

El mito de Orfeo en la poesía de Graciela Maturó: *Canto de Eurídice* (1966)

The myth of Orpheus in Graciela Maturó's poem
Canto de Eurídice (1966)

Víctor Gustavo Zonana

Universidad Nacional de Cuyo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
gustavo.zonana@gmail.com

Resumen

El mito de Orfeo ha sido ampliamente recreado en el campo de la literatura argentina de los siglos XX y XXI. Para ejemplificar su impacto se elige un poema extenso de Graciela Maturó (Santa Fe, 1928), *Canto de Eurídice* (1966). En él, el mito se recrea en desde una perspectiva femenina que otorga voz y protagonismo a Eurídice, personaje fundamental pero mudo en muchas de las recreaciones clásicas y modernas. El análisis se orienta a examinar cómo la poeta reelabora el mitema de la *katábasis/anábasis* desde la experiencia del abandono amoroso y el deseo del reencuentro; cómo esta experiencia, y los estados afectivos vinculados con ella, se asocian con el simbolismo oscuridad/ luz, descenso/ascenso, el *ouroboros* y el andrógino primordial; finalmente, cómo, en virtud de la estructura del poema extenso, se plantea una oscilación entre lirismo y diégesis, que otorga a la figura de Eurídice una dimensión heroica.

Palabras clave: Orfeo – Eurídice – poema extenso – Graciela Maturó – poesía argentina

Abstract

The myth of Orpheus has been widely recreated in Argentine literature of the twentieth and twenty first century. *Canto de Euridyce* (1966), a long poem by Graciela Maturo (Paraná, 1928) exemplifies its impact. The myth is recreated in this long poem from a feminine perspective that gives voice and prominence to Euridyce, a fundamental but mute character in many of the classic and modern recreations. The analysis is oriented to examine how Maturo re-elaborates the *katabasis* sequence from the experience of loving abandonment, and the desire for reunion; how this experience and the affective states linked to it, are associated with the darkness/ light, descent/ ascent symbolism, the *ouroboros* and the primordial androgynous myth; finally, how, by virtue of the structure of the long poem an oscillation arises between lyricism and diegesis, which gives the character of Eurydice a heroic dimension.

Key words: Orpheus – Euridyce – long poem – Graciela Maturo – Argentine Poetry

Introducción

El mito dice y su verdad ilumina aspectos de la experiencia humana y divina para distintas generaciones. Esta potencia heurística explica sus sucesivas apropiaciones y recreaciones a través de la historia.

El mito de Orfeo penetra en los poderes cósmicos de la música, el amor y la muerte (García Gual; Hernández de la Fuente, 2015: 9). La figura del vate posee un valor excepcional ya que, como señala Francisco Molina, representa al “[...] poeta – músico portador de civilización, quizá con un valor paradigmático y un relieve como no se encuentra otro en las mitologías de los demás pueblos indoeuropeos” (1997: 291). De acuerdo con las fuentes griegas, su arte no es épico ni lírico sino cosmogónico. Por esta razón, su poder se despliega sobre la naturaleza, los hombres y los dioses y entre ellos oficia de mediador (Molina, 1997: 297-303).

En otra ocasión, se ha examinado la asunción del mito en la poesía neorromántica argentina del '40 (Zonana, 2001). Ese recorrido permitió reconocer su pervivencia en otras vertientes de

la lírica nacional. El presente trabajo es parte del resultado de esta segunda exploración. Del conjunto de textos que integran el corpus elaborado¹, se elige la recreación de Graciela Maturo en *Canto de Eurídice* (1966/ 1996²) por las siguientes razones: se trata

¹ Está formado por los siguientes poemas: Antonio Esteban Agüero. "Orfeo". *Los Andes*, 30 de noviembre, 1969, recogido en Luis Soler Cañas (Ed.) *La generación poética del '40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981; Castillo, Horacio (2005). "Dice Eurídice", *Alaska*. En: *Un poco más de luz. Obra poética 1974-2005*. Córdoba, Editorial Brujas; Héctor Eduardo Ciocchini. "Orfeo". *Los sagrados destinos*. Buenos Aires, Delphica, 1954; Daniel Devoto. "Fábula de Orfeo de regreso". *El libro de las fábulas*. Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1943; Francisco Gandolfo "Al solo efecto de tocar la flauta nací". *El sicópata. Versos para despejar la mente*. (1977) En: *Versos para despejar la mente*. Rosario, EMR, 2006; Ricardo H. Herrera. "Orfeo". *Culto de Artemis*. Buenos Aires, Edición del autor, 1975; Eduardo Jonquiéres. "Soy cítara". *La sombra*. Buenos Aires, El bibliófilo, 1941; Arturo Marasso. "A Orfeo". *Antología poética*. Buenos Aires, Coni, 1951; Graciela Maturo. *Cantos de Orfeo y Eurídice*. Córdoba, Ediciones del Copista, 1996; Ricardo Molinari (1975) "Soneto III" de *El desdichado* (1933), "Soneto I" de "Cuatro sonetos a la rosa del alma" de *Odas a orillas de un viejo río* (1940), "Eurídice" de *El alejado* (1943), "Orfeo" de *Unida noche* (1957). En: *Las sombras del pájaro tostado. Obra poética (1923-1973)*. Buenos Aires, El Mangrullo; José Portogalo. "Interludio órfico". *Destino del canto. Poemas (1937-1941)*. Buenos Aires, Editorial problemas, 1943; César Rosales. "El bello dios". *Después del olvido*. Buenos Aires, Francisco Colombo, 1945; Basilio Uribe. "Eurídice". *Libro de homenaje*. Buenos Aires, Hipocampo, 1941 y "Orfeo descende". *La ballena*. Buenos Aires, Emecé, 1981; Alfredo Veiravé (2002). "Orfeo y Eurídice". En: *Obra poética completa*. Buenos Aires, GEL. Tomo I, pp. 277-283.

² Al finalizar el poema figuran las siguientes coordenadas: Mendoza, 1966. Al año siguiente recibió una mención de honor en el Premio Internacional de Poesía "Rubén Darío" que convoca la OEA. A partir de estos datos, se puede inferir que el poema se terminó de escribir en 1966 y que postuló al premio pero que permaneció inédito hasta 1982, fecha en que se publicó en la editorial Último Reino, en Buenos Aires. Fue reeditado en 1996 por Ediciones del Copista en Córdoba con el título de *Cantos de Orfeo y Eurídice*, en el que se incluye también el poema extenso *Orfeo canta*. Se cita por esta edición ya que

de una voz de extensa trayectoria y gran profundidad, insuficientemente estudiada por la crítica; además, Graciela Maturo lo recrea desde un horizonte hermenéutico y fenomenológico, en la cabal conciencia de su poder iluminador; por último, en este poema extenso se adopta una perspectiva femenina que otorga voz y protagonismo a Eurídice, personaje fundamental pero mudo en muchas de las recreaciones clásicas³ y modernas⁴. El análisis se orienta a examinar cómo la poeta reelabora el mitema⁵ de la *katábasis/ anábasis* desde la

no hay variantes entre las ediciones mencionadas. Para esta reconstrucción de las ediciones me baso además en los datos presentes en Maturo (2017).

³ Para el estudio del mito de Orfeo en sus fuentes clásicas remito a Bauzá, (1994); Bernabé; Casadesús, (2008); Martín Hernández (2010); Molina (1997); Panyagua (1967 y 1972); Ramón (2012).

⁴ Para el estudio de las recreaciones modernas del mito me baso en: Blanchot (2002); Brunel (1997); García Gual; Hernández de la Fuente (2015); Gialdroni (2009); Ramón (2012). Para las recreaciones del mito en la literatura argentina puede consultarse Bravo de Laguna Romero (2003); Coll, S. (2012); Camacho Rojo (2006); Dubatti (1986); Galán (2017); Zonana (2001). En el corpus de textos que he trabajado, solo el poema de Horacio Castillo y el de Maturo recrean el mito desde la perspectiva de Eurídice. En el dilatado repaso que realizan García Gual y Hernández de la Fuente, y en lo que se refiere a los ejemplos líricos del siglo XX, pueden mencionarse “Eurydice”, de Hilda Doolittle poema extenso incluido en *Collected poems* (1925); “Eurydice” (1945) de Edith Stiwel y “Orfeo” y “Eurydice” incluidos en *Interlunar* (1984) de Margaret Atwood. El escritor italiano Claudio Magris en la novela *Así que Usted comprenderá* (2007) combina la perspectiva de Eurídice con la evocación de su esposa fallecida, Marisa Madieri.

⁵ Entiendo con Gilbert Durand el mitema como “unidad míticamente significativa más pequeña del discurso [...] este átomo mítico tiene una naturaleza estructural [...] y su contenido puede ser indiferentemente un ‘motivo’, un ‘tema’, un ‘decorado mítico’ (G. Durand), un ‘emblema’, una ‘situación dramática’ (E Souriau). Pero, en el mitema, el dinamismo ‘verbal’ domina la sustantividad. Además, como el mitema entra en un sistema estadístico de frecuencia que define un mito, se observa [...] una doble utilización posible de este mitema estructural según las represiones, censuras,

experiencia del abandono amoroso y el deseo del reencuentro; cómo esta experiencia, y los estados afectivos vinculados con ella, se asocian con el simbolismo oscuridad/ luz, descenso/ascenso, el *ouroboros* y el andrógino primordial; finalmente, cómo, en virtud de la estructura del poema extenso, se plantea una oscilación entre lirismo y diégesis, que otorga a la figura de Eurídice una dimensión heroica.

El estudio se estructura del siguiente modo: en primer lugar, se realizará una síntesis de la trayectoria poética de Maturo y se recuperará el sentido del mito en su obra; en segundo, se considerará la presencia del mito en la poesía de la autora; en tercero, se efectuará el examen del poema: los epígrafes que operan como claves interpretativas, la reconstrucción de su estructura en relación con los principales contenidos poemáticos, el estudio de valor de los símbolos arriba señalados y la configuración de Eurídice como heroína, la presencia de secciones metapoéticas. En las conclusiones del trabajo se señalarán las aperturas del estudio realizado con relación a la propia obra de la autora y a la literatura argentina contemporánea.

costumbres o ideologías activas en una época y un entorno determinados" (Durand, 1993: 344). También siguiendo a Monneyron y Thomas como "[...] corta secuencia que funciona como unidad autónoma y, al mismo tiempo, vinculada a un sistema mítico más vasto. La elaboración literaria (de los mitemas) se produce justamente sobre la elección de estos mitemas, sobre su traducción, sobre su modificación, en relación con las coloraciones específicas de la obra. Estas coloraciones competen, sin duda, al imaginario personal del autor" (2004: 54). En relación con el mito de Orfeo y Eurídice podríamos entonces considerar los siguientes mitemas: su unión con Eurídice, la muerte de Eurídice, el descenso de Orfeo, el reencuentro de los amantes y la ley impuesta en el Hades, la anábasis que culmina con la impaciencia del vate y la segunda pérdida de Eurídice, el lamentar del cantor, su muerte en manos de las Bacantes, el camino de los despojos de Orfeo hasta llegar a Lesbos, el catasterismo de su lira.

Síntesis de una labor creadora fecunda

Posiblemente, la trayectoria intelectual de Graciela Maturo, en el ámbito nacional, regional e internacional, sea asociada a la crítica y la teoría literaria por su posicionamiento humanista con fundamentos en la fenomenología y la hermenéutica. No es este el lugar para sintetizar este dilatado itinerario como estudiosa de la literatura y, en particular, de la literatura hispanoamericana, desde sus textos fundacionales hasta la actualidad. Sin embargo, su labor como poeta no es menos fecunda y guarda una unidad medular con ese despliegue teórico y crítico. Los libros que jalonan esa trayectoria son: *Un viento hecho de pájaros* (Córdoba, 1958); *El Rostro* (Montevideo, 1961); *El mar que en mí resuena* (Buenos Aires, 1965); *Habita entre nosotros* (Mendoza, 1968); *Canto de Eurídice* (Buenos Aires, 1982); *El mar se llama ahora con tu nombre*, (Buenos Aires, 1993); *Memoria del Trasmundo* (Buenos Aires, 1995); *Cantos de Orfeo y Eurídice* (Córdoba, 1996); *Nacer en la Palabra* (Mendoza, 1997); *Cantata del agua* (Buenos Aires, 1998); *Navegación de altura* (Buenos Aires, 2004); *Antología Poética*, (Buenos Aires, 2008); *Jardín de sal* (Buenos Aires, 2015); *Bosque de Alondras. Antología poética 1958-2017* (La Plata, 2017).

El reconocimiento al valor de su obra de creación se confirma en galardones como el primer premio del concurso nacional “Laurel” (1958), el premio bienal de literatura de la provincia de Mendoza (Argentina) (1960/1961 y 1967/1968), el premio “Fiesta de la Letras” de la Sociedad Argentina de Escritores (1967), y la Mención de Honor en el premio Rubén Darío de la Organización de los Estados Americanos (1967) (Maturo, 2017). Cabe destacar, además, como prueba de este reconocimiento, que *Canto de Eurídice* se incluye en la antología sobre las proyecciones del mito de Orfeo preparada por Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente (2015).

Su compromiso con la poesía se manifiesta en la promoción de revistas y sellos editoriales. Fundó en Mendoza el grupo Amigos de la poesía, con Elena Jankarik y Fanny Polimeni. Con apoyo de la Biblioteca San Martín y de la Dirección Provincial de Cultura creó la revista de Poesía y Poética *Azor* que publicó cinco números entre 1959 y 1961 y en donde dieron a conocer sus obras poéticas autores mendocinos como Ricardo Tudela, Jorge E. Ramponi, Armando Tejada Gómez, Américo Cali, Fernando Lorenzo, Alfonso Sola González, Juan Carlos Palavecino, Víctor Hugo Cúneo, Jorge Leónidas Escudero, nacionales como Ricardo Molinari e hispanoamericanos como Antonio de Undurraga. Con el sello de *Azor*, se publicaron *Cantos a la noche* (1963) de Alfonso Sola González, *Las efigies y los hechos* (1965) de María Angélica Pouget, *Las fábulas insomnes* (1962) de Nélide Salvador, entre otros libros (Maturó, 1993).

Si bien Graciela Maturó irrumpe en el sistema de la lírica argentina hacia finales de la década del '50, abreva de manera programática en la lírica neorromántica del '40 y recupera su poética de cuño órfico. En particular, el valor fundante de la palabra, la concepción del proceso creador como camino de búsqueda interior, el rescate de la tradición literaria, en particular de su acervo imaginario, simbólico y mitológico, el realce en la expresión de la musicalidad del lenguaje poético (Grandov, 1995; Zonana, 1998; Zonana, 2005).

Algunos principios de su poética

En numerosos estudios teóricos y críticos Graciela Maturó ha desarrollado los ejes de su concepción del arte, la literatura y la poesía (Maturó, 2004; 2008; 2014). Sin embargo, en *Los trabajos de Orfeo. Experiencia y lenguaje de la poesía* (2008) pueden recogerse conceptos clave que permiten reconstruir el horizonte de su apropiación del mito y el valor que le asigna en su recreación.

Para Graciela Maturo la literatura hispanoamericana, aun en su modernidad, está tensada por la persistencia del mito y del símbolo. Uno y otro son modos de expresión imaginaria que remiten a una aprehensión religiosa de la vida y del cosmos. Remisión que se observa incluso en aquellas manifestaciones actuales que se configuran mediante la parodia de tales constituyentes. El carácter simbólico y mítico se presenta como crítica a procesos de modernización y a sus implicaciones alienantes, que atraviesan los países hispanoamericanos en forma por lo general dramática e incompleta, guiados por una razón eminentemente técnica y económica, por una voluntad de explotación y de poder. La cultura hispanoamericana se vislumbra, así, como un espacio privilegiado que, en el acto de reflexionar sobre sí misma y sobre las implicancias de los procesos modernizadores, aporta novedad en la mirada, juicio crítico, creativo y distintivo. De alguna manera, en la progresiva definición de este proyecto, la tentativa de Graciela Maturo se halla vinculada con el impulso espiritual del modernismo hispanoamericano, de un Martí o de un Darío, impulso que renueva sus bríos en las miradas de figuras emblemáticas como Alfonso Reyes, Octavio Paz, José Lezama Lima o Alejo Carpentier, por ejemplo.

Este modo de concebir el humanismo aparece vinculado al orfismo en su doble sentido filosófico-religioso y poético. Desde la cosmovisión órfica, la poesía es concebida como un camino interior, que además de configuración técnica, es a la vez y sobre todo experiencia. Experiencia de descenso o katábasis transfiguradora del sujeto que la realiza; experiencia de rescate – rescate del sentido –, “conducente al despliegue ontológico del hombre” (Maturo, 2008: 22). Pero a la vez, es experiencia de la ensoñación poética como vía específica de indagación en torno al ser o de inquisición de lo real (Maturo, 2008: 20-21). Así la poesía importa en especial en aquellos casos en que es asumida como

destino y no como mero ejercicio. Es también acto ritual que altera la temporalidad de la existencia para captar más profundamente el mundo y describirlo con ojos nuevos. Este horizonte de comprensión de la poesía encuentra en la figura de Orfeo un arquetipo de todo acto creador.

Frente a la exacerbación de significantes a la deriva que postula la desconstrucción, frente al repliegue del lenguaje sobre sí, implicado en la definición jakobsoniana de función poética, para Graciela Maturo, el lenguaje y en especial el de la poesía es “[...] reserva de sentido y área de significaciones complejas y privilegiadas [...]” (11); “[...] energía espiritual (que encarna) en el hecho expresivo [...]” (Maturo, 2008: 37) y en cuya materialización está presente no sólo la intelección sino además la corporalidad toda en consonancia con el mundo.

La literatura así concebida, de acuerdo con el pensamiento de Lezama Lima, ocupa un lugar nada menor en la vida del hombre: “Entre el abandono a la seguridad de la fe, y el libre ejercicio de la búsqueda racional, se abre el espacio de la imaginación creadora que zurce el desgarramiento trágico proporcionando en sí misma una escala de sapiencia” (Maturo, 2008: 43).

Implica, además, una definición particular del poeta y su misión, en conformidad con las nociones anteriormente desarrolladas: “El poeta es hombre que, postergando el interés utilitario o el distanciamiento crítico, asume una actitud de asombro ante la realidad, afirma su pertenencia a ella, deja que lo dado del mundo le entregue algo de su misterio” (Maturo, 2008: 50).

Desde esta concepción, la manera en que la literatura se apropia del bagaje mítico de la tradición clásica se asume en su plenitud de sentido. Al respecto, Maturo destaca la potencia del mito que soporta “ser recreado, diversificado, y aun cambiado de sentido, negado, fragmentado, pero también inevitablemente

recobrado por la actividad poética genuina [...]” (Maturó, 2008: 43). En función de la libertad creadora de cada autor, el mito es recobrado y actualizado poéticamente (*Ibid.*).

Los mitos en la poesía de Graciela Maturó

Desde este horizonte de comprensión del arte, se entiende que la recreación mítica sea una estrategia recurrente como forma de manifestar experiencias significativas de la vida y de apresar aspectos de tales experiencias que no podrían darse a conocer de otra forma. Nausícaa, Hero, Dafne y Eurídice manifiestan modulaciones del *pathos* amoroso desde una perspectiva femenina en numerosos poemas suyos.

El mito de Orfeo aparece recreado extensamente en distintos poemarios de la escritora. Desde su trayectoria completa y si se consideran las fechas de edición, su manifestación es, si se quiere, tardía: con posterioridad al cuarto poemario. En efecto, Maturó apela a la leyenda en *Canto de Eurídice* (1982) y también en *Orfeo canta*, aparecido primero como plaqueta de *Ediciones Río de los Pájaros*, en Concordia en 1995 y luego en el volumen *Cantos de Orfeo y Eurídice*, publicado por Ediciones del Copista, en 1996, en el que se reúnen ambos⁶.

Entre ellos existen relaciones temáticas: ambos recrean el mismo mito para expresar la experiencia del amor y adoptan la forma del poema extenso. Ambos poseen fundamentos autobiográficos poderosamente velados a través del arte y del proceso de simbolización.

⁶ La figura de Eurídice reaparece con posterioridad en poemas más breves: el poema “XVIII” de *Memoria del trasmundo* (1999) y “Eurídice”, de *Jardín de sal* (2015).

Empero, también se observan diferencias significativas. Desde el punto de vista temático, en el primero, la autora pone de relieve una experiencia desgarradora de separación y la voz lírica, asociada a la figura de Eurídice, reclama y busca recobrar el amor de Orfeo. En el segundo, por el contrario, la voz lírica no se asocia explícitamente a Eurídice y además expresa la experiencia de un reencuentro y una reconciliación espiritual/ imaginaria con su amor caracterizado como Orfeo en su condición de poeta-músico. Dicha experiencia de unión descansa especialmente en el rescate de los momentos de dicha compartidos, mediante un acto de anamnesis absoluta.

La materia autobiográfica está completamente velada en el primer poema. Solo puede reconocerla un lector que tenga conocimiento de la vida de la autora. Por el contrario, en el segundo aparecen biografemas explícitos: la dedicatoria a Alfonso Sola González, las menciones de espacios geográficos como Paraná o Guaymallén – en los que la poeta residió – y referencias concretas a los paisajes prototípicos y con alto poder evocador de estos espacios, como por ejemplo el río Paraná o las acequias, la vid y el olivo.

En lo que se refiere a la recuperación del mito, *Canto de Eurídice* trabaja con más mitemas de la leyenda clásica de manera sostenida en todo el poema. *Orfeo canta*, por el contrario, solo trabaja con la figura del vate, la asocia con otros mitos como el de Ero y Leandro o con figuras bíblicas como la de Esther.

Desde el punto de vista formal, *Canto de Eurídice* se organiza como un solo poema dividido en estrofas de extensión diferente; *Orfeo canta*, por su parte, posee una estructura en serie de nueve poemas vinculados entre sí temáticamente.

Canto de Eurídice (1966/1982) como poema extenso

Canto de Eurídice presenta una estructura sólidamente trabajada. Dos epígrafes anteceden el canto: uno tomado de Hugo von Hoffmannstal - “El espíritu se abre para el acongojado” – de la colección de aforismos *Buch der Freunde* (1922)⁷ y otro, en francés, de Simone Weil – “Si l’objet du désir est vraiment la lumière, le désir de lumière produit la lumière” – perteneciente al libro *Attente de Dieu* (1950) (Maturó, 1996: 15)⁸. Los epígrafes comentan el texto, pero de una manera enigmática que se revelará con la progresión en la lectura (Genette, 2001: 134). El primero anticipa la tonalidad afectiva predominante. Además, revela que Eurídice puede contemplar y cantar al espíritu porque padece la aflicción del abandono. El segundo, expresa en su brevedad la concepción de un Dios manifiesto en su debilidad y de un hombre que debe buscarlo, conforme a la teología de la ausencia sostenida por Weil (Gómez, 2014: 146). Proyectado sobre el amor humano, este epígrafe aparece como una forma de resolver la congoja

⁷ *El libro de los amigos*. La cita en alemán reza: “Was Geist ist, erfasst nur der Bedrängte”. Una traducción más respetuosa de la estructura sintáctica del original sería: “Lo que es el espíritu, solo lo comprende el acongojado/ afligido/ oprimido” (Von Hofmannsthal, 1922: 44). Agradezco a las profesoras Regula Rohland, Claudia Garnica y Cristina Alfonso las precisas y preciosas orientaciones sobre la localización de este epígrafe y su sentido.

⁸ *Espera de Dios*. El pasaje se encuentra en el capítulo “Réflexions sur le bon usage des études scolaires en vue de l’amour de Dieu”. En su contexto original Weil subraya el papel de la constancia en la búsqueda de Dios y la confianza bíblica en que el Padre no dará a su hijo piedras si éste le solicita pan. Esta confianza es para ella el fundamento de la fe (Weil, 1966: 68-69). Graciela Maturó se revela lectora de la filósofa francesa. Señala que ha sido una de sus lecturas formadoras y la pone como ejemplo de pensamiento cristiano no tomista y destaca lo siguiente: “Simone Weil, la mística francesa en quien el sentimiento religioso corría paralelo con su afán de ayudar a los hombres fue para mí un ejemplo de mujer artista en quien lo estético se subordina a lo ético” (Maturó, 1993: 174).

manifestada en el primero de los epígrafes, aunque ahora el objeto de deseo no es trascendente sino humano: Orfeo en tanto amor perdido. Asimismo, anticipa la dialéctica oscuridad/ luz presente en todo el poema, y sintetiza la orientación de la búsqueda que se planteará en él. Ambos epígrafes ponen de manifiesto un primer “desplazamiento hermenéutico”⁹ implicado en la reapropiación del mito.

El canto propiamente dicho está constituido por un solo poema de 450 versos libres, distribuidos en 49 estrofas de extensión desigual en lo que se refiere a la cantidad de versos de cada una. Esta disposición tipográfica indica que se trata de un texto unido por el sentido y por la tonalidad afectiva predominante, lo que no significa que, con la lectura, no puedan reconocerse distintas unidades en función del tema y de los estados afectivos de cada secuencia temática que terminan por configurar un verdadero “episodio emocional”¹⁰.

⁹ George Steiner desarrolla este concepto para explicar el proceso de traducción. El desplazamiento hermenéutico traduce las fases implicadas en dicho proceso: la confianza de que lo se traduce vale la pena y puede ser traducido; la incursión y extracción del sentido del texto fuente; la incorporación del texto traducido al universo otra lengua y otro tiempo de enunciación y la restauración del equilibrio del texto meta en este nuevo contexto. El desplazamiento hermenéutico implica además reconocer que, en el proceso, el texto original pierde determinados elementos, conserva otros y, finalmente, puede ganar/adquirir valores no previstos. La noción pretende superar la discusión entre fidelidad/ infidelidad en el proceso de traducción (Steiner, 1975: 339-347). Considero que en la recreación de los mitos se producen operaciones análogas, al menos en lo que se refiere a la aprehensión del sentido del mito, la adaptación a la situación nueva de enunciación y el restablecimiento de su forma desde un nuevo horizonte.

¹⁰ De acuerdo con Antonio Rodríguez: “Las numerosas formas de la emoción no se funden en un pico fulgurante, sino a través de un proceso de resolución que implica una duración y una transacción. El episodio emocional extrae su unidad de una referencia a un acontecimiento particular (accidente, resultados de un

En virtud de esta disposición, *Canto de Eurídice* se configura como poema extenso con las características que esta forma del lirismo, en particular desde el siglo XIX hasta la fecha, ha adquirido (Aullón de Haro, 2004; Graña, 2006; Mesa Gancedo, 2006, 2008; Rastrollo Torres, 2011; Russotto, 2011). Aun cuando se puedan señalar antecedentes en la poesía barroca (*Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz) o romántica (*La cautiva* de Esteban Echeverría, la tradición de la poesía eglógica hispanoamericana), se trata de un subgénero característico de la modernidad poética que incluye textos como *The Waste Land* de T. S. Eliot, *Espacio* de Juan Ramón Jiménez o *Altazor*, de Vicente Huidobro.

En el espacio de la lírica hispanoamericana contemporánea cabe destacar además la presencia de memorables poemas extensos escritos por mujeres que recrean la tradición clásica: “Electra en la niebla” (1963, incluido de manera póstuma en *Lagar II*) de Gabriela Mistral y “Lamentación de Dido” (incluido en *Poemas 1953-1955*) de Rosario Castellanos son dos ejemplos representativos (Russotto, 2011: 162). Como señala Mária Russotto, en ellos, se puede observar “[...] la reconfiguración del

examen, ruptura amorosa, por ejemplo); puede extenderse varias horas generalmente, tal vez por varios días, sin confundirse con un humor, en tanto disposición estable del ánimo, sin embargo. Se inicia con la reacción emocional de respuesta al cambio de situación y se acaba con la resolución o el abandono de la transacción. Durante el episodio emocional, el sujeto intenta gestionar el acontecimiento, hecho que provoca un ciclo problemático que es una fuente de desafíos continuos. La unidad del episodio emocional se debe al compromiso afectivo del sujeto con relación a un mismo tema asociado al acontecimiento. Sin embargo, esta unidad no impide las transformaciones y aparece incluso a través de las fases sucesivas del episodio emocional: ascenso, apogeo, amesetamiento, declinación. Estamos ante una relación de unidad de sentido que implica una unidad temporal hecha de variaciones y de progresiones hacia un nuevo equilibrio”. (Rodríguez, 2009, la traducción es mía).

sujeto femenino de la modernidad” y su elevación “[...] a la condición de heroína o protagonista” (Russotto, 2011: 162-163).

El poema extenso se puede caracterizar como una composición de longitud considerable “[...] que alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen” (Rastrollo Torres, 2011: 105). El poema extenso pone en tensión rasgos prototípicos del lirismo como la brevedad y la intensidad (Mesa Gancedo, 2006). La extensión da lugar a la hibridación genérica: los estudiosos suelen señalar que el poema extenso puede integrar lo lírico con lo narrativo y a veces lo dramático (Rastrollo Torres, 2011: 107).

La extensión impacta además sobre la dimensión semántica del poema que integra varios contenidos, entre otros, la exploración y reconfiguración del propio sujeto y la reflexión metapoética. Para sostener la unidad en la diversidad, una estrategia presente en esta forma del lirismo es la repetición: ya sea de palabras, de sintagmas, de estructuras paralelísticas, de motivos y temas. El objetivo de esta estrategia es, de acuerdo con Francesco Fava, “[...] la creación de canales intratextuales que uniendo entre sí los varios planos temáticos del poema insinúen correspondencias ocultas y afirmen la existencia de elementos comunes, unitarios, dentro de lo múltiple (En Graña, 2006: 99).

Desde el punto de vista de los estados afectivos expresados, María Cecilia Graña destaca que el poema extenso posee un dinamismo interno resultante de la transición por distintos estados que, aunque no logre generar una diégesis propiamente dicha, la sugiere simbólicamente (Graña, 2006: 14).

La dilatación en el espacio textual impacta además sobre el tiempo de lectura: contrariamente a lo que sucede con el poema breve que puede leerse de una sola vez, los poemas extensos requieren una lectura detenida y que a veces se interrumpe o se retoma, de acuerdo con su longitud.

La extensión permite recrear el mito y en particular el mitema del primer descenso/ ascenso. Maturo amalgama los misterios de la música y el amor inherentes al mito y recrea tres elementos básicos de la secuencia del descenso: la representación del espacio infernal del Hades como analogía del estado de abandono, la figura de Eurídice como analogía del yo y la de Orfeo como representación del amado ausente. Las deidades infernales, Perséfone y Hades, no aparecen en la recreación.

Si bien en el contexto de la tradición clásica hay referencias a esta secuencia en Eurípides (*Alceste*, vv. 357-364) y en Platón (*Banquete*, 179c – 180a), son los versos de Virgilio (*Geórgicas*, 4, vv. 464-511) y Ovidio (*Metamorfosis* 10, vv. 1-90, 143-154) los que la representan con mayor detalle y sublimidad (García Gual; Hernández de la Fuente, 2015: 18-19).

Maturo no alude ni cita estas fuentes clásicas, pero indudablemente ellas conforman la base de su recreación. La novedad radica en que la secuencia es enunciada desde la perspectiva de Eurídice. En las versiones latinas mencionadas, el foco está puesto en el dolor de Orfeo. Al dolor de Eurídice apenas se le da un espacio en las *Geórgicas*, luego de que la impaciencia del héroe determine su segunda y definitiva pérdida. Así se oye su reclamo:

[...] En iterum crudelia retro
fata uocant, conditque natantia lumina somnus,
iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.

([...] Ay, otra vez los crueles hados
atrás me llaman, cubre el sueño mis anegados ojos.
Adiós ahora: me llevan rodeada de la inmensa noche,

Impotente tendiéndote – ¡ay, no tuya! – mis palmas”). (Verg. *G.* 4, 495-498)¹¹

Reproducir el canto de Eurídice extensamente implica atender sus razones y su dolor y transformar la visión consolidada en la tradición. Implica también una transformación en la visión de Orfeo. Pero antes de analizar estas transformaciones con más detalle, conviene detenerse en la estructura semántica del poema y en sus correlatos con los distintos estados afectivos que configuran el episodio emocional del poema.

Estructura y contenidos

Ya se señaló que el poema no presenta divisiones marcadas gráficamente. Sin embargo, es posible reconocer una estructura que se corresponde con el inicio de la caída, el tránsito de Eurídice por el espacio infernal y la visión de un posible ascenso y reencuentro con Orfeo hacia el final del poema. Esta estructura global -que sugiere un ascenso- se relaciona además con el juego simbólico entre oscuridad/ luz.

A su vez, las estrofas se concatenan configurando unidades de sentido o ‘archipiélagos’ semánticos reconocibles por sus contenidos y por el tiempo de la enunciación (presente /pasado/ futuro) y vinculados a transformaciones anímicas reconocibles (sufrimiento por el abandono/ recuerdo del tiempo feliz de unión/ expectación gozosa de reconciliación). Es posible entonces hablar de doce unidades. Esquemáticamente presentadas son las siguientes:

Primera unidad (estrofas 1 a 5): se presenta el advenimiento de la caída/ catástrofe amorosa descrita como el derrumbe de los “puentes del imperio” (Maturó, 1996: 17). Eurídice rueda y

¹¹ Sigo la traducción de Alejandro Bekes (2007).

deambula por un espacio oscuro con temor. Nadie la reconoce, ni escucha sus reclamos, ni orienta su camino. Predomina una sensación de agobio y desasosiego: “Sigo un camino a ciegas, solitario/donde no llegan tus ojos;/ un camino de roca y desvarío que me lleva por páramos sedientos, [...]” (Maturó, 1996: 18).

Segunda unidad (estrofa 6): momentánea vuelta hacia el pasado en el que Eurídice rememora un estado de gracia y de luz: “Algunas veces, antes/ descendía una luz sobre mi frente,/ una gracia de amor [...]”. (Maturó, 1996: 19)

Tercera unidad (estrofas 7 a 9): el sujeto de la enunciación continúa con la descripción del espacio infernal. Un “impío subsuelo” poblado por restos de amores pasados y fragmentos de pertenencias queridas, por “[...] rostros y miembros que se deshacen sin amor [...]” (Maturó, 1996: 19-20). En este espacio solo es posible el llanto.

Cuarta unidad (estrofas 10 a 12): repliegue del yo en su interioridad frente a la ausencia de un héroe que la rescate. En este repliegue se vuelve al refugio del pasado y allí se redescubre la imagen del amado: “En ese resplandor está tu imagen/ y las flores azules de la tarde/ y un río que pasaba y nos miraba./ Un río eran también tus claros ojos/ en donde naufragaba mi ternura” (Maturó, 1996: 21-22).

Quinta unidad (estrofas 13 a 15): Eurídice vuelve al presente y a la descripción del espacio infernal. La flora y la fauna tenebrosas la ahogan: lobos, víboras, “seres de fuego y agua”, “grandes flores rojas y feroces” la amenazan (Maturó, 1996: 23). Se produce un extrañamiento o desdoblamiento del propio sujeto de la enunciación que empieza a reconocerse y a reconstruir su historia.

Sexta unidad (estrofas 16 a 20): se representa el remontar el río del Averno, la lejanía del amado y la dificultad de encontrar el camino de regreso sin su asistencia. La secuencia culmina con un

apóstrofe a Orfeo, una plegaria solicitando su salvación: “Sálvame de esta larga, insoportable caída/ sálvame con tu brazo, con tu beso [...]”. (Maturo, 1996: 26)

Séptima unidad (estrofas 21 a 23): se expresa el dolor de la espera en soledad. Aparece en esta secuencia una reflexión metapoética sobre el valor de las palabras en un mundo sin amor. La reflexión puede entenderse además como una declaración de cómo se entiende el propio canto.

Octava unidad (estrofas 24 a 29): se manifiesta la transformación de Orfeo quien ha cedido a otros fuegos y se aleja cada vez más de Eurídice: “No es a mí a quien hablas, triste/ mientras el mar se apodera de tu feudo./ Sigues, olas adentro,/ buscando un pez de oro,/ un pájaro de mar [...]” (Maturo, 1996: 29).

Novena unidad (estrofas 30 a 36): se representa el estado de postración y angustia del yo. Eurídice no encuentra el camino o las puertas para volver, para salir de su estado de postración. Aparece en esta secuencia una nueva reflexión metapoética sobre la incapacidad para decir la única palabra que la representa cabalmente.

Décima unidad (estrofas 37 y 38): se desarrollan dos símbolos constitutivos del yo: el *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola y la noche como numen fundacional.

Undécima unidad (estrofas 39 a 47): presenta el punto de máxima postración del sujeto de la enunciación. Exhibe cómo el espacio infernal la agrede y la transforma, Hacia el final de la secuencia Eurídice constata esta dramática transformación: “Ya estoy casi toda hecha/ de esa madera mordida, corroída” (Maturo, 1996: 37).

Duodécima unidad (estrofas 48 a 49): la luz reaparece y hace posible el ascenso: “[...] se abre paso una luz que me tira hacia arriba/ una ola de amor que me inunda las venas/ y me sostiene

viva en esta tierra” (Maturó, 1996: 37). El mundo vuelve a tener sentido y también la palabra. Se trata de un final que expresa la esperanza del reencuentro: “Espero./ Espero una barca llena de música,/ sus velas tendidas a todo viento,/ su esplendor./ Espero al marinero que viene en su proa y dice un canto. / Marinero de amor, tañedor de cítara,/ hermoso encantador de las aves y los peces [...]”. (Maturó, 1996: 37-38).

Si se examina de manera global el desarrollo del episodio emocional puede observarse que en 47 estrofas predominan un impulso imaginario descendente, la oscuridad y el deambular por un espacio hostil que hiere a la paciente principal del poema: la angustia, la soledad, la nostalgia de un tiempo de unión, la ira por el abandono, son afectos que se reiteran y dan unidad emocional al despliegue del poema. En las dos últimas estrofas, la visión de la luz, el cambio del escenario infernal a un escenario marino y la visión de Orfeo que vuelve a encantar a los animales con su música implican una modificación radical de la tonalidad afectiva opresiva a un estado de serenidad que le permite al sujeto de la enunciación recuperar su ser y sentirse contenida.

La unidad del poema está determinada por la continuidad de la voz enunciativa de Eurídice, por las referencias reiteradas a su peregrinar, por las menciones de la oposición oscuridad/ luz, descenso/ ascenso, por las referencias al inframundo y a sus habitantes, y por la persistencia de estados afectivos disfóricos relativos a la separación de los amantes. El paralelismo anafórico, muy marcado en todo el canto, constituye una estrategia cohesiva que se manifiesta principalmente en el nivel de la estrofa, tal como se puede observar, por ejemplo, en el inicio del canto:

“*Sobre un planeta oscuro calcinado,
sobre cóncavos mares, sobre ciénagas
y arenales de oro donde brillan los ríos
como serpientes fieles,*

*sobre un planeta que conozco y llamo
tierra de piedra, tierra
de grano vegetal y llamarada
que se apaga,
tierra de mineral, tierra de tierra;
sobre esta turbia gema que ha rodado
por el abismo inmóvil
digo mi soledad, mi desamparo*". (Maturó, 1996: 17)

El paralelismo determina además un ritmo de enunciación grave que condice con el estado de desgarramiento expresado en el canto.

La síntesis de los contenidos del poema y de su estructura permite ahora analizar con más detenimiento las transformaciones operadas en la materia mítica.

La visión de Eurídice

Anteriormente se ha señalado que los tres constituyentes del mitema de la *katábasis* recuperados por Maturó son el espacio infernal, y las figuras de Eurídice y Orfeo. Conviene ahora analizar cómo son trabajados estos constituyentes.

Por su peso, la figura sobresaliente es Eurídice. En las versiones de Virgilio y Ovidio la causa del descenso es la mordida de una serpiente. En las *Geórgicas* este motivo se une a la desdicha de Aristeo: él ha perseguido a la dríade y esto ha ocasionado su desgracia; en las *Metamorfosis*, esta se produce simplemente durante un paseo por el prado.

Si bien en símbolo de la serpiente está retomado de manera insistente en *Canto de Eurídice*, sus funciones, valores imaginarios y simbólicos son otros y están vinculados más a la representación del espacio infernal y a la definición del amor en la imagen del *ouroboros*. La causa del descenso se expresa simbólicamente a través de la imagen del puente destruido y no se atribuye

responsabilidad a nadie en particular. El verso 13 de la segunda estrofa dice: “Alguien quebró los puentes del imperio” (Maturó, 1996: 17), y a partir de allí se produce la caída de Eurídice, el derrumbe de su mundo y el comienzo de su desdicha. Este símbolo reaparece en todo el poema con un valor de unión interrumpida (Revilla, 1990: 380; Chevalier, Gheerbrant, 1982: 777). La metáfora posee un grado altamente representativo de la experiencia que desea expresar, pero a la vez sirve para velar toda posible lectura biográfica.

En este nuevo estado, la reconfiguración de Eurídice constituye un segundo desplazamiento hermenéutico tal vez más radical que el operado por los epígrafes. No es solo un sujeto paciente que se resigna a su destino o espera el rescate de su amado. No se limita a experimentar los estados afectivos de soledad, desamparo, temor o agonía. Por el contrario, la dríade asume en el poema dos atributos que las versiones clásicas ponen en Orfeo: el canto y la búsqueda. Estos atributos se manifiestan a través de las acciones que Eurídice realiza en distintos órdenes según se detalla a continuación:

- 1) En el orden del decir: “Digo mi soledad, mi desamparo” (Maturó, 1996: 17)
- 2) En el orden del interpretar: “Rabdomante del cielo, busco a tientas./ Paso mis torpes dedos por un abecedario/ que no sé descifrar” (Maturó, 1996: 27)
- 3) En el orden de transitar y reconocer el espacio para salir de él: “Sigo un camino a ciegas, solitario [...] Yo avanzo con temor entre rostros extraños [...] Busco un orden de amor [...]” (Maturó, 1996: 18)
- 4) En el orden de interpelar y reprochar al amado: “Quién vendrá a rescatarme de esta amarga marea./ Quién vencerá por mí las frías llamas/ de este abismo mortal”

(Maturó, 1996: 21); “[...] Ya no me oyes, amor,/ Otro fuego te ciega”. (Maturó, 1996: 29).

- 5) En el orden del esperar: “Esperar. Esperar./ Es tan difícil/ detener este ciervo desatado/ lanzado hacia las fuentes de la noche. [...]” (Maturó, 1996: 27)

Asimismo, en el poema Eurídice reivindica su vínculo con las fuerzas del cosmos ya que se representa a sí misma como hija de la noche: “Nací para la noche/ ella es mi madre/ el aire natural que respira mi cuerpo;/ detrás de las estrellas ella brilla/ su hermosura felina perdida más que el sol” (Maturó, 1996: 33-34).

Este modo de recreación de Eurídice en tanto sujeto de la enunciación poética y en tanto sujeto que asume desde su dolor las acciones propias de su amado la colocan como heroína protagonista del canto. Conforme a lo que se ha señalado anteriormente, la extensión del poema y la sugerencia de un itinerario de descenso/ ascenso y de salida de la oscuridad hacia la luz sugieren un andamiaje diegético que también sostiene esta condición.

La visión de Orfeo

La representación de Orfeo también se modifica profundamente al adoptarse en el poema la perspectiva de Eurídice y al plantear la dríade una situación de abandono. Conserva sus atributos del cantor con poder de dominar la naturaleza, pero se modifica el vínculo amoroso que tiene con su amada. No hay una visión uniforme del héroe en el poema. Por el contrario, si bien es siempre un amado deseado cuya ausencia se vive dolorosamente, es posible encontrar variaciones de su visión relativas a los momentos del poema y el tiempo de la enunciación. Por una parte, Eurídice rememora un pasado áureo de unión. En

ese tiempo, la figura de Orfeo conserva todo su poder de encantamiento:

“[...] Tu sangre era mi sangre. Tu cabeza
reposaba a mi lado.
No hubo hierba
más suave hacia mi frente que tu pecho.
Tú cantabas, cantabas
y era tu voz celeste y luminosa (...)”. (Maturó, 1996: 22).

En el presente aparece degradado y se halla alejado, solo, inalcanzable y no escucha el lamento de su amada:

“No es a mí a quien hablas, triste
mientras el mar se apodera de tu feudo.
Sigues, olas adentro,
buscando un pez de oro,
un pájaro de mar.
Atrás quedó la infancia, los huecos en la piedra,
el perro de ojos de miel.
Atrás quedó el dialecto del amor.
[...]
Ya no me oyes, amor,
otro fuego te ciega” (Maturó, 1996: 29).

Cabe destacar que esta representación de un Orfeo infiel supone una diferencia radical con relación a las versiones clásicas en las que la constancia del vate le ocasiona su muerte en manos de las ménades furiosas.

La visión proyectada hacia el futuro se manifiesta en el final del canto, tal como se puede apreciar en la cita realizada al describir la estructura del poema. Esta visión de Orfeo marinero, podría vincularse a su participación en la saga de los argonautas. Sin embargo, aquí también se produce un nuevo desplazamiento hermenéutico del mito al asociarlo con otra tradición literaria y simbólica. Graciela Maturó se refiere a este final en *Los trabajos de*

Orfeo. Allí explica que efectúa una apropiación fenomenológica del “Romance del Conde Arnaldos” (“Quien hubiera tal ventura/ sobre aguas de la mar,/ como hubo el Conde Arnaldos/ la mañana de San Juan”). Interpreta, con una “mirada mitopoética”, que el marinero que conduce el navío es el propio Orfeo. De acuerdo con su lectura, este personaje posee una dimensión salvífica. La figura de un Orfeo – Salvador, según sus palabras, conserva este sentido hacia el final de *Canto de Eurídice* (Maturó, 2008: 241).

La visión del espacio infernal

La representación del espacio infernal tiene en *Canto de Eurídice* una importancia capital. Permite resaltar los estados afectivos predominantes y a la vez sustenta la condición heroica del yo lírico en la medida en que exhibe las pruebas implicadas en su recorrido. Es un espacio de carácter alegórico: el abandono hace percibir la existencia como un inframundo, completamente hostil al sujeto que la transita. Maturó recrea imágenes prototípicas del ámbito infernal que circulan en distintas tradiciones pero que también están presentes en Virgilio y Ovidio.

Al relatar el descenso en *Geórgicas* (G. 4, vv. 465-484), el reino de Érebo se describe como un “nebuloso bosque de negro terror” / *caligantem nigra formidine lucum* (G. 4, v. 468) y Ovidio habla del “desagradable reino de las sombras” / *inamoenaque regna...umbrarum* (*Met.* 10, 16, en: García Gual, Hernández de la Puente. 2015: 122) y se refiere al posterior ascenso de los amantes por un “empinado sendero, agreste, oscuro y lleno de negras tinieblas” / *muta silentia trames,/ arduus, obscurus, caligine densus opaca* (*Met.* 10, 54, en: García Gual, Hernández de la Puente, 2015: 124). Ambos refieren, para resaltar su poder, los efectos del canto de Orfeo sobre los habitantes del reino de Dite: las almas de los muertos acuden a escucharlo, el can Cerbero queda con sus fauces abiertas, las Euménides se conmueven, algunas almas

penitentes como Ixión, Tántalo o Sísifo tienen un momentáneo alivio de sus castigos y, lo más importante, Proserpina y Hades acceden a su pedido¹².

El inframundo de *Canto de Eurídice* se caracteriza fundamentalmente por su oscuridad. Aparece como un “planeta oscuro” (Maturó, 1996: 17), un “pozo de sombra” (Maturó, 1996: 20), una “negra caverna” de “rocas impenetrables” (Maturó, 1996: 21), una “selva nocturna”, con “túneles sombríos y agrietados” (Maturó, 1996: 18) una cárcel confusa en donde “La multitud gime en interminables laberintos” (Maturó, 1996: 34). En él “brillan los ríos/ como serpientes fieles”, ríos que el corazón de Eurídice debe remontar “aguas arriba, adentro/ reconociendo indicios y señales” (Maturó, 1996: 24). Es también un espacio marcado por la falta de comunicación entre los seres que lo habitan: aunque Eurídice llama, nadie le responde, su clamor no es escuchado, y siente que la “cerca una impiadosa muralla de silencio” (Maturó, 1996: 21). En este ámbito no llegan la voz ni la música de Orfeo. Por este motivo es también un espacio de una tremenda soledad: “Sola he debido descender a este abismo donde muero”, afirma (Maturó, 1996: 22). Es también un espacio marcado por la culpa que se percibe como “impío subsuelo/ donde se hunden garfios y resinas amargas” (Maturó, 1996: 19-20). Este espacio está poblado por espectros, fragmentos del amor pasado, imágenes desdobladas del propio yo. Pero también posee una flora y una fauna amenazantes: zarzas que arrancan “gajos de la carne” (Maturó, 1996: 20), helechos, “grandes flores rojas y feroces” (Maturó, 1996: 23), hojarasca que cubre los caminos (Maturó, 1996: 25). Lobos, arañas gigantes, delfines, luciérnagas y serpientes acechan el paso de Eurídice.

¹² Como señala Francisco Molina, “[...] la capacidad (de Orfeo) de comunicarse con lo que está más allá de lo humano (la naturaleza o los dioses) es la manera de expresar hasta qué punto el cantor tracio estaba dotado de una destreza extraordinaria” (1997: 303).

Estas últimas adquieren un relieve particular. En el poema, el símbolo -propio del inframundo, pero además presente en las versiones latinas del mito- conserva la ambivalencia que lo caracteriza en las culturas occidental y oriental (Martos Núñez, Castaño Blanco, Martos García, 2015). Por una parte, en ciertas secuencias presenta un valor amenazador, asociado al bestiario cristiano como símbolo del mal: en la selva nocturna que atraviesa Eurídice “se yergue impávida la víbora” (Maturo, 1996: 23), los cielos de este espacio sin puertas se perciben como una “gran culebra ardiente” (Maturo, 1996: 31). Pero en otras, concretamente en la novena unidad, aparece con un valor positivo en la imagen del *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola. En la economía del poema extenso, esta secuencia introduce, a través del símbolo, una reflexión acerca del amor y se vincula con otras secuencias en las que se alude al mito del andrógino primordial.

El andrógino primordial, el *ouroboros* y la concepción del amor presente en el poema

Por su condición de poema extenso, *Canto de Eurídice* reconfigura un estado de abandono, desde la perspectiva femenina y, asociado a este tema, postula una concepción del amor. Mediante este deslizamiento temático, el poema trasciende de la esfera de la experiencia personal a la de una comprensión más general, pensante y sintiente. La postulación de esta idea del amor integra imaginariamente la recreación del mito de Orfeo con otros mitos y símbolos.

Si se tiene en cuenta su momento y modo de manifestación en el poema, el primero de estos mitos está solamente aludido y se presenta en las estrofas 19 y 20. Se trata del mito del andrógino primordial (Gil, 1969; Chevalier; Gheerbrant, 1983: 39-41; Sánchez, 1995). El mito aparece desarrollado extensamente en el *Banquete* de Platón, en el discurso de Aristófanes (*Banquete* 189 d – 193 e)

para explicar el impulso amoroso entre los hombres como una poderosa aspiración interna de recuperación de una unidad originaria que se ha perdido por el castigo de Zeus. Como señala Luis Gil en su comentario a este pasaje, el amor:

“[...] obedece a un íntimo anhelo de restitución de una plenitud perdida, de reencuentro con uno mismo en el ser amado, que sobrepasa con mucho el mecanismo químico y biológico de las atracciones y repelencias mutuas de los elementos constitutivos del hombre. El mito del andrógino, el ser descomunal partido en dos por Zeus, explica maravillosamente, por un lado, la sensación de plenitud que da la unión amorosa y, por otro, la polarización del amor hacia uno u otro sexo desde el comienzo mismo de la vida [...]” (1969: 19).

El “orden de amor” que busca Eurídice se relaciona con esta concepción, experimentada en el poema como una unicidad fundamental y originaria que se ha perdido con la ruptura. De allí su súplica a Orfeo para que haga posible la restitución de esta plenitud perdida en las estrofas mencionadas:

“Sólo el amor sostiene nuestras vidas
sobre el abismo infatigable y solo,
el amor
el fugaz resplandor de la carne y del alma que nos plasma
y nos funde
unos a otros, sí, uno con otro,
a mí contigo
a ti conmigo, amor.
[...]
Quiero que asumas esta vida triste
quiero que me devores y me seas.
Seré tú mismo
me olvidaré perdiéndome en tu forma.
Seremos uno solo dividido
pero unido en la sangre.
No me dejes caer,

no todavía” (Maturó, 1996: 26-27).

El deseo de ser devorada por su amante, enlaza simbólicamente el mito del andrógino con otro que aparece en forma explícita en el poema con posterioridad, en la décima unidad semántica, en la estrofa 37 (versos 344 a 354), el *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola:

“Ouroboros
por el amor se buscan los ciegos elementos
se unen se separan
ruedan y se organizan las hojas y las alas
de este gran animal
de esta bestia violenta que se despliega dulce
pájaro-piedra-flor
víbora lenta y suave que se muda de piel
mundo engañoso fluyente
incomprensible corola
que ríes dentro de mis huesos” (Maturó, 1996: 33).

Se trata de un símbolo cuyas primeras manifestaciones son artísticas y corresponden a las culturas china y egipcia (Van der Sluijs; Peratt, 2009: 4; Assmann, 2019: 20-21). Posee en estos contextos un valor cósmico y cosmogónico vinculado a la creación del mundo, al ciclo solar y a la articulación entre el universo el inframundo y el espacio acuático que los separa y circunda. Guarda una íntima afinidad con la oscuridad del inframundo: en la cosmogonía egipcia, el *ouroboros* rodea las aguas primordiales antes que nada haya sido creado (Van der Sluijs; Peratt, 2009: 7). De acuerdo con Chevallier y Gheerbrant (1983: 716), el *ouroboros* simboliza un ciclo de evolución cerrado sobre sí mismo. Representa las ideas de movimiento, continuidad, autofecundación y eterno retorno. Asimismo, simboliza la unión del mundo terrestre, por la serpiente y del mundo celeste, por el

círculo. Significa además la unión de dos principios opuestos, el cielo y la tierra, el día y la noche, por ejemplo.

En el poema, el símbolo se despoja de un valor cósmico y cosmogónico. Conserva las valencias relativas al movimiento cíclico y la transformación dentro de la continuidad, pero referidas ahora a una definición del amor visto como un movimiento que une y separa, que moviliza a través del deseo a los individuos y que es una parte constitutiva del propio sujeto de la enunciación lírica.

En la secuencia, el *ouroboros* aparece como un alocutario al que se dirige Eurídice. El uso de la tercera persona, entre los versos 345 a 353, implica, desde el punto de vista enunciativo, una interrupción del lamento para describir la naturaleza del amor. Recién en el final de la secuencia se retoma la primera persona para expresar que este movimiento es constitutivo del yo.

Ambos mitos permiten concebir el itinerario de Eurídice como un recorrido circular en busca de la recuperación del amor perdido y de la perfección en la plenitud del reencuentro amoroso. Paralelamente se asocian a los movimientos de descenso y ascenso y de paso de la oscuridad hacia la luz.

La metapoesía

La reflexión sobre el lenguaje y la poesía constituyen otro rasgo singular del poema extenso. Según Daniel Mesa Gancedo (2006: 34), se trata de un eje temático fundamental introducido por el romanticismo.

En *Canto de Eurídice* dicho eje se manifiesta en las unidades semánticas séptima, novena y undécima, hacia el final del canto. Se introduce en secuencias que interrumpen la evocación del amado y el transitar de Eurídice. Por esta razón podrían concebirse como digresiones o elementos que introducen variedad

en la unidad. Se refieren principalmente a una evaluación de la voz enunciativa sobre los alcances de su palabra en el espacio desolador del inframundo. Pero a pesar de introducir otro eje temático, por el carácter pesimista de la evaluación, resaltan el estado de postración del yo. Exhiben la escisión entre lenguaje y ser, la incapacidad de las palabras para dar lugar a la presencia, la imposibilidad del sujeto de la enunciación de decir la palabra que la revele, el drama de no ser escuchada:

“[...] Quiere nacer la palabra
quiere decirse el alma
a quién
nadie la escucha
y muere en la penumbra de mi pecho. [...]” (Maturo, 1996: 36).

La soledad que se desprende ante la incomprensión y la falta de compasión constituye un motivo recurrente del canto. Podría interpretarse como metáfora de un rechazo social de la amada que acontece con la ruptura y el abandono.

Así, la palabra de Eurídice cautiva, incapaz de alojar al ser, incapaz de conmovir, contrasta con la voz de Orfeo, hacia el final del poema. El marinero que regresa y permite el ascenso de Eurídice, ha recuperado su dimensión salvífica y su poder originario, encantador “de las aves y los peces”. Asimismo, es una palabra transformadora que le permite a la dríade manifestarse en su verdadero ser (Maturo, 1996: 38).

Consideraciones finales

El estudio de la recreación del mito de Orfeo en *Canto de Eurídice* ha intentado mostrar cómo en ese juego de apropiación y diversificación, la imaginación artística de Graciela Maturo zurce un desgarramiento personal: se apropia del mito como una forma

de comprensión y a la vez de superación de ese desgarramiento. El mito le permite representar, explicar y a la vez velar los aspectos íntimos de una experiencia traumática. Su recreación aporta los valores de la perspectiva personal y, a la vez, universaliza ese dolor particular y lo reviste con la densidad simbólica que las figuras de Orfeo y Eurídice han ido sumando desde la antigüedad hasta nuestros días.

El desplazamiento hermenéutico en el trabajo artístico de Maturo supone distintas estrategias. La estrategia fundamental consiste en dar la voz a Eurídice y en hacer de ella no solo una paciente principal del poema sino, en virtud de la extensión del canto, una verdadera agonista. Con su poema Graciela Maturo reconfigura, como otras escritoras contemporáneas, la visión de la figura femenina. En su decurso, el texto -a través de la dialéctica oscuridad/ luz y de la sugerencia de un recorrido por el averno y su posterior ascenso- adquiere cierto tenor diegético que hace posible al lector inferir estas dimensiones de la dríade.

Esta elección determina a su vez las modificaciones de los demás mitemas: el espacio infernal y las figuras de Orfeo y Eurídice. La del héroe se transforma en función de su relación con coordenadas temporales (pasado/ presente/ futuro) y con la expectación de su regreso hacia el final del poema. La de Eurídice, asume prerrogativas propias del héroe como el canto y la búsqueda. Asimismo, las unidades semánticas del poema refieren también el recorrido y la transformación de Eurídice y, paralelamente, la experiencia de un episodio emocional que supone el paso de la desolación a la esperanza.

El desplazamiento hermenéutico se apoya además en otras estrategias que enriquecen la recreación. Por una parte, la relación de la saga de Orfeo con otros constituyentes de raigambre tradicional como el mito del andrógino primordial y el símbolo del *ouroboros*. Estos constituyentes permiten expresar una

concepción específica del amor, contenido del mito puesto en relieve por Maturo en su obra. Por otra, la acción de los epígrafes de Hugo con Hoffmansthal y Simone Weil que enmarcan el canto, anticipan estados afectivos y contenidos semánticos y le otorgan la condición de una experiencia fundacional.

El estudio realizado abre otras perspectivas de análisis, algunas de las cuales apenas se han esbozado aquí. En primer lugar, la comparación entre *Canto de Eurídice*, *Orfeo canta* y el resto de los poemas que en el corpus de la autora recrean el mito. En segundo, el contraste con otras recreaciones de figuras femeninas de la mitología como Hero, Dafne o Nausícaa en *El mar se llama ahora con tu nombre*, libro en el que predomina la expresión de una experiencia gozosa del amor.

Si el análisis se proyecta hacia el interior del propio corpus lírico, un examen comparativo puede centrarse en los contenidos considerados del mito, los mitemas recreados, las voces desde las cuales se enuncia la experiencia (la de Orfeo, la de Eurídice, la del poeta). Un recorrido diacrónico de esta índole permite reconocer qué dice el mito a cada poeta o incluso a cada generación. Por ejemplo, tal como se ha analizado extensamente (Zonana, 2001), muchos poemas escritos hacia 1940 ponen de relieve la experiencia de la música y el canto en su condición civilizadora y restauradora de la paz, como puede observarse en “A Orfeo” de Arturo Marasso, “Interludio órfico” de José Portogalo o “El bello dios” de César Rosales.

Por último, para una visión global de la potencia del mito en la literatura argentina de los siglos XX y XXI es necesario completar el examen de la serie lírica con la serie narrativa o dramática. Con respecto a la primera, es posible identificar recreaciones en forma de microrrelatos en colecciones como *Filosofícula* (“Orfeo y Eurídice”, 1924) de Leopoldo Lugones, *El gato de Cheshire* (“Orfeo y Eurídice”, 1965) de Enrique Anderson Imbert y *Falsificaciones* (“Honestidad sexual de las mujeres deshonestas”, 1966) de Marco Denevi. En los textos de estas colecciones

predomina una mirada crítica y humorística del relato en relación con su contenido amoroso. Denevi vuelve al mito en “Orfeo no murió en Tracia” de *Salón de lectura* (1974). En el formato cuento y referido a los poderes de la música, un ejemplo notable, también desde una perspectiva irónica, es el relato “Las ménades” de *Final de juego* (1956) de Julio Cortázar. Cortázar rescribe además el mitema de la *katábasis* en “Manuscrito hallado en un bolsillo”, de *Octaedro* (1974), mediante una visión del metro de París como inframundo en el que se encuentran y separan los amantes (Capitán Gómez, 2008). En lo que se refiere a las versiones teatrales, en apretada síntesis pueden mencionarse obras como *Los tangos de Orfeo* (1965) de Alberto Rodríguez Muñoz, *La casa sin sosiego* (1992) de Griselda Gambaro, *Una anatomía de la sombra* (2000) – texto en el que se adopta la perspectiva de Eurídice – y *El Orfeo* (2001/ 2002) de Alejandro Tantanián y *Orfeo y Eurídice* (2017) de César Brie.

En el abanico de todas estas recreaciones se puede constatar el encanto que la historia del héroe tracio sigue ejerciendo sobre las generaciones de todos los tiempos.

Bibliografía

- Assmann, J. (2019). Ouroboros. The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun. *Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt*, (4), 19-32
- Aullón de Haro, P. (2004). Las categorizaciones estético literarias de dimensión. Género/ sistema de géneros y géneros breves/ géneros extensos. *Analecta Malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 27(1), pp. 7-30.
- Bauzá, H. (1994). El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: el canto como incantamentvm. *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXII (1), pp. 141-151.
- Bekes, A. (introd., trad. y notas) (2007). *Virgilio. Geórgicas*. Ed. bilingüe. Buenos Aires, Losada.
- Bernabé, A.; Casadesús, F. (Coords.) (2008). *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid, Akal.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkins. Madrid, Editora Nacional.

- Bravo de Laguna Romero, F. J. (2003). *Los tangos de Orfeo* de Alberto Rodríguez Muñoz y su deuda con el mito clásico, *Latin American Theatre Review*, (37,1). pp. 117-131.
- Brunel, P. (1997) Orphée moderne. En Brunel, P. *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mythocritique II*. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 63-82.
- Camacho Rojo, J. M. (2006). La tradición clásica en la literatura argentina del siglo XX, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, (17). pp. 57-84.
- Capitán Gómez, F. J. (2008). Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar. *Amaltea. Revista De mitocrítica*, 171 - 198. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110171A>
- Castillo, H. (2005). *Un poco más de luz. Obra poética 1974-2005*. Córdoba, Editorial Brujas.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- Ciocchini, H. E. (1954). *Los sagrados destinos*. Buenos Aires, Delphica.
- Coll, M. I. ; Simón, M. G. (2012). Y dice Eurídice. Sobre *Una anatomía de la sombra* de Alejandro Tantanián. En López López, A., Pociña Pérez, A., de Sousa e Silva, M. (Coords.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 155-160.
- Devoto, D. (1943). *Libro de las fábulas*. Buenos Aires, Gulab y Aldabador.
- Dubatti, J. (1986). Orfeo: emblema del 'combate por la poesía'. (Estudio sobre la lírica neorromántica argentina), *Letras*, (XV-XVI). pp. 42-63.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Traducción y notas de Alain Vergat. México, Anthropos/ Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fava, F. (2006). "Si un mismo río riega todo lo viviente..." *Piedra de sol*, poema de confluencias", En Graña *La suma que es el todo y que no cesa*, pp. 85-114.
- Galán, L. (2017). El mito de Orfeo en el teatro argentino contemporáneo: *La casa sin sosiego* de Griselda Gambaro. En Pricco, A. R. ; Moro, S. M. (Coords.) *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 249-260.
- Gandolfo, F. (2006). *Versos para despejar la mente*. Rosario, Ediciones Municipales de Rosario.
- García Gual, C.; Hernández de la Fuente, D. (2015). *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (2001). *Umbrals*. Traducción de Susana Lage. México, Siglo XXI Editores.
- Gialdroni, M. (2009). Orfeu refletido ou a negação do mito, *Estudos Avançados*, 23(66). pp. 342-347.

- Gil, L. (1969). Presentación. En Platón. *El Banquete. Fedro. Fedón*. Madrid, Ediciones Guadarrama, pp. 11-29.
- Gómez, C. G. (2014). La noche más oscura: Simone Weil, la experiencia mística y la desdicha; hacia una ontoteología debilitada, *Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana)*, (137). pp. 139-153.
- Graña, M. C. (2006). Introducción. En María Cecilia Graña (Compiladora) *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 9-24.
- Grandov, O. (1995). Aproximación a la poesía de Graciela Maturo, *Atenea. Arte, Ciencia y Literatura*, (472). pp. 89-100.
- Herrera, R. R. (1975). *Culto de Artemis*. Buenos Aires, Edición del autor.
- Jonquières, E. (1941). *La sombra*. Buenos Aires, El Bibliófilo.
- Marasso, A. (1951). *Antología poética*. Buenos Aires, Coni.
- Martín Hernández, R. (2010). *Orfeo y los magos. La literatura órfica, la magia y los misterios*. Prólogo de Alberto Bernabé. Madrid, Abada Editores.
- Martos Núñez, E.; Castaño Blanco, A.; Martos García, A. (2015). Serpent as a Pan-Mediterranean Myth, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, (6,4). pp. 422-431.
- Maturo, G. (1993). Encuesta a escritores de Mendoza, *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, (1). pp. 173-184.
- Maturo, G. (1996). *Cantos de Orfeo y Eurídice*. Córdoba, Ediciones del Copista.
- Maturo, G. (2004). *La razón ardiente*. Buenos Aires, Biblos.
- Maturo, G. (2008). *Los trabajos de Orfeo. Experiencia y lenguaje de la poesía*. Mendoza, Ediunc.
- Maturo, G. (2014). *La poesía. Un pensamiento auroral*. Córdoba, Alción Editora.
- Maturo, G. (2017). *Bosque de alondras. Antología poética 1958-2017*. La Plata, Ediciones Hespérides.
- Mesa Gancedo, D. (2006). Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz. *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, (21). pp. 25-47.
- Mesa Gancedo, D. (2008). El poema extenso como institución cultural, forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI(1). pp. 87-122.
- Molina, F. (1997). Orfeo músico, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, (7). pp. 287-308.
- Molinari, R. H. (1975). *Las sombras del pájaro tostado. Obra poética (1923-1973)*. Buenos Aires, El Mangrullo.
- Monneyron, F.; Thomas, J. (2004). *Mitos y literatura*. Traducción de Emilio Bernini. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

- Panyagua, E. R. (1967). La figura de Orfeo en el arte griego y romano, *Helmántica*, XVIII(56). pp. 173-239.
- Panyagua, E. R. (1972). Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo, *Helmántica*, XXIII (70). pp. 83-135.
- Portogalo, J. (1943). *Destino del canto. Poemas (1937-1941)*. Buenos Aires, Editorial Problemas.
- Ramón, A. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona, Acanalado.
- Rastrollo Torres, J. J. (2011). Hacia una caracterización del poema extenso moderno. *Forma. Revista d'Estudis Comparatius: Art, Literatura, Pensament*, (4), pp. 103-115.
- Revilla, F. (1990). *Diccionario de iconografía*. Madrid, Cátedra.
- Rodríguez, A. (2009). 'L'épisode émotionnel' en poésie lyrique". *Vox poética*. Recuperado de <http://www.vox-poetica.org/t/pas/rodriguez2009.html>
- Rosales, C. (1999). *Después del olvido*. San Luis, Fondo Editorial Sanluisenseño.
- Rusotto, M. (2011). Desarrollo y finitud en el poema extenso: Itinerario de *Últimos días de una casa*. *Cuadernos Americanos*, (138/4). pp. 155-174.
- Sánchez, K. Ch. (1995). La tradición mítica del hermafrodito o andrógino en la Antigüedad y la Edad Media, *Filología y Lingüística*, (XXI, 1). pp. 17-33.
- Soler Cañas, L. (1981). *La generación poética del '40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Steiner, G. (1975). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducción de Castañón, A.. México, Fondo de Cultura Económica.
- Uribe, B. (1941). *Libro de homenaje*. Buenos Aires, Ediciones Hipocampo.
- Uribe, B. (1981) *La ballena*. Buenos Aires, Emecé.
- Van der Sluijs, M.; Peratt, A. (2009). The Ourobóros as an Auroral Phenomenon. *Journal of Folklore Research*, 46(1). 3-41.
- Veiravé, A. (2002). *Obra poética completa*. Buenos Aires, GEL.
- Von Hofmannsthal, H. (1922). *Buch der Freunde*. Leipzig, Insel Verlag.
- Weil, S. (1966). *Attente de Dieu*. Paris, Fayard.
- Zonana, V. G. (1998). Presentación de *Nacer en la palabra*, de Graciela Maturo. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. (5), pp. 187-194.
- Zonana, V. G. (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza, Ediunc.
- Zonana, V. G. (2005). *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40*. Buenos Aires, Simurg.

Víctor Gustavo Zonana es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, Profesor de la cátedra Literatura Argentina II (Siglo XX) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Investigador del CONICET. Realizó sus cursos preparatorios para el doctorado como pasante en la UFR de Littérature Générale et Comparée, Paris III, Université de La Sorbonne Nouvelle. Su campo de investigación incluye la lírica argentina del siglo XX.