser que lo transforma en otra cosa para trascender. Es su única razón de existencia. La libertad es lo que designa la propia existencia, ya que el ente finito que es el hombre está acogido en la inmanencia de aquello que es infinito, cuya naturaleza es la de la libertad⁸⁷⁹. Así es el vacío. Sólo la trascendencia actúa en estas Elegías, sobre todo en ésta, como medio de aspiración a Dios. Riba, en este caso, toma de los simbolistas la capacidad de la palabra para trascender. Pero hay una enorme diferencia en esta Elegía: Riba poco hereda de los simbolistas la angustia de dirigirse a un vacío terrible y oscuro que heredaron las poéticas contemporáneas del XX. Posiblemente, sin Baudelaire, Verlaine o Mallarmé, las poéticas del convulso siglo XX no habrían encontrado su molde en la palabra que

⁸⁷⁹ “Y la ex-istencia no significa tanto aquello que puede al menos connotar un vocabulario del «éxtasis», del ser superado de sí: significa simplemente la libertad del ser, es decir, la infinita inesencialidad de su ser-finito, que lo entrega a la singularidad en la que es «sí mismo»”. Jean-Luc Nancy, *La experiencia de la libertad*, Buenos Aires, Paidós, 1996, p.17.

define la angustia, el hastío o la manera de vivir los espacios. Riba, sin embargo, en esta Elegía se acerca mucho más al Jorge Guillén del poema “Salvación de la primavera” de su libro *Cántico*, en el que la vida resurge, presente y amorosa, a través de las cosas⁸⁸⁰. Él sabe que la poesía es el enlace entre esa idea de Dios y lo real, es su testimonio⁸⁸¹. Como muy bien apunta Vinyoli⁸⁸², en el poema se produce una transubstanciación. El poema es, literalmente, aquello a lo que el poeta aspira: Dios, en esta Elegía, Absoluto en gran parte del resto de Elegías. Es entonces cuando debemos plantearnos que lo ilimitado es imposible de teorizar. ¿Cómo podemos definirlo? ¿Cómo imaginamos lo infinito? Estas preguntas podrían convertirse también en infinitas. La explicación radica en saber que la capacidad de entender aquello que no se imagina es nula. O tal vez deberíamos acogernos al concepto de Weil de la imaginación colmadora, pero ella misma es en sí engañosa⁸⁸³. Sin embargo, es la razón la que toma importancia en este punto. Para aquello que no acaba jamás –y que tampoco sabemos dónde comienza- existe la razón de la ausencia de sus límites. Conocemos su existencia ilimitada, aunque no formemos parte de ella. Ese vacío es el que re-crea una nueva existencia de dios. Muertos los dioses antiguos, nace la melancolía de aquello que no encuentra su fin ni su objeto:

⁸⁸⁰ “Ajustada a la sola / Desnudez de tu cuerpo, / Entre el aire y la luz / Eres puro elemento. // ¡Eres! Y tan desnuda, / Tan continua, tan simple / Que el mundo vuelve a ser / Fábula irresistible. // En torno, forma a forma, / Los objetos diarios / Aparecen. Y son / Prodigios, y no mágicos. // Incorruptibles dichas, / Del sol indisolubles, / A través de un cristal / La evidencia difunde / Con todo el esplendor / Seguro en astro cierto. / Mira cómo esta hora / Marcha por esos cielos”. Jorge Guillén, en *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Austral, 1998, p.156.

⁸⁸¹ Nos es inevitable recordar estos versos del poeta francés René Ménéard: “Où la parole s’ajoute à la terre / Où la parole témoigne pour l’amour”. René Ménéard, en *Poesía francesa contemporánea II*, Madrid, Akal, 1983, p. 645.

⁸⁸² “Com abans la paraula il·luminació, en explicar-nos la manera d’originar-se la poesia, la paraula *transubstanciació* rep ara tot el pes en definir l’operació per la qual aquella esdevé poema”. Joan Vinyoli, “Carles Riba i el seu concepte de la poesia”, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁸³ “La imaginación colmadora de vacíos es fundamentalmente engañosa”. Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, *op. cit.*, p. 67.

entre la serra, que porta, mirada enllà, a la distància
pura, camins ocults, serpentejants com desigs,
i la ciutat dels Felços que no conec ni em coneixen

Fueron los románticos quienes superaron la desaparición de los dioses, con ese regreso irrefrenable al origen perdido del que ya hemos hablado en otras ocasiones. Ese abismo, ese hueco que queda tras los dioses engañosos para la poética ribiana de esta Elegía, se sustituye por la necesidad de lazarse a las profundidades del sagrado vacío:

Ah! no temptat per l'engany
esplendorós del foc que ens barra la vostra ventura,
ni per l'atzur, oh divins indiferents!

La vacuidad de Dios es lo que hace a Dios mismo⁸⁸⁴, de ahí su transparencia. Amar lo transparente de Dios es el primer precepto de la espiritualidad ribiana que alcanza al poder transfigurador de todo en amor:

i en els meus anys de fruit, profund, completava el
[meu compte
de sofriment terrenal amb el seu propi diví;
fins que *tot* fos amor. I de sobte em mostrà què seria.

Riba se mantiene tenuemente alejado de los preceptos del Romanticismo. La añoranza del origen no se traduce en una profunda insatisfacción de no hallar el objetivo en esta Elegía. No asoma la tragedia romántica porque Riba exclama a su Dios, lo trae a su presencia desde su vacío. Lo que sí es curioso es ver cómo la búsqueda romántica de ese Absoluto, que los románticos acogieron a través de su libertad, en Riba se traduce en una exaltación de reconocimiento cristiano, en una libertad sujeta a un Otro. El Romanticismo empleó la

⁸⁸⁴ Riba se aproxima de nuevo a las teorías de Weil sobre la vacuidad de Dios que se hace mundo objetivo: "En cuanto totalmente vacío de Dios, este mundo es Dios mismo". *Ibid.*, p.147.

búsqueda como exaltación. Riba, en esta Elegía, sitúa su libertad en su propia entrega a su Dios, acepta su invisibilidad y su vacío. Convierte ese hueco en fruto de la *sobrenaturalidad*. Sólo así puede entender ese pre-lenguaje inoculado de silencio: “Comprenc, més enllà del silenci”. Igual que para Weil⁸⁸⁵, soportar el acto de la aceptación del vacío es posible gracias a la emanación que proviene de otra parte, del Otro, al fin y al cabo. El trágico trance del exilio, el desgarró que acaba por herir al propio lenguaje, aboca al hombre a la espera de ese desapego necesario.

Ese instante de nada, de arrojamiento a la libertad, es el marcador temporal; “Lo infinito en un instante⁸⁸⁶”, dice Simone Weil. “Foren uns instants que jo comptaria per vida”. El tiempo también se elonga adquiriendo las dimensiones inconmensurables de la libertad, del vacío divino.

I.I El dios único. Unas bases de cristianismo ribiano

Ya hemos adelantado en las páginas previas, que esta Elegía es la que mejor muestra la espiritualidad cristiana de Riba. Pero más allá de eso, debemos estructurar muy bien cómo el cristianismo articula el discurso poético en esta Elegía.

Michel de Certeau⁸⁸⁷ hace un lúcido análisis de la evolución del pensamiento cristiano a través de la historia. Más concretamente, plantea algo interesante y que debemos aplicar en esta Elegía: cómo entre los siglos XVI y XVIII el significado religioso mutó a pesar de la fijeza de la doctrina. “El *cristianismo se desplaza* a medida que se

⁸⁸⁵ “Lo de aceptar el vacío en sí mismo es sobrenatural. ¿Dónde hallar la energía para un acto sin contrapartida? La energía ha de venir de otra parte. Y sin embargo, primero ha de producirse un desgarró, algo de índole desesperada: primero ha de producirse un vacío. Vacío: noche oscura”. *Ibid.*, p. 62.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁸⁷ Cfr. Michel de Certeau, *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, Buenos Aires, Katz, 2007.

constituye una modernidad⁸⁸⁸". Esto demuestra que los movimientos religiosos mantienen parte de ellos alejados del dogma que pretende fijarlos para mantenerlos con la misma operatividad. Ese movimiento que hemos visto en el interior del poema, esa necesidad continua de movimiento, afecta inevitablemente a las diferentes creencias. Dentro de la mística, no iba a ser menos. Ya el conflicto originado desde la perpetua pregunta del "cómo hablar de aquello que no puede hablarse" –es la pregunta que plantea Certeau para elaborar su discurso-. Certeau apunta a un éxito en el desarrollo de las explicaciones al respecto por parte del historiador, pero el efecto espiritual es bien diferente. No olvidemos que la palabra historia procede del verbo *historien*, investigar. De ahí deriva *historia*, palabra formada desde *histor: idein* –ver- y *oida* –saber⁸⁸⁹. Aquello que es invisible y misterioso en sí mismo no puede verse ni conocerse. La función del historiador queda difuminada llegados a este punto. Heródoto, uno de los padres de la historia, "investigó", pero también recurrió al verbo que "revela" y "significa": *semainein*. Es el verbo que designa el conocimiento del oráculo. Algo similar ocurre en esta Elegía. Un teórico explicaría sin correr riesgos que esta Elegía –denominada por Jordi M. Pinell⁸⁹⁰ como la "luminosa"– es la más clara expresión de la gracia ante el encuentro con Dios. Efectivamente, Riba transmite su "joia" por la reivindicación, alejada de la melancolía de la distancia de su Dios cristiano. Pero en realidad, no debemos llevarnos a engaño. Riba va más allá de una simple exclamación religiosa, básicamente porque la poesía que emana de las *Elegies de Bierville* poco tiene que ver con un dogma inmóvil. Hay historia en ellas, pero también mucha significación procedente de aquello que "no dice ni oculta, pero significa", como rezaba el oráculo

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 26

⁸⁸⁹ Jacques Brunshwig y Geoffrey Lloyd, *Diccionario Akal de El Saber griego*, Madrid, Akal, 2000, p.508.

⁸⁹⁰ Jordi M. Pinell, "Tres moments en la poesia de Carles Riba", Barcelona, "Germinabit", agost-setembre, n° 65, 1959.

según Heráclito⁸⁹¹. La poesía de este libro es espiritual, más que religiosa⁸⁹². Muchas cosas nos acercan a leer con sobrecogida emoción las *Elegies de Bierville*, pero, posiblemente, una de las más importantes es la humanidad de la que dota Riba cada uno de los versos de este libro. Él mismo lo expresa al inicio de esta Elegía:

Era en la llibertat i en cel de la meva paraula,
transfigurat pel déu que en els meus anys ha sofert

Este segundo verso parece querer darnos a entender que ese dios ha formado parte de su destino como hombre que padece sufrimientos terrenales:

i en els meus anys de fruit, profund, completava el
[meu compte
de sofriment terrenal amb el seu propi diví;
fins que *tot* fos amor. [...]

El sufrimiento del exilio –ya hicimos referencia a las sobrecogedoras palabras de Riba en su prefacio-, su padecimiento como hombre que recuerdan al Evangelio⁸⁹³ –no olvidemos el desarrollo del cristianismo personalista que se trasluce en la obra ribiana- hacen del poeta catalán una clara muestra de humanismo cristiano. Riba se acerca enormemente al pensamiento de Jacques Maritain. Maritain, al igual que el padre de la filosofía personalista que es Emmanuel Mounier, asumen en sus teorías que Cristo es el centro del pensamiento cristiano, alejándose de las posteriores teorías que surgieron concebidas como neohumanismo o neopersonalismo

⁸⁹¹ Cfr. Jacques Brunschwig y Geoffrey Lloyd, *Diccionario Akal de El Saber griego*, op. cit., p. 508.

⁸⁹² Eso mismo defiende Jordi M. Pinell: “Sense arribar a pertànyer a cap mena de poesia religiosa –ni la XI, la lluminosa-, les elegies reproduïxen, humanísticament, una cega recerca de l’Absolut”. Jordi Pinell, “Tres moments en la poesia de Carles Riba”, op. cit., p. 39.

⁸⁹³ Cfr. Mt 3,8; Lc 3,8 como apunta Medina en “El perfil cristià de Carles Riba” en *Estudis sobre Carles Riba*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2000, p. 77.

cristiano. Riba marca su centro –excéntrico– en Dios nacido de su propia existencia como hombre. Busca su individualidad dentro de la colectividad⁸⁹⁴. Riba desprende el velo de tradición religiosa para ahondar en su propio concepto de existencia de hombre. No debemos confundir cómo el marco simbólico de clara referencia cristiana interrumpe en un proceso de espiritualidad claramente preponderante. La religiosidad implica ciertas vertientes hijas inevitables de la tradición, pero la profundidad espiritual con la que Riba ahonda delicadamente en estas Elegías⁸⁹⁵ demuestran la trascendencia de la que venimos hablando. Así lo defiende también el profesor Jaume Medina:

L'educació, però, i l'ambient social, serveixen només de marc d'una tradició. Perquè un home pugui sentir-se'n veritablement fill, cal que ell aprofundeixi en aquesta, s'hi contrasti a través d'innombrables preguntes i reflexions, treballi el seu propi caràcter, s'emmotlli al que ella és i significa⁸⁹⁶.

Riba, en efecto, moldea su pensamiento a la fe cristiana desde adentro, con una conciencia detallada. La exclamación del verso final nos dice muchas cosas al respecto: “home entre els homes jo, déu contra els déus el meu Déu”. Riba marca su naturaleza de hombre, pero también la de su dios que se enfrenta a los otros dioses

⁸⁹⁴ “Com ja he remarcat abans, Riba s'havia anat preparant durant tota la seva joventut per a ésser una persona individual dins un esperit col·lectiu, vivificant-se d'ell i al seu torn per a contribuir amb l'alè de la seva veu a mantenir-lo vivent. Però el que sens dubte més el marcà foren la guerra i el posterior exili, que no transcorregué en va per a ell. A les *Elegies de Bierville* havia dit: *Jo amb el fast he pogut que el meu déu de mi desplegava*. Havia, doncs, reconegut un poder: el seu poder; el poder de la paraula pròpia, coma seu de la consciència”. Jaume Medina, “La representativitat de Carles Riba”, en *op. cit.*, p. 99.

⁸⁹⁵ Para evitar cierta dispersión sobre este tema, nos hemos centrado en la religiosidad y espiritualidad en las *Elegies de Bierville*, sabiendo que la religiosidad es una constante en la obra y vida ribiana y, de manera especialmente clara en *Salvatge cor* o *l'Esbós en tres oratoris* o en su poema *Els tres Reis d'Orient*. Para profundizar en el sentimiento cristiano de Riba a lo largo de su vida, es de imprescindible consulta y lectura el artículo de Jaume Medina anteriormente citado: “El perfil cristià de Carles Riba”, en *Estudis sobre Carles Riba*, *op. cit.*, pp. 69-78.

⁸⁹⁶ Jaume Medina, “La dimensió religiosa de Carles Riba”, en *Estudis sobre Carles Riba*, *op. cit.*, p. 65.

indiferentes. La necesidad de un solo dios protege a esa única entidad divina del politeísmo, pero también al hombre, salvándolo⁸⁹⁷. Diversas escuelas antropológicas asocian al monoteísmo, una naturaleza primordial⁸⁹⁸. Riba, más allá de su fe, articula su mensaje poético alrededor de él. Sobre esto se mantiene el precepto monoteísta del judeocristianismo. El hombre y el dios deben entregarse mutuamente, sin caer en el engaño de un falso dios:

[...]Ah! no temptat per l'engany
esplendorós del foc que ens barra la vostra ventura

La proclamación de un solo dios naturaliza al hombre, ya que su esencia procede de una analogía antitética⁸⁹⁹ de Dios. Se trata, pues, de un monoteísmo *kerigmático*, como lo define Gesché⁹⁰⁰. Riba proclama un único dios, pero no lo afirma. La afirmación, toda afirmación, anula toda capacidad de lo relativo. El propio Riba lo escribe en esta Elegía:

Dolça, ells esvaïts, la transparència me'n dura;
que no en sabia dir *seguretat* ni *record*

No existe la seguridad ante la transparencia. Lo indefinido que continuamente se sobrepasa no marca ningún contorno. Es una premisa alzada tanto al ámbito religioso como al ámbito poético, apoyándonos en las acertadas afirmaciones de Carles Miralles:

Dels moments únics que constitueixen un fast assimilat
pell poeta, ella en guarda una transparència: ell n'ha estat el

⁸⁹⁷ Cfr. Adolphe Gesché, *La paradoja del cristianismo. Dios entre paréntesis*, op. cit., p. 61.

⁸⁹⁸ “La escuela etnográfica de Viena y sobre todo el padre W. Schmidt, autor de la monografía más voluminosa dedicada al origen de la idea de divinidad, intentan incluso demostrar la existencia de un monoteísmo primordial, fundándose esencialmente en que hay dioses celestes en las sociedades humanas más primitivas”. Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000, p. 112.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 61-62

cristall que deixava passar l'ull absolut, altra volta en sentit religiós i poètic. Però aquesta transparència no és seguretat ni record (v.3). No té res a veure amb la seguretat de qui ha acabat, de qui ja ho té tot, tant des del punt de vista religiós com des del poètic⁹⁰¹.

Afirmar *absolutiza* y nada más contrario a la espiritualidad monoteísta que un Absoluto en su decir. Recordemos que lo Absoluto proviene del *ab-solus*, aquello que está desligado, aislado⁹⁰². Y el hombre y su dios mantienen una ligazón continua de retroalimentación –a pesar de su distancia, como trabajaremos en el siguiente punto-. Riba se acerca a las enseñanzas de Swedenborg y sus teorías de las analogías de la que ya hemos hablado. Cada comunidad celestial tiene su reflejo a semejanza de un hombre⁹⁰³. No es que se divinice el hombre, sino que él en sí es un reflejo y prolongación –como una sombra- de lo celeste⁹⁰⁴. Por ello no se existe esa ruptura que los liga, por eso no es un monoteísmo Absoluto. Eso se muestra en esta Elegía. Su cristianismo, su espiritualidad cristiana, es relativa, no da lugar al dios desligado del hombre. Por eso nace ese dios, de manera entrañada, del propio hombre. Sólo así consigue salvarse.

Cuando Riba escribe:

Dolça, ells esvaïts, la transparència me'n dura;
que no en sabia dir *seguretat* ni *record*:
tant m'és present la meva secreta figura salvada!

⁹⁰¹ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007, p. 270.

⁹⁰² Gesché hace referencia a las palabras de Santiago, en las que toda fe arraigada *kat'heauto* está condenada a ser una fe completamente muerta. Ese aislamiento del *sí misma* provocaría la muerte inmediata del sentimiento espiritual. Cfr. *Ibid.*, p. 64.

⁹⁰³ “En varias ocasiones se me ha permitido ver que cada comunidad del cielo refleja un único individuo y es a semejanza de un hombre”. Emmanuel Swedenborg, *Del cielo y del infierno*, op. cit., p. 140.

⁹⁰⁴ “Todas estas proposiciones llevan a la conclusión de que, puesto que lo Divino crea el cielo, es humano en su forma”. *Ibid.*, p. 146.

la salvación a la que se refiere en estos versos atiende al sentido de la *presencialidad* de lo divino. Todo lo presencial está oculto⁹⁰⁵ y de la misma forma la figura oculta –secreta– se hace presente. Es la manera de revelar la *sacralidad* de las cosas y dar paso a que acontezca la salvación del hombre. La revelación se ex-traña, emerge a la superficie de las cosas, que quedan heridas de sentido –como el lenguaje. Es cuando aparece la palabra transparente, la “dulce transparencia” a la que hace mención Riba en esta Elegía. Hemos llegado a la palabra, el umbral que hace consciente al poeta de la *presencialidad*.

En parte, salvarse desde el alma, era una manera de salvar la otra patria amenazada, Cataluña; también de hacerla presente. Su espiritualidad alcanzaba unas dimensiones que germinaban desde la profundidad de la conciencia hasta la proyección en el espacio sagrado y físico de su palabra poética: Cataluña.

II. El dios separado

En páginas anteriores ya hemos esbozado la posición de lejanía que Dios mantiene con el hombre, a pesar de hallarse en una posición a-tópica de profundidad. No existe en ningún lugar, pero es en sí mismo, entrañado.

En esta Elegía existe la lejanía de los dioses indiferentes, constituidos de una átona integridad. Ellos son los que habitan en la engañosa ciudad de los Felices. En ella habitan los dioses de Homero y

⁹⁰⁵ “La *presencialidad* tiene a la vez sentido de presencia (estar) y presente (actualidad). Wheelwright entiende por «presencial» un mundo de presencias ocultas. Es el «todo está lleno» de Tales, lo sagrado que lo real encierra. Es también lo que R. Otto denomina lo «numinoso»; lo «divino» vivenciado como presencia”. Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 123.

Esquilo⁹⁰⁶. Pero Riba encuentra en ella un lugar desconocido, la ciudad ausente que apenas se presentó en la cultura de manera imaginaria.

Es innato a la evolución antropológica del hombre buscar un lugar para la felicidad. Más allá de teorías utopistas que ya hemos trabajado en este estudio, la necesidad de *topologizar*⁹⁰⁷ la felicidad es una manera más de hacerla posible, de sujetarla a una coordenada que hasta el momento se mantiene inapresable y siempre recién huida. Es cierto que el modelo de pensamiento judeocristiano cuya imagen salvadora de Jesús alimentó ciertas corrientes utópicas de esperanza en una vida mejor y futura después de la muerte⁹⁰⁸, ayudó a que las tradiciones utopistas arraigaran en el pensamiento religioso en su versión incipiente. Pero llega un momento en el que esa espera de un mundo mejor es insuficiente si éste se encuentra lejos, en un lugar que no es la esfera terrestre⁹⁰⁹. Llegamos al punto en el que la utopía no reconoce el estado ideal en Edades de Oro⁹¹⁰ o Atlántidas⁹¹¹. Se da paso a un salto del pensamiento mítico-utópico hacia una nueva concepción de la salvación. Se acerca ese mundo perfecto al hombre para hacérselo habitable y poder (re)integrarse en él. En ese estado, el hombre alcanza un conocimiento pleno de sí desde su silencioso *hieros logos*.

Pero ese no lugar que es la utopía, se torna en el pensamiento ribiano un lugar para la objetivación. Para Riba no es algo que no llegará nunca, a pesar de que la esperanza contiene en sí misma esa negación, a veces terrible, de lo imposible. Riba habla de un dios que

⁹⁰⁶ Cfr. Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville, op. cit.* p. 281.

⁹⁰⁷ Dar un sentido a un topos, que signifique.

⁹⁰⁸ Basta con acercarnos a la Biblia donde encontraremos múltiples pasajes del Antiguo Testamento –Génesis, por ejemplo- y del Nuevo Testamento.

⁹⁰⁹ Ya hablamos en el anterior capítulo de cómo Luciano de Samosata encontraba en la Luna el lugar al que iban a parar las almas de los muertos.

⁹¹⁰ De tradición hesiódica en *Los trabajos y los días*.

⁹¹¹ Como Platón describe en *El banquete* y en el XIX el gran Jacint Verdaguer en *L'Atlàntida*.

está lejos, en unas profundidades lejanas de sí mismo. Cuando escribe en esta Elegía:

entre la serra, que porta, mirada enllà, a la distància
pura, camins ocults, serpentejans com desigs,
la ciutat dels Feliços que no conec ni em coneixen,
alta en llur èter natal, més que les albas del risc,
incomparable reia, fill gran de la meva puixança,
el meu efimer vol.

Se presenta una voz poética contemplativa, sumergida en la diafanidad de un paisaje interminable. Nos hace recordar a la enigmática figura del cuadro de Caspar Friedrich: *Caminante sobre un mar de nubes*. La mirada que no se ve, pero se intuye, perdida entre las nubes que impiden medir la distancia de esa lejanía que parece no llevar a ninguna parte. Y a ninguna parte lleva, y es ahí donde Riba sitúa esta Elegía. La distancia marcada es una manera de humanizar el lugar donde mora su dios, de enclavarlo. Su obra, al igual que su dios, está lejos, tras esa distancia intransitable. Así lo defiende también Jaume Medina:

La serra porta, pel camí de la mirada, símbol de la vida
consciente, fins a l'extrem abastat per l'acció d'aquest, és a dir,
fins a la distància pura, expressió amb què el poeta indica
l'objectivitat absoluta en la qual s'incriu la seva pròpia
experiència i el seu mateix poema com a obra d'art⁹¹².

La distancia pura indica que es esa prolongación indefinida el espacio se halla su objeto real. Siguiendo los patrones de dioses que el profesor Miralles identifica, Riba marca con evidente claridad la diferencia entre el semidiós goethiano que hasta ahora había hecho aparición en estas Elegías -recordemos el dios parcial de la Elegía VI.

⁹¹² Jaume Medina, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les Elegies de Bierville, op. cit.*, pp. 281-282.

Pero el profesor Miralles⁹¹³ también habla de los dioses paganos que son los lejanos e indiferentes. En Homero, los dioses son determinantes para variar el transcurso del viaje de Odiseo. De nada hubiera servido el ardid del héroe sin la ayuda de Atenea –y no olvidemos que también sin la ayuda de Nausica o Calipso o la propia Circe. Tampoco debemos pasar por alto la física humanidad en la que están envueltos los dioses homéricos. Sus múltiples metamorfosis pueden adquirir, en diferentes ocasiones, las formas de un humano. Pero no dejan de mostrarse distantes, a pesar de poder describirlos físicamente. Escribe Miralles:

Els déus grecs, en efecte, han estat nombroses vegades caracteritzats a partir de llur llunyania: certament semblen participar, influir decisivament en el curs dels esdeveniments humans, però sempre marquen la distància⁹¹⁴

En efecto, los dioses griegos, a pesar de su apariencia humanizada, en múltiples casos muestran cruelmente su distancia. Pero el dios interior de Riba también participa de una suerte de lejanía que es camino de la pureza hacia Dios. Riba busca en la lejanía insondable de sí mismo aquello que la exterioridad no le deja ver, como al único personaje del cuadro de Friedrich. Su dios se encuentra en esa distancia. El poeta de dimensiones místicas en su escritura que es Riba, no lo olvidemos, inicia su andanza reconociendo la carencia a la que está expuesto en su lenguaje. Debe herirlo de sentido para poder escribir, evocar melancólicamente aquello de lo que no se puede hablar. Debe hacerse ciego –como Tiresias–, convertirse en aquello que obstruye el cauce transparente de lo inefable. La escritura, en una doble función, abre la herida del lenguaje, pero a su vez, intenta cerrarla lo antes posible para guardar la máxima presencia de aquello que busca. Es como si la caja de Pandora hubiera podido cerrarse en el

⁹¹³ Carles Miralles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007.

⁹¹⁴ Carles Miralles, *Sobre Riba*, *op. cit.*, p. 265.

mismo instante de ser abierta. Esa es la belleza herida de la poesía. Los dioses, aquellos dioses que decidieron el destino de Odiseo, Ajax o Aquiles, han quedado reducidos a la inmovilidad devastadora del paso del tiempo. Como si hubieran sido condenados a mirar pasar el tiempo mientras poco a poco comienzan a ser observados por el hombre, admirados por el hombre y del hombre dependiera su supervivencia. ¿Acaso los ojos vaciados del Poseidón de Artemision⁹¹⁵ no nos están pidiendo un sentido, una existencia que aplaque la oscuridad hueca de sus ojos? Todo en esa estatua evoca al mar –incluso sus manos que han perdido el tridente–, menos sus ojos, de los que parece que fue arrebatado por la crueldad del tiempo⁹¹⁶.

El dios parcial de Riba ha dado paso a un dios pleno de sentido para él. El poeta ya no inculca de sentido al dios, sino que es al contrario. En un tiempo de devastación moral y vital, la poesía reconstruye un mundo puro sobre el terreno del exilio. Su espiritualidad es lo que lo salva y lo aleja de la desposesión objetiva del éxodo.

Pero ese mismo dios pleno de sentido y a la vez relativo dentro del hombre, se transforma en la búsqueda insaciable y retorna al poeta a su génesis llena de carencia. El poeta apenas sigue unas huellas que actúan como esas estatuas de los dioses que han visto pasar el tiempo. Huellas que son el verdadero testigo del acontecimiento. Esa nueva estancia del poeta que ha sobrepasado el umbral y teje y desteje su lenguaje no lo ha llevado nada más que a su partida de origen. Dios no está ahí, apenas su vaciado, como las máscaras de la antigüedad buscaban perpetuar, a través del tiempo, el rostro de un insigne. El poeta vuelve a su origen. En ese hueco vacío donde se moldea la forma de todo lo evocado el poeta trata de poder moldear la originaria forma,

⁹¹⁵ Actualmente en el Museo Nacional de Atenas.

⁹¹⁶ “É esta longa linha que coloca o corpo em pleno espaço, que estabelece a majestade divina e que, evocando a linha horizontal e lisa do mar, torna presente na forma de um Corpo a ordem e a solenidade da paisagem grega”. Sophia de Mello Breyner Andresen, *O nu na antiguidade clássica*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 86.

de la misma manera que los vaciados de Pompeya nos han podido reconstruir, no sin cierta inquietud y estremecimiento, los cuerpos acabados en la lava. El poeta sabe, desde este punto, que su divinidad está separada de él y que sólo a él accede de manera diferida. Sólo a través de la oquedad. Separada, pero no aislada. Ambos se miran y pre-sienten y el poeta evoca a ese dios en el mundo que desde el instante en el que hirió al lenguaje –para bien y para mal- lo *condenó* a ser en las cosas que menciona, pero no es esas cosas⁹¹⁷.

La búsqueda del poeta se marca perfectamente en estos versos, casi como si de un enamorado romántico se tratase:

Com l'apassionat, que entre dues tanques fa via
per la vall vesprejant, deixa endarrera el seu pas
i omple els seus ulls asservits en el pensament de
[l'encontre
i s'acompanya ja de l'abraçada i la veu

El pensamiento del encuentro futuro ya indica una escisión entre aquello que es y aquello que desea, que siempre desea como si no cesara de caminar por estancias transparentes que no le indican dónde se encuentra. Como el enamorado de los versos de Ausiàs March que nunca cesa en el encuentro o como el Odiseo que un atardecer llega al Hades para encontrar la verdad, así la voz poética transita buscando sin éxito, añorando. La añoranza de Riba es muy verdagueriana, también. A cada paso en profundidad que el poeta da, más alejado se siente de la realidad que anhela. Escribe Riba en un prólogo a una antología de Jacint Verdaguer:

Per a un Jacint Verdaguer, somni no vol dir sinó
isolament amb les creacions del seu enyor: com més vives, més
pròximes se li fan les imatges, més viva, però també més

⁹¹⁷ Recordamos, llegados a este punto, el final del cuento de Sophia de Mello titulado “Homero” en el que la palabra adquiere el mismo sentido diferido de lo divino que en Riba y que citamos en la nota 659.

llunyana, és vista la realitat suspirada, i més com una nosa és sentit tot allò que és corporal⁹¹⁸.

Se produce una transfiguración del espacio, pero también del alma que camina hacia aquello que añora. Aproximarse a ello es lo más inaprensible. Cada huella es un instante que marca la lejanía que abole el tiempo y el espacio dentro de su propia identidad. La huella es el instante infinito y la voz poética debe ahondar en ella, sumergirse como quien cae en un abismo, en aquello que no tiene fondo. La voz poética debe dejar de *ser*, injertarse de oquedad y estar preparada para su propia extinción y caída. El poeta debe dejarse ver, transparente, en el blanco eterno que cabe entre palabra y palabra. Sólo así podrá marcar los contornos de ese dios escindido. Dios es una idea – *είδωλον* : “posseió de mi des de la idea d’un déu!”, escribe Riba. El poeta se posee, se encuentra, es nombrado por la idea inaprensible de un dios que se mantiene a distancia. Paradójicamente, este espacio de lejanías nos indica la distancia abismal –sin fondo- que separa al poeta de su dios, pero también el mismo hilo invisible que los une. Esa es la función de la transparencia, más allá de la de dejarse traspasar y manchar por el sentido. La transparencia clama al poeta, lo atrae con una llamada invisible –es inevitable provocar una sinestesia en este punto-. A cada necesidad, mayor vaciamiento y mayor movimiento hacia ella. Esa llamada es todo lo que existe.

Ahora bien, esa escisión que ya hemos planteado se refleja en la escritura. Más allá del valor trascendido de la poesía, el discurso poético traza algo que no debemos obviar: el lugar de esa presencia – presente- que se ha hecho pasado. Algo difícil, sin duda, pero posible. Lo pasado se hace presente. En términos derridianos, toda escritura remite a la muerte. Desde que se escribe o desde que se lee, algo ya ha ocurrido. Ya está muerto. El poeta o el lector apenas llegan a una despedida. Escribir y leer es una despedida. Ambos actos nos llevan a

⁹¹⁸ Carles Riba, *Obres Completes 2. Crítica I*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 261.

presenciar la borradura de su origen, como si tuviéramos la capacidad de ver crecer la hierba y de una tierra desierta pudiéramos ver el nacimiento de la primavera, borrando su origen invernal. Certeau⁹¹⁹ proyecta esta borradura sobre la función de la historiografía de la que hemos hablado anteriormente, pero no desplaza a la poesía. El dios lejano que se acerca a través de su llamada para ver su reflejo –el poeta es un eco de esa llamada– rompe las coordenadas de la escritura, la bordea para poder presentarse. Regresa a su pasado para hacerse presente y, en parte, eternizar en un instante esa despedida a la que la escritura está abocada. Alterar esa coordenada para hacerla desaparecer se inscribe dentro los paradigmas de la mística en la escritura. No se trata de, linealmente, acercarse a ese dios y hacia el poeta, sino de alterar la materia de la escritura, concebirla como un espacio en el que debe reintegrarse el ser poético en la transparencia de lo divino.

Esta separación del dios nos lleva a desarrollar algo de vital importancia. El poeta observa, en su idea de Dios, a su Otro, pero, a su vez, es observado por ese mismo dios al que se dirige. Esto implica algo trascendente. El ser-observado-por un Otro nos lleva a sentir que esa escisión es mutua. El dios está separado del hombre, pero a la inversa también. Aquello que se observa es un objeto, aquello que *realiza* el mundo. Pero aquello que observa al hombre lo convierte en otro objeto. Otro-objeto frente a otro-objeto. ¿Dos entidades idénticas?. No, en un punto determinado de la contemplación, ambos, en instantes diferentes, se harán otro-sujeto, el ser pensante o contemplador del Otro. Es decir, su separación es perpetua. Escribe Riba:

i que l'ull absolut que a través del meu somni mirava
no deixaria el cristall humiliat sobre el món.

El ojo Absoluto, el ojo del dios ribiano, es el dios-el-otro existencial que necesita la presencia del hombre. El dios que es el yo-

⁹¹⁹ Michel de Certeau, *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, op. cit. p. 56.

como-otro, pero que es el dios. El *ser-visto* del existencialismo sartriano se convierte en el ser-existido. Se produce una existencia entrañada en la que, evidentemente, no entra en juego la relación con lo externo. El ser no es mirado por lo externo, sino que es un ser mirado por el dios Absoluto. Es el Otro-que-hay-en-el-yo. En parte, como afirma Mounier, al ser contemplado por el dios interior, se niega la experiencia de ser-sujeto-del-yo⁹²⁰.

A través de esta distancia abismal y, sin embargo, tan próxima, el Otro hace de lo mirado un objeto sometido a su percepción, desposeído, al fin y al cabo. El *yo*, de esta forma, es objeto y posesión de lo que mira. *Es* porque es mirado. El yo, por ello, es presa de su enigma. Así escribe Riba:

Pur en el meu enigma, he cantat, segur que la flama
que parlava per mi no tocava el meu cos

A cada mirada, a cada percepción, se produce una nueva aniquilación –que es volverse nada- del *yo*. A cada acto de amor, es un convertirse en amor, en aquello que percibe de él el Otro. Cada Otro desvanece al *yo* para convertirlo en otra cosa. Explica Mounier:

En la medida en la que el otro es objeto para mí, esta desintegración de mi universo está contenida en la nada o fuera de sí mismo, más bien parece que en mi universo se ha practicado una horadación en medio de su ser y que se escapa interminablemente por este agujero⁹²¹.

Dijimos que el lenguaje quedaba herido por el sentido, pero también el ser queda herido por la percepción del Otro. En sí no es nada, salvo el resultado de lo que el Otro percibe de él. Será también

⁹²⁰ Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973, p.130.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 131.

un vacío que lentamente va desangrándose hacia aquello que lo percibe. Esto viene a decir estos versos de Riba:

Sols l'inefable abús i acreixement l'un per l'altre
dels perfectes amants fóra una imatge adient;
com en cad'un es compensen i mútuament
[s'ultrapassen
l'ànima i el subtil dolç instrument corporal.

Ese abuso y crecimiento del uno en el otro no hace más que indicar ese camino natural entre ambos. Uno queda herido de percepción y sangra hacia él. Una vez que ambas identidades son sujeto, aparece una existencia coagulada en el instante de lo inefable. Nada los mira, pero ellos tampoco miran porque ya no queda nada de la extinción. Ya no *hay* secreto, pero tampoco puede *decirse*. Nada puede decir aquello que está extinto. Y sabemos que está extinto porque una manera de morir es a través del olvido. Decía Weil: “matar con el pensamiento todo cuanto se ama: única manera de morir. Pero sólo lo que se ama”⁹²². Morir es una manera de olvidar y ese acto es uno de los posibles para la aniquilación del sujeto. Perder la identidad, borrar sus rastros es el verdadero *yo* invisibilizado y que trasciende más allá de la escritura. El *yo*, en vez de recorrer los espacios blancos, se convierte en ellos. El sujeto, como muy bien apunta Certeau, se convierte en el olvido de lo que articula la lengua⁹²³. Desde la negación primigenia, el obstáculo coagulado se ha convertido en una afirmación, en la Palabra abierta que horada la separación del dios y el poeta. Al horadar crea una grieta por la que el dios y el poeta caen para dejar de percibirse. Riba se aleja, llegados a este punto, de las teorías místicas de la negación. Silesius identifica la escritura de Jahvé con el sentido de ilimitado del sí –*Ja* en alemán-. Según apunta Certeau, ese propio fonema del *Ja* asume “el sí del Querer, la separación absoluta y la

⁹²² Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, op. cit., p. 66.

⁹²³ Michel de Certeau, *La fábula mística*, op. cit., p. 174.

aceptación infinita”⁹²⁴. Es decir, que lo que necesitaba unirse se ha tornado aún más separado, Absoluto, para decir el propio interior dejando de *ser*. Ya hablamos en las páginas previas de la importancia que tenía en esta Elegía el uso del pronombre acusativo: “mí” o “me” para indicar la introyección de esa interioridad de la que estamos hablando. Ya no existe el *yo* –sujeto–, sino un “mí” o un “me” que nacen hacia adentro, fruto de la aniquilación del sujeto.

Ya no podemos diferenciar qué es el *yo*. No sabemos lo que es. Hay algo distinto a todo que responde: la *joia* ribiana. Al fin y al cabo, la alegría, la tristeza, el dolor, el júbilo, siempre son heridas de un Otro, restos de su presencia.

Ahora, el *yo* no puede verse, es representación gráfica de una ausencia. El *yo* es una presencia amnésica. No se reconoce. Al mirarse en el espejo –“dintre la llum d’un mirall”– se ha convertido él en sí mismo en un nuevo enigma. Creímos haber cauterizado el misterio y tan sólo hemos creado uno diferente. Tener ausencia de sí mismo es tener que comenzar a buscarse de nuevo, como antes. Vuelve a producirse una escisión originaria.

Ya no existe realidad, sino una *arrealidad*⁹²⁵ que proponga una nueva lógica del espacio. Quizás asumir que la lejanía es la que forma el lugar. Esta apertura en forma de distancia es la creadora de la libertad que tratamos en el primer epígrafe de esta Elegía.

Crear una nueva concepción de un espaciamiento⁹²⁶ que sea inconmensurable, una distancia entre objetos que sea inabarcable, es lo que llamamos espacio para la libertad. Se trata de un lugar que nunca se reduzca ni contraiga. El espaciamiento para el *mí* lo aislará del nacimiento del nuevo *yo* que surgirá en la escritura y en la lectura. Así lo expresa Émile Beneviste:

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ Término derridiano. Cfr. Jacques Derrida, *El tocar. Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

⁹²⁶ El espaciamiento adquiere el sentido de prolongación, blancura ilimitada. El espacio, por el contrario, comparte una concepción de límite oclusivo.

Así, en toda lengua y en todo momento, el que habla se apropia el *yo*, ese *yo* que, en el inventario de las formas de la lengua, no es sino un dato léxico como cualquier otro, pero que, puesto la acción por el discurso inserta en él la presencia de la persona sin la cual no hay lenguaje posible⁹²⁷.

De esta forma, Benveniste nos reconoce que no hay lenguaje sin persona, sin *yo*, lo que nos lleva a afirmar que en las dimensiones místicas de la escritura se generan dobles, multiplicaciones constantes para que el lenguaje poético pueda darse. Como si todo se reflejara en miles de espejos situados unos frente a otros. Benveniste defiende –y estamos de acuerdo– que en mismo momento de pronunciar –añadimos que también en el acto de leer– estamos creando un nuevo *yo* alejado del *mí*. Cada vez que se nombra un *yo* se produce una multiplicación especular de la esencia, convirtiéndola en inaprensible e innombrable– en el sentido castellano de no poder nombrar y en el sentido catalán de innumerable–. En el acto de lectura, el proceso aún se multiplica mucho más exponencialmente. Provoca los mismos movimientos de la interpretación de la Cábala. A cada lectura, nace un nuevo texto cifrado. El que lee, genera un nuevo *yo* que evoca al texto originario del que ya no queda nada salvo un recuerdo. El dios separado es el que favorece que el *yo* sea un signo múltiple y, por qué no, perverso que desvía el sentido. Es un signo que muta y se multiplica incesantemente a cada consciencia del *yo* y no del *mí*, que ya se ha vuelto invisible. Al fin y al cabo, el pronombre –que sustituye siempre a algo– es una existencia vacía⁹²⁸, pero también es la única manera de que exista el objeto que inicie la observación. Sólo a través de la separación esto, tan necesario, puede darse⁹²⁹.

⁹²⁷ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1977, p. 70.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 71

⁹²⁹ Jean-Luc Nancy, *La declosión. (Deconstrucción del cristianismo. I)*, Buenos Aires, La Cebra, 2008, p. 260.

CONCLUSIONES

Tras un trabajo tan extenso, habría que extraer determinados puntos de todo el corpus de esta tesis que facilitarán la comprensión del mecanismo que estructura estas *Elegies de Bierville*.

En un primer lugar, tal y como atisbamos en la introducción, no vemos posible acercarnos al texto como un simple contemplador externo. El misticismo ribiano, como hemos visto, sólo se entiende realizando un ejercicio de desposesión lógica. Lógica, sin duda que equivale al sentido mayor del logos como palabra, pero también como expresión y pensamiento. La *logicidad* textual de las *Elegies de Bierville* radica en la reunión de pensamientos extendidos bajo la capa estratificada de la palabra escrita.

La verdadera escritura ribiana está siempre oculta, por lo que resulta imposible aproximarse a ella sin una aceptación previa del engaño que el cuerpo oscuro de las letras pueden perpetrar al lector. No es un juego gratuito de oscuridad lírica –ya vimos que Riba se negaba a definir su poesía como oscura, acepción que estaba íntimamente relacionada con la mala poesía-, es la única manera de poder plantear el mecanismo místico y simbólico de una presencia íntima que se vela constantemente.

Asumido el engaño de la escritura, de la misma manera que el rostro del dios nunca podía mirarse directamente sin perder la visión para siempre, la palabra encuentra, como única manera de pervivir la errancia constante de su búsqueda, la manera de conducirse –ascendiendo o descendiendo, sin coordenadas- hacia el sentido superior que la aniquile. En efecto, se realiza un trabajo hermenéutico, adjetivo proveniente de la palabra *ερμηνεία*, que indica expresar un pensamiento. Pero para escribir sobre aquello que no puede decirse no se puede resolver el conflicto sin una desaparición. Debe provocarse un

desierto en el espacio ocupado por el sentido originario. Desierto - *ηρημαιοσ*- que, casualmente, recuerda mucho a la forma de la palabra *ερμηνεία*. El desierto de la interpretación. En eso puede resumirse las condiciones de escritura de un autor que no es completamente místico en su contenido, pero sí en su forma y aceptación de la insuficiencia y ruina de la expresión. El poeta que vive continuamente aprisionado por las terribles infinitudes de su lenguaje, se lanza a un camino secreto, no sin cierta melancolía de un origen que o encuentra un lugar. Cada una de las letras escritas de cada Elegía se muestra, de este modo, como una antigua ruina que una vez gozó de un esplendor, pero que en momento de ser llevadas al papel no muestran más que su bella pobreza. Por ello resulta imposible agrupar todos y cada unos de los elementos que se muestran en el poeta como agentes directos de la escritura. Hacerlo enfermaría la profunda raíz que se alza, de forma arbórea, a través del cuerpo del papel. Sin embargo, de manera individualizada, no con miras a aislar esos elementos, sino a comprender mejor su movimiento y hacia dónde se dirigen, se puede obtener un mejor resultado de cómo Riba poco a poco va desposeyendo su escritura hasta reducirla a una esencialidad que sí demuestra su misticismo. De este modo, los sesgos de la escritura ribiana se contienen en un perpetuo límite de indefinición que, lejos de alejar, acerca a su propia naturaleza. De ahí la importancia vital que adquiere en el gesto de la escritura la figura de lo fantasmal. De manera fantasmal comenzaron a ser escritas estas *Elegies* y de manera fantasmal la conducción *escritural* se presenta en el libro. Nada es completamente ni nada no es completamente. El interior y el exterior se hacen partícipes de la consecución del libro. Por ello, el *entre* es el punto exacto. La hermenéutica de Gadamer, basada en el doble juego alternado de extrañeza -*Fremdheit*- y pertenencia -*Zugehörigkeit*- frente a la tradición, desbroza la senda perfecta para hallar el sentido, para convertirlo todo en desierto y poder presenciarlo. El camino que inician estas *Elegies* llevan hasta el origen reinterpretado del pensamiento poético. Ahora bien, ¿de dónde parte ese camino y hacia dónde se

dirige? El camino no es inicio de un *topos*, tampoco su final. Simplemente, no existe. La escritura ribiana fluctúa constantemente en una *atopía* que abre la escritura hacia un lugar sin principio ni fin, pero que es generadora constante. La escritura es, pero no está en ninguna parte, no procede de un origen determinado, aunque sí aspira a reintegrarse en una secuencia *coordinada* de pureza.

Articulando la escritura desde esta infinitud de sus estancias, como si estuviera sometida cruelmente a su permanencia silenciosa, el poeta se considera partícipe de ese abrirse al Absoluto de su propio trazo. Hablamos de “trazo”, de gesto marcado que indica una presencia, pero ¿qué puede trazar el poeta de aquello que es transparente? ¿Si el poeta aspira a la escritura de lo transparente, qué puede marcar de ella? El límite de la escritura ribiana parte y acaba en este punto. Riba es místico en su fondo, pero metafísico en su forma. Es metafísico porque escribe, pero también reconoce que esas mismas palabras están hechas para entendernos y no para entenderlas. No entender aquello que se necesita para estar en el Otro, para estar cerca del Otro se traduce como una sumisión de la diferenciación de aquello que es y aquello que observa como suyo. De ahí la nostalgia del poeta, del agudo dolor de regresar a lo que es en sí él mismo y que fue escindido como castigo originario. La voz poética aspira a ese Otro lejano de la misma forma que esa aspiración se plasma en la escritura generando un camino por el que transitar desde un extremo a otro, sin poder evitar abandonar uno de los dos lugares. Esa es la eterna pérdida de Riba, ahí radica su inefabilidad. Sin embargo, la sumisión a esta pérdida no cesa en una inmovilidad que paralice la escritura de la poesía. Más bien lleva el poeta a superar, a romper esas coordenadas que le *hablan* de su desaparición para abolir la muerte teleológica y asumir una nueva condición que sobrepasa el tiempo y la historia. “Todo lo que pervive lo fundan los poetas”, dijo Hölderlin y a esa misma fundación nos referimos en este caso. Superar la muerte es una manera de reorganizar el sentido de la existencia. Se supera la muerte gracias al encuentro con lo sagrado. Superar la muerte,

también, es sobrepasar el sentido de cesación de actividad. La muerte metafísica que experimentó Riba en sus años de exilio, alejado de todo y con nostalgia de todo, provocó que debiera reintegrarse en un *topos* que no conociera ningún tipo de marcador de lo real. Saberse a sí mismo, estructurar los parámetros del ser frente a sí mismo y su propia infinitud, de esta manera inicia la borradura de su ser en continuo conocimiento con y de las cosas. Por ello Grecia tiene una importancia trascendental en este libro. La salvación ribiana, de amplio espectro cristiano, se proyecta, sin embargo, sobre una base claramente griega. La Grecia de Riba es la misma Grecia de Hölderlin: salvadora. Grecia es el lugar donde permanecen intactos los valores de la felicidad y la Gracia. Felicidad porque fue en Grecia donde encontró la plenitud en aquel viaje que realizó con su esposa Clementina Arderiu. Pero también felicidad –*εὐδαιμονία*– porque el poeta es portador innegable del *daimon* de lo bueno y sólo él puede conducirlo, como un Hermes reinterpretado, hacia lo divino. Todo aquello que conduce, *tra-duce*. Y eso es lo que hace el poeta: *tra-duce* su recuerdo para salvarse. La plenitud del viaje es la clara muestra de su felicidad y su belleza en movimiento, derivada de la libertad, en un tono schilleriano. Por ello nada en estas *Elegies* remite a una inmovilidad real. La contemplación de lo Otro, que puede ser lo divino o el paisaje griego, incluye en sí la capacidad de traslado desde un punto hasta otro. La contemplación de lo salvífico en la distancia implica, directamente, que el poeta se sumerja en un deseo –voluntad– de participar de ello. El poeta, pues, se convierte en esperanza, palabra que en Riba tiene una significación especial como transfiguración de una espera prolongada en un tiempo abolido. Esperar en lo Abierto, ensanchar los sentidos hasta no percibirlos es el punto que el poeta quiere alcanzar aunque sea durante un instante. Instante que se convierte en herida o muestra de un encuentro fugaz apenas sensitivo, porque en el momento de mostrarse –de iniciar el camino– se ha desvanecido. Cada Elegía, como explica Riba en su prefacio de la segunda edición de las *Elegies de Bierville* se fue creando a partir de

un enigma de la anterior, como si todo el libro estuviera estructurado en un enigma tras otro. Cada enigma es un paso más hacia el adentro, hacia aquello que se muestra velado y, sin embargo, late para dar señales y, a la par, alterar la configuración y el movimiento del poema.

Cada movimiento, sin embargo, desvía, altera el mapa corporal del poema e inicia un complejo juego de giros continuos que cada vez nos alejan más de la génesis. Pero perderse a cada movimiento produce que el poeta experimente la infinitud de ese interior. No hay fin para su pérdida, hasta convertirse, lentamente, en ella.

La Palabra que cambia de lugar, pero que también gira sobre sí misma, se contorsiona y se repliega –no sin cierto eco de Deleuze y del *Tsitsum* judío- deja espacios en blanco, trayectorias diáfanas por las que transitar sin ningún tipo de referencia: ni de tiempo, ni de espacio, ni de decir. Esa inmersión provoca el enmudecimiento.

En el fondo, cada nombre no es más que una presencia fantasmal de algo que ya no está. Sólo puede nombrarse lo que está lejano. El poeta necesita nombrar el Absoluto porque está lejos de él. Una vez sumergido en sus profundidades abiertas, el poeta ya no *dice*, queda superado por sus propios sentidos. Ya no tiene referentes, ya no está Sunion o la verde isla de Irlanda o la evocación de Salamina o Queronea. Ya nada está, la huella que le condujo hasta este interior ha hecho que toda objetivación de sí mismo se haya aniquilado.

La voz poética, entonces, se ha convertido en metáfora. *Metá-forá* que indica un traslado, de nuevo. Algo que va desde una parte a otra. Lo que Platón en el *Critias* denominaba *μεταφέρειν ονόματα* o traducir un nombre desde un lenguaje a otro es lo que el poeta debe hacer. El poeta desciende a los latidos primordiales de la Palabra para intentar recuperar lo máximo de ella. La poesía, pues, es un acto aproximativo, como la mística que linda con la metafísica. La una se aproxima a la otra, rozándose, reconociéndose, pero no uniéndose. Orfeo descendió a los infiernos para intentar recuperar a una parte de sí: Eurídice. Apenas pudo oír su voz en la travesía ascensional hasta el reino de los

vivos. Un mínimo gesto de aproximarse a ella, de contemplarla, hizo que la perdiera para siempre. Por ello la metáfora actúa como el recuerdo que posteriormente el desesperado Orfeo tendría de su parte perdida. La memoria trae algo de un lugar hacia otro, como la metáfora. El símbolo, por su parte, marca la distancia entre lo original y el destino de ese contenido que la metáfora se encarga de trasladar. El símbolo es un marcador terrible de distancias.

Pero hay una consecuencia de todo esto traducida en forma de pregunta: ¿es real aquello que el poeta lleva al papel? Para ello debe plantearse qué es la realidad. Hay realidad donde hay percepción, según Kant, y, precisamente, es a la llegada del papel donde la percepción vuelve a adquirir su naturaleza escindida. Se percibe aquello que está cerca o lejos, pero no aquello que está en nosotros. El canal de la interioridad marca parámetros claramente diferenciadores y el amor adquiere una importancia supina en todo esto. El arte que encarna la belleza es apenas un marco distanciador que explica, melancólicamente, que toda existencia divina es diferida. La búsqueda incesante de la amada sanjuaniana que sale de noche en busca de su Amado, deja su figura “con gemido”, la distancia provoca la herida, la dif(h)iere, como si la presencia actuara de manera reflectante, de la misma manera que un rayo de sol reflejado en un espejo puede provocar un inextinguible incendio.

El poeta busca la reconstrucción de un mundo nuevo, puro, alejado de la mancha del sentido. El sentido hiere el lenguaje, lo acota, le muestra sus paredes infranqueables que asfixian la verdadera naturaleza de la poesía. Abolir el sentido es abolirse a sí mismo, primero. Dejar de filtrar posibles parámetros que midan o expliquen lo que está ocurriendo. Padecer la escritura consiste en atravesarla, imbuirse en la metáfora blanca –de clara reminiscencia derridiana– que traslada el silencio desde el blanco hacia el otro blanco terrible del papel. Para ello el poeta debe abandonarse en su lenguaje, de la misma manera que se abandona a su fe. Riba, la poesía de estas *Elegies de*

Bierville más concretamente, concibe su gesto poemático como un reflejo o una consecuencia de su propia fe cristiana. Su cristianismo es un acto de comunicación consigo mismo. Encuentra su salvación a través de ese abandono y esa búsqueda instantánea del Amado huido y escondido. A través de esta huida se vislumbra el poder transformador de esa ausencia. La *apusía* es el verdadero nombre. El poeta, pues, debe nombrar el vacío. Eso se esconde tras la inefabilidad constante de su ejercicio místico. La herida de ausencia, una herida que si se mira dentro en un ejercicio quirúrgico se verá que no hay nada, que no hay visión, sino una llamada tan intensa que se equipara a la expresión del “quia amore langueo” del *Cantar de los Cantares*.

La búsqueda incesante en la que el poeta abandona su lugar, de la misma manera que abandona su historia para reconstruir un lugar en el que nada pueda contarse, desemboca en la eterna invocación de la Naturaleza. Naturaleza de la que todo surge y en la que el dios reposa, escondido y a través de la que él se representa. Los elementos naturales a los que recurre la voz poética y que aparecen a lo largo de este libro pasan a convertirse en elementos de la *sobrenaturaleza* que están, como su nombre indica, por encima de la Naturaleza y sólo atiende al orden de la poesía. Pero la Naturaleza entiende bien del tiempo. Recordando la máxima homérica en la que, hermosamente, afirmaba que igual que la generación de los árboles, así también la de los hombres -donde se atribuye a la Naturaleza una participación lógica con el paso del tiempo y la inevitable muerte, como si ejerciera de símbolo del dios muerto y renacido- en la poesía existe un tiempo interior en el que Dios se presenta marcando su esencia: el *kairós*. En el *kairós* no existe la muerte, el poeta ha bebido de las aguas de Mnemósine y, por lo tanto, el efecto *letal* del olvido ha quedado extinguido de manera fulminante. El tiempo se excluye y todo lo percibido queda anulado para que la voz poética no se reconozca ni se conciba. En esta primera Naturaleza, desconocida y desconocedora de su progenie, el poeta participa del don de la divinidad, se convierte en su existencia y supera su *telos* convertido en espacio vacío. Ahora tan

sólo existe la utopía de quien ha llegado al lugar inexistente, donde no existe un centro, sino siempre un contrario a lo que es. Todo es un *ya no ser*.

Vemos cómo hasta ahora todo circunda el tema general del regreso –de la nostalgia al fin y al cabo-. Por ello Riba recurre siempre a fuentes que conocía muy bien y en las que se había bañado de manera iniciática. El *yo* que recorre las estancias de estas *Elegies* encuentra su justificación en la figura de Odiseo. Ambos viajan al origen, ambos viajan para adquirir el conocimiento y el amor. Uno para hallar el amor divino, el otro para hallar el amor calmado de Penélope.

El amor, más allá de la innegable tradición mística que profesa⁹³⁰, es una nueva forma de conocimiento. Es igual de inefable que esa presencia divina que se oculta cruelmente porque ese amor es atribución indispensable de lo divino. Pero Riba distingue muy bien entre dos tipos de amor. Uno de ellos, el *eros*, mantiene una esencia antinatural para con el conocimiento de sí. El *eros* hace preso a quien lo siente ya que nada puede salir más allá de su cuerpo. Y, recordando a Sócrates, todo hombre que es preso de su cuerpo nunca conocerá la libertad. En eso no consiste la libertad griega. El cuerpo es la tumba del alma, la manera de ratificar su fin. El *agape*, tan cercano a la concepción cristiana, formula el verdadero amor puro que conduce hasta el conocimiento supremo. Este punto es interesante para ver cómo Riba articula las bases de su fe cristiana desde el origen puro de Grecia. Un mundo desgarrado, hijo de su vergüenza, necesita una reconstrucción que mira a Grecia, que sea, de nuevo Grecia. Grecia es una manera de ser del mundo, un orden establecido de las cosas que fue extinguido y cuya extinción ha desembocado en la tragedia de la muerte o la locura. Celan, por ejemplo, acabó sumergido en las oscuras y frías aguas del Sena. Grecia proporcionaría la armonía del canto sanador, de la palabra y la escritura que curan. La vergüenza de

⁹³⁰ Ya hemos visto el caso de San Juan, al que podemos añadir el de Ramon Llull en su *Llibre d'Amic e Amat*.

un tiempo histórico sin *com-pasión* quedaría reducido a cenizas si el fármaco modulado de la voz griega –o de la voz cristiana en la que una sola palabra basta para sanar- hiciera su aparición. Sin historia no habría vergüenza. Sin esa lengua testigo del horror o de la desposesión, no habría éxodo. El hombre volvería a ser en plenitud, alzado sobre las corrientes transparentes de su origen indefinido.

Grecia aparece, también, como el símbolo de la creación poética. El fuego griego –que aparece en la Elegía VIII- hace que el poeta inicie un recorrido de ida y vuelta –de nuevo con el regreso- entre el mito y el logos. ¿Cómo convierte Riba una cosa en otra? Pensando poéticamente, ejerciendo una razón poética que lo lleve a averiguarse despierto a una manera de ver su existencia. Es decir, la profunda intensidad íntima de este libro no debe ser confundida con una función inútil de su pensamiento. Hay mucho de pensamiento en estas *Elegies de Bierville*, pero también mucha poesía – de hecho, todo en él es poesía-. Y ambos son inevitablemente necesarios. El mito ayuda al poeta a despertar, a abrirse al cosmos –con lo que de mundo y belleza tiene- y presenciar el Apocalipsis de la poesía. Presenciar es hacer presente, adquirir una forma anterior al ser, pura. Eso mismo ocurre en el poeta, que presencia en el *kairós* la abolición de su ser. Sólo así el hombre-poeta será libre. Y en el momento que adquiera su libertad y se lance al vacío de lo Abierto y los mundos interiores, él podrá unirse con lo Otro. El ser del hombre lo podrá abarcar todo. El dualismo anterior del Dios y el mundo –o “anti-dios”- se sustituye en este momento por la unión con el origen.

En definitiva, son estos los bloques en los que, de manera aproximada, se articulan las conclusiones de este estudio: La pobreza de la palabra; la desposesión que se reconduce hacia el saberse en lo divino; la asimilación de la tradición y la experiencia trágica del exilio hasta hacerla motivo poético y realizar una nueva lectura del poema, individualizada, íntimamente ligada al origen primordial; la abolición de las coordenadas del espacio y, sobre todo del tiempo, y cómo esta

aniquilación se proyecta en el texto: fiel mensajero de una *parusia* intuita –que muestra sus contornos en el hueco de cada palabra.

Riba no es un místico, pero sí debemos saber que sólo gracias a la mística articulada como una razón de la escritura, pudieron ver la luz estas sobrecogedoras *Elegies de Bierville*.

ANEXOS

TRADUCCIÓN DE LAS ELEGIES DE BIERVILLE

I

Era secreto el camino, fabuloso de tristezas divinas,
hasta que las aguas vivientes me recordaron un nombre,
¡oh inefable! y una callada manera sencilla
de sosegar el pensamiento por una gracia tenaz.
Libre en el cielo, la espesura había dado a la tierra
su antigua primavera, dorada y tierna humildemente;
mis pasos, desterrados de tantos ayeres de alegría,
han consolado el afán que desde el invierno adormecido
a un abril incierto me abocaba, ¡ah! como si todo hombre
tuviera la paz y tan sólo yo fuera errante.
¡Sueños solamente para mí en presentimiento y en figura!
El alma allí se conoce y sola dejó de esperar
en el tembloroso parque donde parece a punto de renacer
yo no sé qué dios muerto, hijo del verdor y la fuente.

II

¡Sunion! Te evocaré de lejos con un grito de alegría,
a ti y a tu sol leal, rey del mar y el viento:
por tu recuerdo que me eleva, feliz de sal exaltada,
con tu mármol absoluto, antiguo y noble yo como él.
¡Templo mutilado, desdeñoso de las otras columnas
que al fondo de tu salto, bajo la ola sonriente,
duermen la eternidad! Tú velas, blanco en la altura,
por el marinero que por ti dirige su rumbo;
por el ebrio de tu nombre, que a través del desnudo carrascal
viene a buscarte, extremo como la certeza de los dioses;
por el exiliado que entre oscuras arboledas
súbitamente te divisa, ¡oh preciso, oh fantasma! y conoce
por tu fuerza la fuerza que lo salva a golpes de fortuna,
rico por todo lo que ha dado y en su ruina tan puro.

III

Para Joan y Elizabeth

Era tan triste el amor en la sombría orilla enlodada
de los recuerdos dormidos, tan solitario en la noche
de los ruiseñores —ah dulcísima cosa cierta, cierta,
canto absoluto, sobre el alba que te rompe— era tan
pálido dentro del círculo profundo de los tilos —cristalino
de primavera y sólo en la altura— que el mar
nos ha obsesionado, para que fuera la estrella más pura, si
[existía,
y el Tiempo nos persiguiera, y el pensamiento, exaltado
sobre la espuma errante, engendrara innumerables pájaros
que lo siguiesen, ¡oh blancos, alegres caballeros de su viento!
Hasta que nos ha tomado una isla verde más allá de las islas,
verde como si todo dentro de su tierra fuera impulso
dulce y obstinado en subir para ser luz con luz contra la
[sombra
y allí triunfara ola tras ola, en el espacio
indeciso —y en los ojos y en el alma: ¡oh más intensa
suavidad previa a un occidente más secreto;
oh canto lírico que se alza hacia el extremo abrupto del sueño,
voz y mundo unidos sobre el inhumano vacío!
Vuelve a poseerme el viejo parque; a lo largo de mis versos las
[aguas
monótonamente se deslizan como un destino encerrado.
Ya no lo recuerdo de vista, sino de cómo lo preveía,
cambio más rico y puro de la alegría del mar,
último ramo esmeralda del rumbo nocturno. Pero aún
más inocentes las imágenes y tanto
¡ay! de impensable sentido se han transformado y habitan
en el fervor de dos enamorados juveniles
que en el bello corazón de la inmensa ciudad de humo nos
[abrieron

su paraíso de luz, voluptuosidad y riesgo.
Me es dulce comprender que, de los dichosos,
únicamente complacen a los dioses los que han querido, como
[ellos,
la inestable ola bajo el lecho amoroso y, bebiéndoles
las risas, los vientos que han medido el gran estrecho.

IV

Pura en la soledad y en la hora lenta, una mujer
deja caer, con movimiento de árbol o de amoroso grito,
a lo largo de sus brazos alzados, la túnica. Mientras
ya brilla el secreto torso, permanece cautiva en el lino,
arriba, la cabeza. Un instante o dos ¡ah! ¿bastan para que se
[rompa
oscuramente el nudo entre la bella y este
tímido junio que, desnuda entre las olas, de ella esperaba
gozo e impulso fluvial para existir? ¿Ha bastado
que tú, imponderable cosa de oro y mirada,
cabeza, flor erguida, salgas imprecisa —y resguardes así,
ahora, las nadadas del silencio que recientemente eran venturosos
cómplices? Un cuco canta súbitamente, inocente.
Ella sonríe. La sangre juvenil del mundo vuelve a correr,
salta, brusca, con el salto de la magnífica, y va
tiempo abajo, hacia soles más maduros —y ella nada, ¡oh ritmo!
hacia el verano excesivo —¡ella y los dioses y mis ojos!

¡Ciérrate sobre mi cabeza, verde y cristalina cúpula!
 Aguas de delicado curso, brisa que apenas eres más
 que un movimiento de silencio, imitad la sencilla manera
 en que mi sangre ahora olvida y yo sé.
 El sueño infinito del mundo endulza una a una
 las olas alrededor del melancólico jardín.
 En paz soy náufrago en mi alma que, en la profunda isla
 donde renace el mar, súbitamente reconoce
 una patria antigua y no se sorprende; el crepúsculo
 hace más puro el sendero —¡oh pueril! ¡oh real!
 que lo ha vuelto a tomar, envejecido y desnudo, pero más
[apasionado
 a cada paso, más lento a cada paso
 porque desea la noche y llegar a la secreta esposa
 como esperado de un resplandor de nostalgia siempre
[inminente,
 y ser el uno para el otro un amoroso don de misterio
 —¡noche con dicha en los ojos, noche más allá de la noche!

VI

Como al azar el buzo hace su vuelo invertido
dentro del oscuro recorrido marino, con la esperanza anhelando
la gran perla perfecta que en verdad le será salvadora,
únicamente, de uno y diez nácares banales:
me he lanzado, ¡oh celestes! hacia una inimaginable alegría,
y su cuerno más profundo casi nunca me ha transmitido
el eco irisado de vuestra risa feliz que libera;
y he explorado, hermanos, tanta verdad mortal,
sin arrancar de la entraña inabarcable la palabra que dormía,
¡la infinita palabra, pura en la espera de los dioses!
Ah nocturno amor, qué cerca estoy de ti, alma solitaria,
he descendido en mí, sueño tras sueño abajo,
sombra tras sombra del sueño descubriendo las figuras
[muertas
del pasado pueril, hasta donde nacía el destino
con invisible figura; y es una entre muchas veces
que volvía a ti, mujer, por el súbito terror
de tocar como un fruto la divina y reservada dulzura
de un olvido absoluto que es alimento y valor,
no ceguera y caída. Es anterior e íntima
toda inocencia. ¡Amantes, oh si supierais, amantes!
Dulcemente, con insistencia imperiosa de llama,
vuestras manos parecen recoger una abundancia
que excede realmente vuestra real desmesura;
hasta que desfallecéis. No. ¡Si osarais saber
tanto como osáis poseer! ¡De qué armonía más noble
sois los iluminados, los vehementes escultores!
No, el último cansancio de aquel que atraviesa un gran sueño
y de repente ha llegado (¡oh! el más puro es morir)
no es vuestro reposo, amantes, cuando con ojos gloriosos
y satisfecha sed, tan solo contempláis,
despojados en su luz contempláis, renacidos de la obra inefable,

más presente y más desnudo ¡oh! que en las manos y en el
[gozo,

el bello cuerpo amoroso. Os maravilláis, pero sin
extasiaros. Es tan sólo un reencontrar: más lejos
que de vosotros mismos y de la Fábula. Entonces
habitáis en la plenitud y en la idea de un mundo
hecho para el verano y el fastuoso triunfo de la tierra
y el esplendor fluvial. Para no perderos más, cerrad
los ojos tiernamente y seguid creciendo en la alta
visión que habéis creado. Ya como un sueño, sin embargo.
Hasta que os despertéis como de entre los vivos para un sueño
entre dormidos. Recordando; sin saber: recordando.

VII

He navegado como Ulises por el noble mar que separa,
con una titánica sonrisa de obediencia al azul,
la isla del último adiós, donde cayó mi mediodía
y el poniente necesario, dulce, de una gloria sangrante.
Sobre la rosa de los astros, siete vientos, atónitos, dejaban
que tan sólo uno se alegrara: el designado para el retorno.
Si el magnánimo héroe durmió en la segura popa
más profundamente que por el vino o la muerte,
es contado tal y como los ojos de los reales marineros lo vieron:
el esfuerzo interior, él lo supo con los dioses,
por lo que yo sé de mí. ¡Oh desnuda,
abandonada la fe a mi favor unió
los dos mundos que me querían de un lado a otro de la sombra!
No atraída por el fin: sino virginal a un impulso
que me atravesaba desde más allá de mi infinita aventura
y de mis propias raíces; como dentro del vientre que vive
y el ser que se acaba es todo él florecimiento con las puras
fuerzas primeras, y no es suyo el destino
que lo impregna y lo empuja, como una ascensión de antiguas
aguas, hasta que ha nacido, ha llorado y visto;
y es entonces que tan sólo le convienen nuestras
palabras *despierto* y *dormido*. ¡Entre nosotros los humanos,
dioses! las palabras solamente son para entendernos y no para
[entenderlas:
son el comienzo, tan sólo una señal del sentido.
Camino del misterio parecen precedernos y nos dejan
oscurecidos frente a un brocado, tristes ante un eco que huye.
Tan sólo la secreta llave: un recuerdo que viene de vosotros,
¡dioses! y que no nos alcanza hasta que ya hemos llegado;
esta comparación tal vez, que nos caía súbitamente como una
brillante piedra en las manos, dura en su fría virtud,

y que protegíamos con otras banalidades, hasta que estamos en
[la viva
arena del fin del mar —¿repatriados o llegados?
¿Cómo lo diría, hermanos, si no sé si hablo con vosotros?
¿Ni si tan sólo podría hablaros? Estoy esperando un dios.
Entre el silencio y el breve suspiro de una ola tranquila
—una señal en el tiempo, para mí solo en el tiempo
anterior a la noche— me traerá de golpe a la orilla,
juvenil y simple, conocedor sin brillo
por la mano, conocida e invisible sobre mi espalda:
mi dios parcial, que me ha elegido por orgullo
hasta la injusticia —digo yo. Para los demás me dará
el aire de un mendigo que espera en los portales.
Tan sólo él y yo sabremos qué guardar del tesoro que yo traía:
no los diamantes del grito, lo apresado y el fuego
(tú los tienes, negra espuma). De mis días de errancia y de
[conocimiento,
un solo día he salvado: el que me salvaba; y dentro de él,
como las figuras por gracia escogidas que llenan un sueño,
el diferente amor de los que por mí, a mi paso,
por todo lo que me daban han llegado a ser
más aquello que eran; y todo lo que en el estrecho he
[comprendido.
¡Oh tesoro, tan real que podría contarlo y elegirlo!
Mientras, sin embargo, no seré rey de mi última paz,
me la guardarán las gentiles Ninfas que tejían con lenta
trama de púrpura y cristal las obstinadas urdimbres
de las corrientes invisibles, dentro del sombrío obrador
[subterráneo
donde la abeja del páramo va, escurridiza, a fabricar la
[colmena.
¡Ítaca, pequeño reino, conozco la profunda cueva!
Olivar arriba, fuera del camino, en la rocalla;
cerrada y sutil como la hora de un pensamiento solitario, para
[entrar
son necesarios una frente humilde bajo el umbral y un salto.

VIII

Son abruptas con nombres casi de mujer amorosa,
nombres para ser presente tan sólo dentro del fuego:
la Llameante y la Rosada, antorcha más pura de la mañana.
Cierra los ojos en el murmullo: estamos en el délfico camino.
¿Reconoces las Rocas, las presencias absolutas,
cómo nos inundaron verticalmente los ojos hasta el azul;
elevadas de un vuelo más alto (¿vuelves a verlo, Amor?) que
[unía
sus dos leoninas frentes como un mismo pensamiento?
¿Era el águila ardiente de los reales presagios, que hace
[inútiles,
Pitia, el divino anuncio y la consulta en lo oscuro,
perdiéndose en tu voz? La floreciente imagen nos fue dulce
orgullosa corazón adentro, donde no se impone la noche
ni las alboradas blancas mienten. Pero lo que importaba
era la fuente, al pie ineluctable del muro:
solitaria y abandonada, pero viva —como de la hora
próxima, diestro destino que ningún saber destruye,
una Gracia tenaz y discreta se nos ofrece
contra la inquietud de no saber; es necesario acercarse a ella
[solamente.
Mujer, tú y yo hemos bebido en el cauce glacial de Castalia
el agua dura de los dioses, pura a través del horror,
intemporal desde el fondo donde no se marcan los cambios de
[los signos;
la hemos mezclado con la sangre que compartimos en el amor.
Sea o no a nuestra medida lo que nos pase, se parezca
a nosotros o no, mujer, en nosotros el grito
de sufrimiento o de gloria querrá hablar —¡oh! no importa,
tan sólo a nosotros o también a los otros—
hablará dulcemente, articulado por la sabiduría de los siglos

y de las Fábulas, de las canciones maternas
y profundamente de lo que engendra vida en la secreta y precisa
[tierra;

eterna y tierna voz para crearnos todos,
mujer, en cada borbotón de su chorro; tu voz y la mía,
la doble voz sobre el mismo instrumento
de un destino común. Y no podría separar la muerte
lo que ha hecho un solitario canto al oído de los dioses.
¡Oh, cómo sentimos que éramos algo ligero y sagrado,
dueños ya de los signos que nos hallaran, Amor!

¡Vida querida... olivar que huyendo de las Rocas bajaba
tan inefablemente impetuoso hacia el mar!

Nada tuvimos que decirnos. Y cuando nuestro paso respondió,
lento, a la llamada feliz, una abejas zumbando
revoloteaban por nuestra cabeza. Pero sólo con los años

[comprendimos

lo sutil y humilde y valeroso que es el trabajo
para nuestra miel, que es hija del aire y la tierra;
sí, pero más del fuego, mujer, del fuego sobre todo.

IX

Para Pompeu Fabra

¡Gloria de Salamina amaneciendo roja en el mar!

¡Cipreses dormidos en el viento de Queronea!

¡Esplendor en los ojos o melancólica estampa,
grito de llegada o fuego bajo la ceniza de un nombre,
lugares! ¡palabras, mi presencia de violento corazón
os completa, mi sedienta voz os llena!

Si en mi cuerpo carnal sólo un triunfo inefable
me pudo engendrar contra la noche y la nada
(¡entre los brazos del padre, oh madre en la luz y en la Gracia,
pura conquista en el puro comienzo de mis años!)
no era necesaria la victoria con humillación de reinos
ni importaba un crepúsculo vacío de éxodo y sangre,
para que fuera abandonada en el surco incansable de los siglos
la furiosa simiente para mi ser civil.

Lo que fue necesario y bastaba es que unos hombres sintieran
que no existe fasto más dulce que ser y sentirse;
simplemente, sutilmente, que supieran que no existe ningún
espíritu inútil, si crece libre en su virtud;

que por poder llegar a ser lo que sus dioses deseaban en la
[forma

viva de lo que eran ya desde la raíz de sus muertos,
consintieran hacerse iguales en las armas siendo diferentes,
persuadidos por la ley, ellos que se dictaban las leyes,
y a la fuerza más fuerte que estrecha o que inunda, opusieran
la razón conocida y la acometida viril.

Hombres que medisteis y realizasteis acciones más que
[humanas

para merecer el orgullo de ser y llamaros humanos,
yo me reconozco entre los hijos de vuestras siembras ilustres:
sé que no fueron hechos para un destino brutal.

La libertad conquistada en la apasionada búsqueda

de lo que es cierto y justo, con excesivo dolor
nos enseñaréis que allá donde es salvada, se salva
todo el linaje de los que desean ganarla;
y que si en alguna parte es vencida y su luz es cubierta
por la tempestad o la noche, toda la tierra sufre.
Sí, pero la maravillosa esperanza traspasa,
grita, más real que la tiniebla o la estrella
—huesos engañados y la heroica Pira en la desesperada
tarde— y para muchos parece una fe primeramente;
pero con menos esperanza que comienza en todos los exilios
hacia su grito, mientras de nuevo los caídos van volviéndose
[soldados.

He soñado con Orfeo en la puerta abierta de la Sombra.
 Una ausencia de espejo ha devorado mis ojos
 ebrios de mirarse en el turbulento mayo de las cosas,
 llenos de verter sobre el cielo tantas auroras del corazón.
 Fue esto: morir de repente en el presente de pujanza
 y levantarme (¡oh inmensamente) más allá de los adioses,
 todo yo puro anhelo y, secreto en el alma, oído
 que la despierta y por donde toda ella revive en lo oscuro.
 Igual que yo había encontrado en mí el misterioso sendero,
 solo, en el riesgo lunar de lo profundo impensable,
 hacia vosotros, dioses inferiores, y vuestra
 única certeza, dura desgastando mi paso,
 ahora, soy náufrago de mi vertical instante de caída
 —piedra y pájaro sin viento— por la absoluta desesperanza,
 se giraba hacia mí escuchando crecer el anuncio
 de no sé qué mar interior, madurando
 lejos dentro de mí en islas de una aún débil melodía;
 cambio o nacimiento —era igual: era un mar y su viento.
 Cosas fosforescentes, de idéntico murmullo, se abrían.
 Cándidas flores de la noche, entre el vacío y la ola,
 lentamente se llenaban de lo que ellas eran, tomaban
 mareas, número y espacio y original horizonte.
 Toda una infantil Naturaleza en ellas parecía
 reencontrar su aliento, el orden flotante de su juego,
 madrugando en los colores más desnudos de su esperanza,
 coronarse con el orgullo infinito del tiempo.
 ¡Cómo te reconocí, memoria, perdido archipiélago,
 calas, sagrados sillares, fuentes y mansos animales!
 Todo cuanto había aprendido por mí el oído y, con él,
 como un comienzo, el acto callado de su fin,
 y ¡ah inexplicable! velada Eurídice, todo cuanto es único

en ti dentro de tu nombre entre mi canto y la muerte,
construía un reino inmenso que regresaba a la voz de su
[príncipe,
una patria esperada, dulce del diferente pueblo
junto al que había buscado largamente la victoria;
¡palmas! me he elevado siendo el pecho de su canto.
No me ha detenido con la duda del agua negra el inmóvil
ciprés blanco del olvido, maravilloso en lo impuro:
me tomaba la eterna llamada de pura ternura
—la que el exiliado a veces oye, muy lejos,
cuando siente que la infancia le llora, y el atardecer
lo acompaña con el lamento de una inocente campana.
Me tomaba, ¡absoluta! Como lo que nos salva,
súbito, desde el corazón más profundo del peligro;
como el amante que quiere liberar a la amada lejana
con la palabra necesaria y se la lleva al desierto;
violentamente floreciendo por dentro en fuente
viva de mí mismo —ojo en la cruz de los sentidos,
agua que fluye en el instante que no huye y no la cambia,
existir y mirarse entregando, desde el origen mirar
hasta el fin de su don, ¿es eso la perenne promesa,
puro Orfeo, era abundante la corriente en el sorbo?
¿Y lo que infinitamente tú alababas, perfecto maestro,
tan sólo era el preludio para cada uno —para mí?
¿Y lo que me fue incontable, apenas conocido, crecimiento,
—boda inefable, nostalgia, extraña visita en la noche—
y lo que me creará, pero sin nunca acabarme,
como si languideciera con las manos del que sueña desear,
ahora estaría *todo* en la límpida suma, cada
cosa salvándose ay de haber sido mortal y solitaria?
¡Dioses fraternos! Así abrevado e inundado de mi propio
puro retorno, he pasado, alma dentro, hacia donde estoy,
más allá de la infancia, vosotros conmigo, en la sonrisa
de la certeza, un solo fin: yo el glorioso instrumento
y vosotros el amor; y he entrado a conocerme, ¡oh vida
recomenzada! en ti, como en impulso y trabajo

y aparente desacuerdo, ¡oh Presentes! vosotros me veíais,
no en mi hacer, sino *ya* en mi perfecto signo.
Y ahora, en la dulzura del sueño que me queda, amo
en la sangre la memoria, escucho y me veo
árbol arraigado en el grito de la pasada maravilla,
miro y me siento canto que abre la espesura en el espacio;
y no es olvidado de la extraña delicia, que pienso
en el chino sutil, de alma ardiente, que tiene los ojos
fijos en la compleja cifra de su poema y lo abraza
todo a cada instante mientras deshila los sonidos más puros.

XI

Estaba en la libertad y en el cielo de mi palabra,
transfigurado por el dios que ha sufrido en mis años;
bajo mis ojos, por mí vivía la tierra —como un rostro
en la diversidad del amoroso pensamiento;
entre la sierra que lleva, mirada lejana, en la distancia
pura, caminos ocultos, serpenteantes como deseos,
y la ciudad de los Felices que no conozco ni me conocen,
alta en su éter natal, más que las auroras del riesgo,
reía como ninguna, hijo mayor de mi fuerza,
mi efímero vuelo. ¡Ah! No tentado por el engaño
esplendoroso del fuego que vuestra ventura atraviesa,
ni por el azur, ¡oh indiferentes divinidades! que no puede
sostener de nosotros sino lo que en vano se os asemeja.
No, antes porque Alguien, dentro de mí, donde la noche
brusca de vagos temores me combatía, de repente
se había amado; con mi corazón violentamente
estremecido y virginal se amó,
como si me necesitase para en mí reconocerse,
para complacerse en mí y expandirse en mi gozo
y derramarse en el viento, con abundancia de flor
que malgasta su mayo. ¡Oh gran corazón satisfecho, oh más
[repleta
posesión de mí desde la idea de un dios!
He cantado, puro en mi enigma, seguro de que la llama
que por mí hablaba no tocaría mi cuerpo;
y que el ojo absoluto que a través de mi sueño miraba
no dejaría el cristal humillado sobre el mundo.
Sólo el inefable abuso y crecimiento del uno en el otro
fuese una adecuada imagen de los perfectos amantes;
como en cada uno se compensan y mutuamente sobrepasan
el alma y el sutil dulce instrumento corporal.
Yo con el fasto que mi dios de mí desplegab*a* *he podido*;

de lo que de mí mismo él me daba, he dado.
Fueron unos instantes que yo contaría como vida
y antes de eso: ser integrado en el fin;
no pertenecer dentro de mí al oscuro destino de las cosas
ni al pobre pulso de la memoria en la sangre.
¡Desvanecidos ellos, la dulce transparencia permanece;
y no sabría decir *seguridad* ni *recuerdo*:
me es igual de presente mi secreta figura salvada!
Como si desde ahora me viera dentro de la luz de un espejo.
Como el enamorado, que entre dos cercas hace camino
por el valle atardecido, deja atrás su paso
y llena sus ojos sometidos en el pensamiento del encuentro
y se acompaña ya del abrazo y la voz,
ahora yo, regresado al exilio donde callan las cosas,
donde se mide el tiempo por lo que tan sólo se espera,
subo para encontrar a quien es yo mismo y madura,
único, de mí mismo y de mi dios salvador,
y en el impulso consentido hacia la armonía fijada,
creo la aurora brillante en el atardecer que me vence.
Nada puede ser como antes. Comprendo, más allá del silencio
y ¡ah! más allá de mi corazón, que el invisible Viviente
que se coronó en mí y mi grito glorioso, no me tomó
como un albergue de paso para su gozo extranjero;
sino que en mí había renacido de su cielo, con el germen
más protegido de mi pura fantasía infantil,
y en mis años de profunda alegría, completaba mi cuenta
de terrenal sufrimiento con su propia divinidad;
hasta que *todo* fuese amor. Y súbitamente me enseñó qué sería.
Sin embargo, basta a mi canto y mi don lo que ya existe.
Es la certeza. Esta: conocer, sin peso, en la vigilia
dura del pensamiento y en la languidez del olvido,
qué ha de existir desde el origen. Sabernos, yo y Quien no me
[abandona,
hijos ambos de la paz, en discordia engendrados
contra la Indiferencia, azur ausente, ¡oh inmutables!
¡hombre entre los hombres yo, dios contra los dioses mi Dios!

XII

Dirección

Bajo la extensa y noble ternura de los árboles de Francia,
pensativo junto al curso fiel y exacto de sus ríos,
he querido entregar a la abundancia del corazón una antigua
costumbre que la hermanara con el pudor de la voz.
Llegaréis sin mí a la patria que espera, elegías:
de dolor a dolor la impaciencia os empuja.
Érato, más contenida, perdona al extraño, si la ola
a veces y ahora ha saltado sobre tus números severos.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO



Boissy-la-Rivière. Bierville. Le Parc 1

“Pobre en els indrets on se n’havia volgut fer un parc, s’imposava amb grandesa on la força natural semblava haver-se exercit lliurement. Els verd perennes es mesclaven amb els despullaments, els sostenien, els vetllaven, els negaven...”

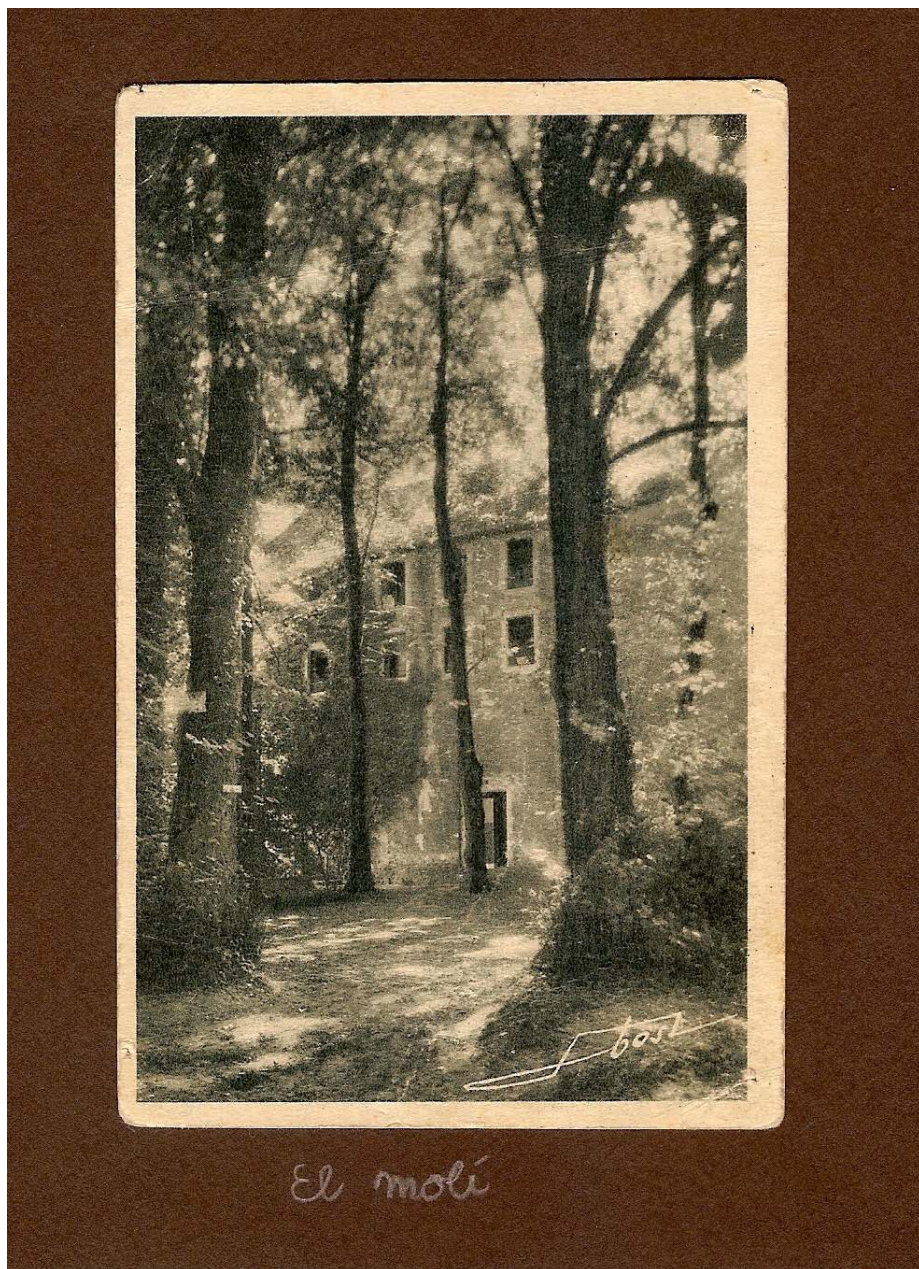
Carles Riba, en el prefacio de la segona edició de las *Elegies de Bierville*.



Boissy-la-Rivière. Bierville. Le Parc 2

“Clou-te, cúpula verda per sobre el meu cap cristal·lina!”

Comienzo de la Elegía V.



El molí

“Dins un antic molí, disposat per a l’allotjament de congressistes, és a dir, d’hostes nombrosos i que fa poc exigents el zel, ocuparem cambres d’una monotonia i d’una austeritat totes monacals.”

Carles Riba en el prefacio de la segunda edición de las *Elegies de Bierville*.



Boissy-la-Rivière. Bierville. Le parc 3

“Era secret el camí, fabulós de tristeses divines, fins a les aigües vivents
[que em recordaren un nom,
oh inefable! i una callada manera senzilla d’amorosí’ el pensament per
[una gràcia tenaç.”

Comienzo de la Elegía I.

“He començat una sèrie d’elegies en aquest meravellós parc de Bierville dins el qual vivim.”

Final de carta de Carles Riba a Pierre Rouquette. Boissy-la-Rivière, 24 de abril de 1939.



Bierville (la Juine) abril 1939

Oriol y Jordi Riba i Arderiu en Bierville (La Juine) abril 1939

“Fora, el Juïna, poc enriquit en el seu cabdal d’aigües tranquil·les per les de l’Éclimont, s’endinsava en el bosc. Feia com l’eix de la vall que per un cap s’enclavava, deprimida i tozuda, dins l’immens pla un de la Beauce, i per amunt s’obria cap a l’Illa de França.”

Carles Riba en el prefacio de la segunda edición de las *Elegies de Bierville*



Bierville, abril 1939

Eulàlia Riba i Arderiu. Bierville, abril 1939

"Després del terrible malson de la guerra, les privacions, el pas de la frontera i la tristesa per tot el que deixàvem, l'estada a Bierville -el bosc, les flors, els riuets, els jocs i les cançons, els nous amics- va ser, per al meu cor de dotze anys, sentir novament l'alegria de viure."

Palabras de Eulàlia Riba i Arderiu a Marta López Vilar. Marzo de 2012.



Juliol
1939

1. Foto superior izquierda: Clementina Arderiu.
2. Foto superior derecha: El pintor Joaquim Sunyé pintando a Mercè Romeva.
3. Foto inferior izquierda: Mariona Romeva i Eulàlia Riba.
4. Foto inferior derecha: (De izquierda a derecha) Granjera con un niño, Mariona Romeva, Eulàlia Riba, Vistòria Sunyé. En segunda fila: Jordi Riba, Mercè Romeva, Jaume Sunyé.



Boissy-la-Rivière 1

1. Foto superior izquierda: Todo el grupo: Mercè Romeva, Jordi Riba, Victòria Sunyé, Ferran Soldevila, Clementina Arderiu, Sra. Romeva, Sra. Sunyer.
2. Foto superior derecha: Jordi, Mercè, Sra de l'Auverge, Eulàlia, Mariona, Victòria Sunyé.
3. Foto inferior izquierda: Marc Sagnier (el protector de la família) Oriol, Jordi, Mercè, Victòria Sunyé, Eulàlia i Mariona.
4. Foto inferior derecha: Oriol, Sra Sunyer, Jordi i Mercè, Sra e hija de l'Auverge, Mariona i Eulàlia.

Pentecostès 1939



El parque de Bierville, mayo de 1939

De izquierda a derecha: Pau Romeva, Joan Baptista, Roca Caball, -, Baltasar Samper y Carles Riba.



Bierville, mayo de 1939

Oriol y Jordi Riba i Arderiu, recorriendo las aguas del Juine



Bierville, Pentecostés de 1939 (1)

De izquierda a derecha: Victòria Sunyé, Jordi Riba, Mercè Romeva, Oriol Riba, Senyora Romeva, un visitante, Señora Sunyé, un capellán desconocido, Clementina Arderiu y Carles Riba, Mariona Romeva, Eulàlia Riba, y dos visitantes más.



Bierville, Pentecostés de 1939 (2)

Eulàlia, Senyora Romeva, Mariona, señora Sunyé,
Victòria Sunyé, Clementina, Mercè Romeva



Bierville, Pentecostés de 1939 (3)

El mismo grupo que en "Pentecostés (1)". Hay cinco personas no identificadas.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE CARLES RIBA

EDICIONES ORIGINALES CONSULTADAS

a) Libros de poesía, crítica, y narrativa:

RIBA Carles, *Obres Completes I* (Joan-Lluís Marfany, ed.), Barcelona, Edicions 62, 1965.

RIBA Carles, *Obres Completes II* (Joan-Lluís Marfany, ed.), Barcelona, Edicions 62, 1967.

RIBA Carles, *Obres Completes 1. Poesia* (Enric Sullà, ed.; Arthur Terry, prólogo), Barcelona, Edicions 62, 1984.

RIBA Carles, *Obres Completes 2. Crítica 1* (Enric Sullà, ed.; Arthur Terry, prólogo), Barcelona, Edicions 62, 1985.

RIBA Carles, *Obres Completes 3. Crítica 2* (Enric Sullà, ed.; Arthur Terry, prólogo), Barcelona, Edicions 62, 1986.

RIBA Carles, *Obres Completes 4. Crítica 3* (Enric Sullà, ed.; Arthur Terry, prólogo), Barcelona, Edicions 62, 1988.

RIBA Carles, *Obres Completes 5. Narrativa* (Enric Sullà, ed.; Arthur Terry, prólogo), Barcelona, Edicions 62, 1992.

b) Epistolarios:

Cartes de Carles Riba I: 1910-1938, (recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1989.

Cartes de Carles Riba II: 1939-1952, (recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991.

Cartes de Carles Riba III: 1953-1959, (recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1993.

c) Traducciones al castellano de las *Elegies de Bierville*:

Elegías de Bierville, versión y prólogo de Alfonso Costafreda, Madrid, Rialp, 1953.

Elegías de Bierville, en *Antología poética*, selección, prólogo y traducción de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Plaza y Janés, 1983.

Elegías de Bierville, traducción de Alfonso Costafreda y edición y prólogo de José Agustín Goytisolo, Barcelona, Edicions del Mall, 1985.

Elegías de Bierville, traducción y prólogo de Marta López Vilar, Madrid, Libros del Aire, 2011.

d) Traducciones de las *Elegies de Bierville* a otras lenguas:

Bierville Elegies, traducción al inglés de Joan L. Gili, Oxford, The Dolphin Book, 1995.

Elegie di Bierville, traducción al italiano de Giuseppe E. Sansone, Torino, Giulio Einaudi, 1977.

OBRAS SOBRE CARLES RIBA

AGUILAR PEÑA José Manuel, “Valéry-silencio-Riba. En torno a su relación, su época y lo inexplicable”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, n°8, págs, 13-26.

ALONSO MONTERO Xesús, *Carles Riba e Galicia: Homenaxe no I Centenario do seu nacemento*, Vigo, Galaxia, 1993.

BALASCH Manel, *Carles Riba, hel·lenista i humanista*, Barcelona, Barcino, 1984.

BALASCH Manel, *Carles Riba, poeta i humanista cristià*, Barcelona, Claret, 1991.

BALASCH Manel, *Carles Riba. La vessant alemanya del seu pensament i de la seva obra*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

BLANCH Antoni, *Poesia i transcendència. Lectura de les Elegies de Bierville de Carles Riba*, Barcelona, Claret - Fundació Joan Maragall, 2004.

BOIXAREU Mercè, “L’aigua i la terra a les Elegies de Bierville de Carles Riba. (Reflexions per a una lectura simbòlica)”, *revista Faig*, n° 12 (1980), pp. 23-32.

BOIXAREU Mercè, *El Jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry*, Edicions 62, 1978.

BOIXAREU Mercè, *Lectures de Carles Riba i Màrius Torres*, Barcelona: Abadia de Montserrat, 1993.

CALDERER Lluís, “Algunes consideracions a l’elegia VII de Carles Riba”, *Faig*, Manresa, maig, (1976), pp. 14-22.

FERRATER Gabriel, *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

FERRATÉ Joan, *Carles Riba, avui*, Barcelona, Alpha, 1955.

- FERRATÉ Joan, *Papers sobre Carles Riba*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993.
- GUARDIOLA Carles-Jordi, *Carles & Clementina. Àlbum de Carles Riba i Clementina Arderiu*, Barcelona, La Magrana, 1993.
- JUNYENT Josep, “Joia en la poesia de Carles Riba”, *Faig revista literària*, n° 23-24 (maig, 1985), pp. 91-164.
- LÓPEZ VILAR Marta, “La palabra en transparencia” (prólogo de las *Elegías de Bierville*), Madrid, Libros del Aire, 2011.
- MALÉ Jordi, *Carles Riba i el noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, Barcelona, La Magrana, 1996.
- MALÉ Jordi, “He parlat i per això he cregut”. La darrera poètica de Riba, entre Plató, sant Agustí, Paul Valéry i Ernst Cassirer, “Els Marges”, n° 71, (desembre de 2002), pp. 107-125.
- MALÉ Jordi, “El jove poeta que no sabia què és amor. Safo, Leopardi i Baudelaire a les primeres Estances de Carles Riba”, en *Llengua & Literatura. Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i Literatura*, (Barcelona), n° 17 (2006), pp. 52-102.
- MALÉ Jordi, *Poètica de Carles Riba: els anys del postsimbolisme 1920-1938*, Barcelona, La Magrana, 2001.
- MALÉ Jordi, *Carles Riba i la traducció*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2006.
- MANENT Albert, *Carles Riba*, Barcelona, Alcides, 1963.
- MANENT Albert, “Riba, cristià”, *Germinabit*, Barcelona, n°65, (agost-setembre 1959), pp. 23-24.
- MARÍ i MAYANS Isidor: “Rilke i l'orfisme a les Elegies de Bierville”, *Journal of Catalan Studies*, 2000.
- MEDINA Jaume, *La biblioteca de Carles Riba-Clementina Arderiu*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2006.

- MEDINA Jaume, *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1987.
- MEDINA Jaume, *Carles Riba i Joan Maragall o la moral de la paraula*, Cornellà de Llobregat, Llengua Nacional, 2011.
- MEDINA Jaume, *Carles Riba (1893-1959)*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.
- MEDINA Jaume, *Carles Riba (1893-1959)*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.
- MEDINA Jaume, *El crepuscle de la poesia. Rainer Maria Rilke: un capítol de la història literària catalana*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2009.
- MEDINA Jaume, “El mite com a odissea de la consciència pura de Déu”, *Revista de Catalunya*, n° 49, (febrer de 1991), pp. 139-146.
- MEDINA Jaume, *Estudis sobre Carles Riba*, Barcelona, Fundació Jaume Bofill i Ferro - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- MEDINA Jaume, *L'obra de Carles Riba*, Barcelona, Teide, 1990.
- MEDINA Jaume, *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les 'Elegies de Bierville'*, Barcelona, Curial - Abadia de Montserrat, 1994.
- MEDINA Jaume, “Poesia i Filosofia. L'experiència de Carles Riba”, *Col·loquis de Vic VII. La Poesia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, (2003), pp. 13-35.
- MIRALLES Carles, “L'experiència poètica de Carles Riba a l'exili. Sobre les Elegies de Bierville”, en *Cinc aproximacions a la cultura catalana del segle XX*, Barcelona, Diputació de Barcelona, (1995), pp. 57-66.
- MIRALLES Carles, “Els grecs a la poesia de Riba”, *Els Marges*, Barcelona, n° 52, (març de 1995), pp. 89-94.
- MIRALLES Carles, *Lectura de les 'Elegies de Bierville' de Carles Riba*, Barcelona, Universitat de Barcelona - Departament de Filologia Grega - Curial, 1979.

- MIRALLES Carles, "Riba humanista", *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, n° 9-10-11 (1995), pp. 161-169.
- MIRALLES Carles, *Sobre Riba*, Barcelona, Proa, 2007.
- MOLAS Joaquim, "Ideari crític de Carles Riba", *Germinabit* n°65, (agost-setembre 1959), p. 51.
- MOLAS Joaquim, "Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba", en *Els Marges*, Barcelona, n°1, (1974), pp. 20-21.
- PINELL Jordi, *L'esfera del diví en la poesia de Carles Riba* (separata), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1986.
- SULLÀ Enric, "Carles Riba", en Riquer-Comas-Molas, *Història de la literatura catalana 9*, Ariel, Barcelona, 1987, pp. 271-327.
- SULLÀ Enric, *Una interpretació de 'Elegies de Bierville' de Carles Riba*, Barcelona, Empúries, 1993.
- TERRY Arthur, *Sobre poesia catalana contemporània: Riba, Foix, Espriu*, Barcelona, Edicions 62, 1985.
- TERRY Arthur, "La sinceritat de Carles Riba" en *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1986, pp. 223-245.
- TORNER i TEIXIDOR Ramon: "Significació dels *Himnes Homèrics* de Joan Maragall a Carles Riba", *Ítaca*, (Anexos 2, 2003), vol. 20, pp. 131-141.
- TRIADÚ Joan, *La poesia segons Carles Riba*, Barcelona, Barcino, 1954.
- TRIADÚ Joan, *Per comprendre Carles Riba*, Manresa, Parcir Edicions Selectes, 1993.
- VALENTÍ i FIOL Eduard, "Carles Riba i la seva traducció de l'Odissea", en *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Curial, Barcelona 1974, pp. 83-99.

- VINYOLI Joan, “Carles Riba i el seu concepte de la poesia”, en “Dos textos de Joan Vinyoli sobre poesia”, revista *Reduccions*, n° 31, (octubre de 1986), pp. 64-69.
- VV.AA, *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys: poesia, assaigs, traduccions clàssiques*, Barcelona, Josep Janés, 1954.
- VV.AA, *Homenatge a Carles Riba, 1893-1959: l'home (sic), les elegies, la seva mort, 15 taules fora de text, textos inèdits, apèndix*, Igualada, Cercle de Cultura Torras i Bages, 1964.
- VV.AA, *In memoriam Carles Riba: 1959-1969*, Barcelona, Institut d'Estudis Hel·lènics -Departament de Filologia Catalana - Universitat de Barcelona - Ariel, 1973.
- VV.AA, *Carles Riba en els seus millors escrits*, Barcelona, Miquel Marfany, 1984.
- VV.AA, *Actes del Simposi Carles Riba: Barcelona, 17-19 d'octubre de 1984* (Jaume Medina i d'Enric Sullà eds.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1986.
- VV.AA, *Homenatge a Carles Riba: 50 anys de les Les Elegies de Bierville: poesia, estat de la qüestió* (David Jou i Vinyet Panyella eds.), Barcelona, Acta, 1988.
- VV.AA, *Carles Riba: centenari*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Institució de les Lletres Catalanes, 1993.
- VV.AA, *Actes del II Simposi Carles Riba. Carles Riba: 100 anys. Universitat Autònoma de Barcelona, 23 i 24 de novembre de 1993*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona - Abadia de Montserrat, 1995.
- VV.AA, *Actes del III Simposi Carles Riba: Barcelona, 30 de novembre i 1 i 2 de desembre de 2009* (Carles Miralles, Jordi Malé, Jordi Pujol Pardell eds.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans – Aula Carles Riba (Universitat de Barcelona), 2012.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABRAMS, Meyer Howard, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992.
- ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992.
- AGUILAR PEÑA, José Manuel, “Valéry-silencio-Riba. En torno a su relación, su época y lo inexplicable”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, nº8 (2002), págs, 13-26.
- ÁLVAREZ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, El barco de papel, 1984.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (ed.), *Poesía francesa contemporánea II*, Madrid, Akal, 1983.
- AMANDRY, Pierre, *Le mantique apollinienne a Delphes. Essai sur le fonctionnement de l’Oracle*, Nueva York, Arno Press, 1975.
- AQUINO, Santo Tomás de, *Summa Theologiae*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1960.
- ARAGAY TUSELL, Narcís, *Origen y decadencia del logos*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Madrid, LID, 2009.
- ARISTÓTELES, *Protréptico, Metafísica, Física, Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2011.
- ARISTÓTELES, *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- ARTEMIDORO de Daldis, *El libro de la interpretación de los sueños*, Madrid, Akal, 1999.
- ATTAR, Farid ud-Din, *El lenguaje de los pájaros*, Barcelona, Humanitas, 1994.

- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro, "La transcripción del griego moderno al español", *Revista Española de Lingüística* (año14, fasc.2), pp. 271-290.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo, *La Kábala: una mística del lenguaje*, Barcelona, Barral, 1974.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo (ed.), *El Zohar: lecturas básicas de la Kábala*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1986.
- BARRENDONNER, Alain, *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'Écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BENEDEIT y Mandeville, *Libros de Maravillas*, Madrid, Siruela, 2002.
- BENQUEREL, Xavier, *Memòries (1905-1940)*, Barcelona, L'Avenç, 2008.
- BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- BENJAMIN, Walter, *Obras. Libro I. Vol. 2*, Madrid, Adaba, 2008.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1977.
- BERNABÉ, Alberto, *Biblia y helenismo. El pensamiento griego y la formación del cristianismo*, (Antonio Piñero ed.), Córdoba, El Almendro, 2006.

- BERNABÉ, Alberto (ed.), *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá* Madrid, Akal, 2003.
- BERNABÉ, Alberto, *Himnos homéricos. La Batracomioquia*, Madrid, Gredos, 1978.
- BERNABÉ, Alberto y JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel, *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.
- BERNABÉ, Alberto y CASADESÚS Francesc (coords.) *Orfeo y la tradición órfica. Un encuentro I*, Madrid, Akal, 2008.
- BERNABÉ, Alberto y CASADESUS Francesc (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un encuentro II*, Madrid, Akal, 2008.
- BERNABÉ, Alberto, *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, Madrid, Abada, 2011.
- BLANCHOT, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BLANCHOT, Maurice, *La parte del fuego. La literatura y el derecho a la muerte*, Madrid, Arena, 2007.
- BLANCHOT, Maurice, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1973.
- BODEI, Remo, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Madrid, Visor, 1990.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1966.

- BOU, Enric, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona, Empúries, 1989.
- BRODA, Martine, *El amor al nombre*, Madrid, Losada, 2006.
- BRODA, Martine, *Deslumbramientos*, Madrid, Linteo, 2009.
- BRUNSCHWIG, Jacques y LLOYD, Geoffrey, *Diccionario Akal de El Saber griego*, Madrid, Akal, 2000.
- BURKERT, Walter, *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, Acantilado, 2002.
- BURKERT, Walter, “Das Proömium des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras”, *Phronesis*, 14, 1969.
- CALÍMACO, *Himnos, Epigramas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1980.
- CAMUS, Albert, *Obras 3*, Madrid, Alianza, 1996.
- CARRERES, Ángeles, *Cruzando límites: la retórica de la traducción en Jacques Derrida*, Berna, Peter Lang, 2005.
- CASTILLO, Elena, “Viaje al allende en busca de la verdad: el Proemio de Parménides”, *Filosofía y formas literarias en la antigüedad. Actas I Congreso nacional de estudiantes de Humanidades*, Valencia, 1999, pp.17-25.
- CAUDET, Francisco, *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.
- CAUDET, Francisco, *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005.
- CAUDET, Francisco, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992.
- CERNUDA, Luis, *Poesía Completa. Volumen I*, Madrid, Siruela, 1994.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística*, Madrid, Siruela, 2006.
- CERTEAU, Michel de, *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, Buenos Aires, Katz, 2007.

- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011.
- CIRLOT, Victoria y VEGA, Amador (eds.), *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder, 2006.
- CHENG, François, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2006.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- COHEN, Esther, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Barcelona-México, Anthropos, 1999.
- COLINAS, Antonio, *Obra poética completa*, Madrid, Siruela, 2011.
- COLINAS, Antonio, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008.
- COLLI, Giorgio, *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- COLLI, Giorgio, *La sabiduría griega*, Madrid, Trotta, 1995.
- CRANE, Hart, *El puente y otros poemas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1973.
- CRUZ, San Juan de la, *Poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002.
- CHOZA, Jacinto, *Al otro lado de la muerte. Las Elegías de Rilke*. Pamplona, EUNSA, 1991.
- CHOZA, Jacinto y CHOZA, Pilar, *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Barcelona, Ariel, 1996.
- CUESTA ABAD, José M., *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*, Madrid, UAM, 1997.
- CUESTA ABAD, José M., *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2001.
- CULDAUT, Francine, *El nacimiento del Cristianismo y el gnosticismo. Propuestas*, Madrid, Akal, 1996.

- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- DANTE, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1998.
- DARMESTETER, Arsène, *La vie des mots étudiés dans leurs significations*, Paris, Librairie Delagrave, 1950.
- DEMETRIO, *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos, 1979.
- DERRIDA, Jacques, “Che cos’è la poesia?”, revista italiana *Poesia* (11 de noviembre de 1988), en <http://www.jacquesderrida.com.ar/>.
- DERRIDA, Jacques, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- DERRIDA, Jacques, *El tocar. Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- DETIENNE, Marcel, *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Península, 1990.
- DETIENNE, Marcel, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1982.
- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1991.

- DONNE, John, *Canciones y sonetos*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2007.
- d'ORS, Carlos, *El noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000.
- ECO, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994.
- GÓMEZ PEREIRA, Antoniana Margarita, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela / Fundación Gustavo Bueno, 2000, p. II.
- ECKHART, Maestro, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 2006.
- ECKHART, Maestro, *Obras escogidas*, Barcelona, Edicomunicación, 1988.
- ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Barcelona, Herder, 1996.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1986.
- ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 2000.
- ELIADE, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*, Madrid, Grupo Libro 88, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 2000.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000.
- ELIADE, Mircea, *El vuelo mágico y otros ensayos sobre simbolismo religioso*, Madrid, Siruela, 1995.
- ELSAS, Christoph, "La importancia de la mística en a filosofía de Plotino", en *Enrahonar. Quaderns de filosofia*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, n° 13, (1986), p. 11-30.
- ELIOT, Thomas Stearns, *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2006.

- ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur, suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1996.
- ESQUILO, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1986.
- FERRATÉ, Joan, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- FLACELIÈRE, Robert, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1993.
- FOSTER, Ricardo, *Hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2009.
- FRAZER, James George, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg, *El inicio de la filosofía occidental*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- GARCÍA ALONSO, Rafael, *Ensayos sobre literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R. M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*, Madrid, Siglo XXI de España, 1995.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Viajes a la luna. De la fantasía a la ciencia ficción*, Madrid, ELR, 2005.
- GEORGE, Stefan, *Nada hay donde la palabra quiebra*, Madrid, Trotta, 2011.
- GESCHÉ, Adolphe, *La paradoja del cristianismo. Dios entre paréntesis*, Salamanca, Sígueme, 2001.
- HAAS, Alois M., *Viento de lo Absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*, Madrid, Siruela, 2009.
- HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- HEGEL, Georg Wilhelm F., *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Solar, 1982.

- HEGEL, Georg Wilhem F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal (vol. I)*, Barcelona, Altaya, 1994.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, *Oráculos griegos*, Madrid, Alianza, 2008.
- HEIDEGGER, Martin, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Taurus, 1970.
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.
- HEIDEGGER, Martin, *Estudios sobre mística medieval*, Madrid, Siruela, 1997.
- HEIDEGGER, Martin, “La falta de nombres sagrados”, *Acentos*, n°2 (mayo de 1982), Buenos Aires, pp. 29-32.
- HEIDEGGER, Martin, *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2009.
- HELL, Victor, *Rainer Maria Rilke. Existence humaine et poésie orphique*, Paris, Plon, 1965.
- HERÁCLITO, PARMÉNIDES, ZENÓN, *Poemas y fragmentos*, Barcelona, Avesta, 1995.
- HERÓDOTO, *Historia. Libros V-VI*, Madrid, Gredos, 1981.
- HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel, *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 2007.

- HÖLDERLIN, Friedrich, *El Archipiélago*, Madrid, Alianza, 1985.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1983.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Las grandes Elegías*, Madrid, Hiperión, 1983.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión, 2001.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *La muerte de Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1988.
- HOMERO, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 1991
- HOMERO, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2006.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 2004.
- JAEGER, Werner, *Demóstenes: la agonía de Grecia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- JAEGER Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van (1936.1954)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.
- JESÚS, Santa Teresa de, *Obras Completas*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- KERÉNYI, Karl, *Dionisos, raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998.
- KRISTOF, Agota, *Claus y Lucas*, Barcelona, El Aleph, 2010.
- LANCEROS, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- LEEUW, G. van der, *Fenomenología de la religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Teodicea: ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, Buenos Aires, Claridad, 1946.
- LEOPARDI, Giacomo, *Cantos escogidos*, Madrid, Hiperión, 1998.
- LEVERONI, Rosa, *Obra poètica completa*, Girona, CCG edicions, 2010.
- LÉVINAS, Emmanuel, *De Dios que viene a la idea*, Madrid, Caparrós Editores, 1995.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1987.
- LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- LLORENS, Vicente, *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 2006.
- LLULL, Ramon, *Llibre d'Amic e amat*, Barcelona, Barcino, 1995.
- LÓPEZ VILAR, Marta, "La tragedia del exilio y la construcción del pensamiento utópico en *Ocnos* de Luis Cernuda", en *Res Publica Litterarum*, Suplemento Monográfico: "Utopía 2006-32", Instituto de Estudios Clásicos sobre la sociedad y la política - Universidad Carlos III de Madrid, 2006. Identificador: <http://hdl.handle.net/10016/550>
- CALDERÓN, Esteban, MORALES, Alicia, VALVERDE, Mariano (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López Murcia*, 2006.
- LYNCH, Enrique, *Dionisio dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino, 1993.
- MAGRIS, Claudio, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península, 1993.
- MAILLARD, Chantal, *La creación por la metáfora. (Introducción a la razón-poética)*, Barcelona, Anthropos, 1992.

- MAILLARD, Chantal, *Husos*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- MAILLARD, Chantal, *En la traza. Pequeña zoología poemática*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2008.
- MALLARMÉ, Estéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, París, Gallimard, 1995.
- MALLARMÉ, Stephane, *Igitur o la locura de Elbehnon*, Buenos Aires, Signos, 1970.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poesías; seguidas de Una tirada de dados*, Madrid, Hiperión, 2003.
- MAN, Paul de, *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990.
- MARAGALL, Joan, *Poesia*, Barcelona, La Magrana, 1998.
- MARTÍN VELASCO, Juan, *La experiencia cristiana de Dios*, Madrid, Trotta, 2007.
- MARTÍN VELASCO, Juan, *La experiencia mística*, Madrid, Trotta, 2004.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de, *Contos Exemplares*, Porto, Figueririnhas, 2006.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de, *O nu na antiguidade clássica*, Lisboa, Caminho, 1992.
- MIRALLES, Carles, *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986.
- MITTELMANN, Jorge, *Lenguaje y pensamiento. El "Cours" de Saussure y su recepción crítica en Jakobson y Derrida*, Pamplona, Cuadernos de Anuario Filosófico, 2000.
- MORÉAS, Jean, *El viaje a Grecia*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós, 1994.

- MOUNIER, Emmanuel, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- MOUNIER, Emmanuel, *Le personalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.
- MUSIL, Robert, *Uniones*, Barcelona, Seix Barral, 1995.
- NANCY, Jean-Luc, *La declosión. (Deconstrucción del cristianismo. I)*, Buenos Aires, La Cebra, 2008.
- NANCY, Jean-Luc, *La experiencia de la libertad*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- NERVAL, Gerard de, *Obra literaria: Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Edaf, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edaf, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- NISHITANI, Keiji, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 1999.
- NONO, de Panópolis, *Dionisiacas. I-XII*, Madrid, Gredos, 1995.
- NOVALIS, *Gérmenes y fragmentos*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- NOVALIS, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1992.
- NOVALIS, *Poemas tardíos*, Ourense, Linteo, 2011.
- PANIKKAR, Raimon, *De la mística. Experiencia plena de la vida*, Barcelona, Herder, 2005.
- PAREDES, Javier (coord.), *Historia universal contemporánea. II: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, Barcelona, Ariel, 1999

- PARMÉNIDES, *Poema. Fragmentos y tradición textual*, Madrid, Istmo, 2007.
- PAU, Antonio, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Madrid, Trotta, 2010.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia (VII-X)*, Madrid, Gredos, 1994.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1995.
- PIÑERO, Antonio (ed.), *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi III. Apocalipsis y otros escritos*, Madrid, Trotta, 2000.
- POHLENZ, Max, *La liberté grecque. Nature et évolution d'un ideal de vie*, Paris, Payot, 1956.
- PLATÓN, *Diálogos II*, Madrid, Gredos, 1992.
- PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 1997.
- PLATÓN, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1993.
- PLOTINO, *Eneadas III-IV*, Madrid, Gredos, 1985.
- PLUTARCO, *Moralia IX*, Madrid, Gredos, 2002.
- PLUTARCO, *Sobre los oráculos*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2007.
- POUND, Ezra, *Ensayos literarios (selección y prólogo de T.S Eliot)*, Caracas, Monte Ávila, 1989.
- PROPERCIO, *Elegías*, Madrid, Gredos, 1989.
- PUJOL, Óscar y VEGA, Amador (eds.), *Las palabras del silencio*, Madrid, Trotta, 2006.
- QUINTANA DE UÑA, Diego, *El síndrome de Epimeteo. Occidente, la cultura del olvido*, Santiago de Chile, Ediciones Cuarto propio, 2004.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, Ediciones Cristiandad, 2001.
- RIES, Julien (coord.), *Tratado de antropología de lo sagrado*, vol. III, Madrid, Trotta, 1997.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1997.
- RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2007.
- RILKE, Rainer Maria, *El testamento*, Madrid, Alianza, 1994.
- RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Madrid, Visor, 1985.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980.
- ROUX, Georges, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Paris, Les belles Lettres, 1976.
- SANTAMARÍA ÁLVAREZ, Marco Antonio, *El Edén griego: las Islas de los Bienaventurados, de Hesíodo a Platón*, “Res Publica Litterarum. Suplemento Monográfico Utopía”, Universidad Carlos III de Madrid, n°15, 2006. Identificador: <http://hdl.handle.net/10016/690>.
- SANTOS GUERRERO, Julián, “Guión para pensar la metáfora”, en “Éndoxa: Series Filosóficas”, n°8, (1997), pp. 217-233.
- SATZ, Mario, *Umbría lumbre. San Juan de la Cruz y la sabiduría secreta en la Kábala y el Sufismo*, Madrid, Hiperión, 1991.
- SCHAJOWICZ, Ludwig, *Mito y existencia. Preliminares a una teoría de las iniciativas espirituales*, San Juan, Ediciones de la Torre. Universidad de Puerto Rico, 1962.

- SCHILLER, Friedrich, *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1990.
- SCHOLEM, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- SCHOLEM, Gershom, *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*, Madrid, Trotta, 2008.
- SCHOLEM, Gerschom, *Lenguajes y Cábala*, Madrid, Siruela, 2006.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad de representación*, Barcelona, Labor, 1976.
- SCHWARZ, Fernando, *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado*, Buenos Aires, Biblos, 2008.
- SEFERIS, Georgios, *Antología poética*, Madrid, Visor, 1989.
- SEFERIS, Giorgos, *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Gijón, Júcar, 1989.
- SEFERIS, Yorgos, *Todo está lleno de dioses*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- STRAVINSKY, Igor, *Poética musical*, Madrid, Acantilado, 1996.
- SWEDENBORG, Emmanuel, *Del cielo y del Infierno*, Madrid, Siruela, 2002.
- TAMINIAUX, Jacques, *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme allemand*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1967.
- TAULER, Johannes, *Obras*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca- Fundación Universitaria Española, 1984.
- TORRES, José B., *Himnos homéricos*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2005.
- TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

- UBARRI, Miguel Norbert, *Las categorías del espacio y tiempo en San Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002.
- UNAMUNO, Miguel de, *Antología poética*, Madrid, Austral, 1999.
- UNAMUNO, Miguel de, *El sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 2011.
- UÑA, Agustín, “Plotino: el sistema del Uno. Características generales” en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid, Universidad Complutense, n° 19, (2002), pp. 99-128.
- VALÉRY, Paul, *El cementerio marino*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- VALÉRY, Paul, *Estudios filosóficos*, Madrid, Visor, 1993.
- VALÉRY, Paul, *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- VATTIMO, Gianni y CAPUTO John D., *Después de la muerte de Dios. Conversaciones sobre religión, política y cultura*, Madrid, Paidós, 2009.
- VALVERDE, José María, PANERO Leopoldo, *Poetas románticos ingleses: Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*, Barcelona, Planeta, 1996.
- VELASCO LÓPEZ, María del Henar, *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2001.
- VERDAGUER, Jacint, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1974.
- VERNANT, Jean-Pierre, *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

- VEYRAT, Miguel, *Fronteras de lo Real. Escritos sobre Poesía*, Palma de Mallorca, Calima, 2007.
- VEYRAT, Miguel, *Razón del mirlo*, Sevilla, Renacimiento, 2009.
- VIDAL i JANSÀ, Mercè, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991.
- VIRGILIO, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos, 1990.
- VOSSLER, Karl, *Espíritu y cultura en el lenguaje*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1959.
- VV.AA, *Paul Celan. Páginas de Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, Emmanuel Lévinas, Jean Starobinski*, Las Palmas de Gran Canaria, Asphodel, 1984.
- VV.VV, *El noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.
- VV.AA, *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Austral, 1998.
- VV.AA *Història de la cultura catalana (vol 7). El Noucentisme 1906-1918*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- WEIL, Simone, *A la espera de Dios*, Madrid, Trotta, 2009.
- WEIL, Simone, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 2007.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Prototractatus*, Londres, Routledge, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 2002.
- XIRAU, Joaquim, *Amor y Mundo y otros escritos*, Barcelona, Ediciones Península, 1983.
- ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra, 2011.

- ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992.
- ZAMBRANO, María, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*, Madrid, Trotta, 1998.
- ZAMBRANO, María, *Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1998.
- ΕΛΥΤΗ, Οδυσσέα, *Το άξιον εστι*, Αθήνα, Εκδόσεις Ίκαρος, 1999.
- ΚΑΒΑΦΗ, Κ. Π., *Τα ποιήματα (1897-1918)*. Τόμος Α, Αθήνα, Εκδόσεις Ίκαρος, 2000.
- ΣΕΦΕΡΗΣ, Γιώργος, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1985.
- ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ, Άγγελου, *Λυρικός βίος (Τόμος Β')*, Αθήνα, Ίκαρος, 1981.