

## **MITO, ARTE Y FILOSOFÍA ORFEO EN CLAVE HERMENÉUTICA**

BLANCA H. PARFAT\*

### **RESUMEN**

En esta ponencia sostenemos que los mitos griegos conservan su vigencia en la cultura contemporánea, y ello se ejemplifica con el mito de Orfeo. Se analiza fenomenológicamente el mito y se lo ejemplifica en la plástica, bajo el aspecto de la música y en la actitud transgresora del personaje. Buscamos así el camino que nos permita entablar, en primer lugar, el diálogo con el mito de Orfeo tratando de precisar el núcleo de unión con algunas de las múltiples manifestaciones artísticas a que ha dado lugar, y, en segundo término, intentaremos, hermenéuticamente, adentrarnos en la comprensión de nuestra época sacando a la luz su significado filosófico.

---

\* Universidad de Buenos Aires e Instituto Superior del Profesorado de Buenos Aires, Argentina.

## **MYTH, ART AND PHILOSOPHY. ORPHEUS FROM AN HERMENEUTIC POINT OF VIEW**

BLANCA H. PARFAY \*

### **ABSTRACT**

In this communication it is stated that Greek myths keep their use in the contemporary culture, and this point is exemplified with the myth of Orpheus. The myth is analyzed phenomenologically and this is exemplified it in plastics, under the aspect of music and in the transgressive attitude of the character. In such manner it is possible to find a way that allows us to establish: first, the dialogue with the myth of Orpheus aiming to reach the nucleus of the union with some of the multiple artistic manifestations that it has given rise to. And, second, we will try, hermeneutically, to enter in the understanding of our time bringing to light its philosophical meaning.

---

\* Universidad de Buenos Aires e Instituto Superior del Profesorado de Buenos Aires, Argentina.

## 1. ORFEO Y EL ARTE

LA PRIMERA LECTURA que surge del mito es la anecdótica. En ella se cuenta la historia de quien va en busca de un amor arrebatado por la muerte y consigue adentrarse en la oscura región del Hades gracias a la fuerza persuasiva de su música. Sus canciones, su tesón, su angustia y finalmente, su amor, consiguen convencer a los dioses y le es concedido llevar consigo a Eurídice –su querida esposa muerta por la mordedura de una serpiente– de vuelta a la luz de los días. Pero como muestra de que los dioses nunca conceden nada sin una condición, no debe volver la vista hacia ella hasta salir de la región infraterrestre. Es sabido que la duda anidó en su pecho y, al desconocer la señal divina y volver la cabeza para comprobar si su amada esposa lo seguía, ésta desaparece para siempre en la oscuridad. Por su desconfianza, pierde a Eurídice para siempre.

¿Cuáles son los elementos de este mito que nos habla del inquieto músico que intenta lo que está prohibido a los hombres, burlar a la muerte y traspasar lo vedado?

Nos interesa hoy destacar dos de los componentes míticos: en primer lugar, la musicalidad de Orfeo y, en segundo lugar, la transgresión de los límites.

Veamos la primera al preguntar cuál es la condición musical de Orfeo.

Se cuenta que fue hijo de una musa y de un rey o, quizás, de Apolo, tan impreciso es su origen. Fue el dios quien, como signo de progenie o de amistad, le regala una lira con la que deleita a hombres y dioses, pues los sonidos del instrumento, conseguidos solamente por él, hacía que los hombres se olvidaran de sí mismos. Dado que, en los instrumentos de cuerda el sonido es logrado, en gran parte, por el ejecutante, comprenderemos la importancia del artista. Era únicamente Sólo Orfeo, con los dulces sonidos de su lira, podía producir tan agradables sensaciones en los oyentes de esas melodías, que quedaban embargados por ellas. Los sonidos los transportaban a otro mundo, a la irrealidad de la ensoñación, al canto, al goce y a la fiesta.

El encantamiento musical es consecuencia del poder de la música, poder ante el cual no cabe la resistencia, para bien o para mal. Y afirmamos esto, pues observamos que nuestra naturaleza está hecha para escuchar. Estamos siempre con los oídos abiertos, pues ellos no pueden cerrarse, como podemos hacer con los ojos. Estamos, pues, condenados a oír, tal es nuestra condición humana.

Mas la condena se trocaba en goce si los sonidos de la lira eran tañidos por Orfeo, el taumaturgo. Poseía el citarista la cualidad de embriagar a los hombres con su música y de trasladarlos a otras honduras. El embrujo musical de Orfeo es el que le permite aquietar a dioses y animales cuando intenta su viaje subterráneo, ya que sucumben a sus melodías tanto Caronte como el can Cerbero y, finalmente caen, también arrullados por ellas, los jueces que imperan en el triste reino de las sombras.

Los suaves sonidos de la música son los que han dominado realmente la oscuridad del Hades y han posibilitado al joven músico el traspaso de las fronteras de lo prohibido. Él es, pues, un hombre musical y su entusiasmo –en el más prístino sentido griego– el que le proporciona alas a su canto.

Debemos tener presente que los griegos sentían tal reverencia por la música que es frecuente su mención en la literatura, no así el de las otras habilidades que nosotros llamamos arte, por ejemplo, la escultura o la pintura.

Tal vez no podamos recrear ahora la variedad de la música griega porque en ella primaba la melodía y estaba totalmente ausente la polifonía. Esta preeminencia es el índice de que la palabra llevaba el canto y el ritmo. Su prosodia canta y, por ello, es vista como forjadora del carácter. Recordemos a Platón en la República y su preocupación por el papel de la música en la educación del hombre, ya que vincula la música y la ética.<sup>1</sup>

A Kant, en tanto que platónico, tampoco le pasa inadvertido el poder musical, ya que nos dice que, de tantas habilidades que tiene el hombre,

---

1. PLATÓN, *República*, 376 et al.

“[...]algunas son buenas en todos los casos y otras –como la música– no lo son”.<sup>2</sup>

Esta acción formadora de la música es la que hace tan importante a la lírica y es la que está presente en el mito de Orfeo como pasaporte para lo prohibido, en tanto que es la que subsiste después de la muerte del mítico cantor. Despedazado éste por las ménades, su cabeza es arrojada junto a su lira a las aguas del río Hebro, que las transporta hasta Lesbos siendo considerada esta isla la cuna de la lírica.

La música no solamente encanta sino que, frecuentemente, obnubila al propio cantante pues le despierta su *hybris*. Y es el canto como vehículo de la soberbia el que impulsa a sus cultores a desafiar a los dioses; recordamos a Marsias –el infortunado sátiro que desafió a Apolo– y, también, a Támiras, que se jactaba de poder vencer a las Musas, y ellas, en castigo, lo enmudecieron.

Los griegos seguían la música con un oído tan fino, estaban acostumbrados a tan pequeñas variaciones de tono, que ese hecho les permitía seguir los cambios melódicos, de timbre o de entonación de modo tal que el deleite estético corría por canales muy distintos a los nuestros, habituados a la sinfonía orquestal. El público heleno concurría a los certámenes ya sabedor de lo que iba a escuchar, es decir, conocía las canciones, lo que lo entusiasmaba era el modo cómo las iban a cantar. Iba, pues, a escuchar interpretaciones, no novedades musicales, lo que apreciaba era el aporte que el artista hacía a la canción. Tanto es así que el músico ganador en los certámenes era considerado un héroe nacional.

La música no era un asunto que incumbiera a cada griego separadamente, como tal vez nosotros atendemos a la disposición, habilidad o vocación. No era problema particular sino que incumbía a todos los ciudadanos –como parte de su educación–, y se daba por descontado, en ciertas ciudades, que los jóvenes sabían tocar el aulos. La música no era, pues, solamente formadora del *ethos*, sino asunto de Estado.

---

2. Cfr. KANT, *Pedagogía*

Así como cuando en la representación dramática se llega al clímax y la emoción impide articular palabras, es la música el recurso salvador, así puede ella expresar ese momento de ayuda a la comprensión intelectual, mostrando el valor de lo simbólico.

La música pertenece al dominio de lo inefable y su unión con el mito se nos presenta como reveladora de sus secretos, pues solamente el citarista es, en este caso, el que puede transgredir los límites de la condición humana y equipararse con los dioses. Al dios todo le está permitido, no así al hombre, pero éste ha recibido de aquéllos algo que lo iguala a la divinidad: el poder transformador de la música. La música es en este mito el símbolo del poder de la melodía y, por ende, de la palabra en cuanto es entendida como canto y de su arrebatadora convicción.

Por medio de ella puede Orfeo descender al Hades, a otro sitio, cruzar el límite del reino de lo subterráneo y ahí, encantar y embelesar a todo lo que no es ya mortal.

Este mito no simboliza otra cosa sino el poder que tiene la música también sobre los dioses, por ello sus lugares son invadidos por el músico tracio. Tampoco los dioses, nos dice Orfeo, pueden resistirse al poder cautivante de la música. Los inmortales quedan presos de ella y sólo logran imponer una condición, como última muestra de su poder, al osado músico: no volver la cabeza para mirar hacia atrás, hacia el reino de los que, en el fondo, ya pensaba que había vencido. Pero esa prohibición de mirar hacia atrás obró como un imán para Orfeo. Sabemos que no la pudo cumplir, y que los mismos dioses castigan al intruso.

El orden no pudo ser alterado y cada uno de los dioses volvió a reinar en su exclusivo lugar, Zeus en el Olimpo y Hades en las oscuras profundidades. Sólo la tierra es el lugar en el cual los hombres y los dioses pueden reunirse, porque ellos así lo han dispuesto.

Orfeo, como el poder absoluto de la música, está reflejado en distintas obras pictóricas y quisiera hoy contraponer cuadros de épocas e ideas muy distintas. El primero nos lo muestra al músico como encantador de la naturaleza, según la interpretación tradicional, y es de Roelandt

Savery (1576-1639), se titula, precisamente, Orfeo. En él vemos al cantor en medio de un paisaje realista e imaginario a la vez. Los árboles y las flores se mecen al compás de su música, y la escuchan arrobados los cisnes y los patos, los perros y los elefantes, los caballos y las vacas, los papagayos y los venados, los buitres y las garzas, las gaviotas y los gallos y, acompañando esta abundancia animal, los ríos fluyen en cristalinas cascadas. Toda la naturaleza escucha al músico que, al costado izquierdo del cuadro, luciendo largos cabellos y vestido a la usanza renacentista toca un violín. De la misma época es el cuadro de François Perrier (1590-1650) que se titula *Orfeo ante Plutón y Perséfone*, en éste Orfeo luce pudorosamente desnudo, pero no le falta el violín.

Hoy sabemos que no era ése el instrumento de Orfeo pero el siglo XVII no poseía aún la visión histórica que nos caracteriza y los personajes están, por esto, ataviados con los ropajes que ellos conocían y con los instrumentos que eran mas usados. Pero el mito de Orfeo como encantador musical sigue vivo después de tantos siglos.

El siglo XX, iconoclasta, no puede evitar, tampoco, la presencia del mito, pero se rebela frente a él, lo ataca, lo desfigura, lo invierte, pero no lo ignora.

Quien, creo, debe ser interpretado de esta manera, es Paul Klee (1879-1940).

El pintor alemán había estudiado literatura griega y romana y se había interesado por la filología a lo largo de su vida, más aún, podemos añadir que leía la Orestíada en distintas traducciones hasta poco tiempo antes de morir. La influencia del pensar griego fue muy profunda en Alemania y Klee no escapó a su embrujo. Doscientas cincuenta de sus obras llevan títulos mitológicos y están volcados éstos con un matiz destructor, deformador, enmascarando, a través de sus dibujos lineales el poder que trasuntan sus temas.

Solamente puedo traducir en palabras una visión insospechada del mito y aproximarlos a una sugerente faceta de Orfeo. Tomo dos ejemplos: el primero se titula "La puerta del Hades" y es de los años 1921-1929. Ahí aparece, como en una puesta teatral, con el telón recogido a la izquierda, una esquemática estación –para llamarla de

alguna manera—, con una aún más esquemática barca que nos señala, con aguda flecha, una dirección. El escenario, puras líneas, nos muestra las cruces, los árboles secos y una oscura puerta cavernaria en el centro. Es el Hades. Hacia ahí se dirige el ausente Orfeo. La luna cuelga, redonda, a la derecha del cuadro.

En su dibujo de 1940, “Huída del Hades”, observamos que dos troncos lineales bordean a Orfeo y a Eurídice, pero no es Eurídice la que lo sigue sino que es Orfeo el que la levanta y huye con ella. Los hieráticos cabellos de la joven y sus rectangulares ojos nos hablan de su horror. Son solamente negras líneas pero ¿hay algo más despojado para expresar lo incognoscible?

El artista ha captado la faceta transgresora de Orfeo y la ha expresado invirtiendo el orden de salida del Hades. Es la fuerza del deseo raptor del músico y el horror de Eurídice al pensar su vuelta al lugar de donde había sido expulsada: la vida. Sus geométricos ojos nos hacen sospechar el horror de la muerte y la conciencia de lo que no es ni posible, ni permitido.

Si los dioses son figuras de la vida y los mitos nos hablan de ellos, tal vez sea este fuerte núcleo interno el que pueda echar luz sobre su persistencia, ya que, en el año mil seiscientos, cuando Rinuccini escribe la primera ópera, que se estrenara para las bodas de María de Médicis, la titula Eurídice y, siete años después Monteverdi llama a la suya, Orfeo.

## 2. LA TRASGRESIÓN DE ORFEO

¿CUÁL ES EL PORQUÉ, el sentido profundo de la persistencia del mito de Orfeo?

El mito persiste, creemos, porque el hombre ama el misterio y el mito es misterioso, secreto, iniciático. Es sólo para ser compartido con los iguales, no con los otros, con los que ya tienen la mirada opacada por la prosaica realidad.

La capacidad que el mito tiene de elevarnos nos habla siempre de lo divino, entendiendo por ello no lo religioso ni lo cultural, sino lo asombroso, lo digno de verse, lo maravilloso.

Orfeo, acuciado por su amor arrebatado por la muerte, debe realizar su agón e intentar llegar a las fronteras de la vida. Debe luchar contra ella, traspasar sus umbrales y arrancar a los dioses su presa. Más aún, intenta volver con Eurídice nuevamente a la vida, como si nada hubiera pasado. Pero el músico tracio no es sino un hombre, es sólo un mortal y ¿puede un hombre desafiar a los dioses, puede engañarlos y traspasar sus fronteras como si ese hecho fuera algo tan sin importancia que le permitiera volver a la soleada tierra nuevamente, libre, sin castigo y con su esposa nuevamente viva?

La trágica condición humana está paradójicamente presente en el olvido de su propia condición. Orfeo olvida el poder de los dioses, confía en su música encantadora y niega el requisito impuesto por los dioses. Por eso su castigo, el despedazamiento innoble de su cuerpo. Su destrucción es el pago por su atrevimiento y su cuerpo destrozado es la imagen del hombre que quiso transgredir sus propios límites.

Mas no nos adelantemos, pues ahora debemos preguntar a la filosofía cuáles son los conceptos a partir de los cuales se nos patentiza el mito de Orfeo.

Si, según Schelling, podemos construir el universo en la figura del arte y los dioses de la mitología no son sino ideas de la filosofía consideradas objetiva y realmente<sup>3</sup>, podemos preguntarnos por la idea filosófica de Orfeo.

Para Martin Heidegger<sup>4</sup>, la pregunta fundamental es la pregunta por el ser y, tal vez, elucidando el ser-en-el-mundo, podamos aproximarnos a nuestra meta. Mundo y *Da-sein* son interdependientes, pues mundo es, para Heidegger, un existenciarío, es algo propio del *Da-sein*, del hombre, ya que sólo él tiene mundo, no lo tienen los animales, por ejemplo, porque mundo es un complejo espiritual, no algo físico.

---

3. Cfr. SCHELLING, *Filosofía de la mitología*

4. Recordamos que, hace pocos meses, se han cumplido veinticinco años de su muerte.

Es ese entramado espiritual, que es histórico y que no lo es, al mismo tiempo, el que intentaremos describir, con ayuda de la analítica existencial del pensador alemán.

El mundo de Orfeo es el mundo helénico de hombres y de dioses, ellos son los que dan significación a los entes porque éstos no son sino el horizonte de sentido en el cual se nos aparecen y frente a los cuales nos comportamos en un todo de acuerdo con nuestra comprensión de ellos.

Orfeo, el encantador a través de la música, era griego porque su mundo estaba poblado de dioses y de cantos, comprendía y actuaba de acuerdo con ello. Sin embargo no es la figura de lo divino lo que nos interesa en Orfeo, sino su condición humana de la duda, la desconfianza y el rebasamiento de los límites. Creemos que ése es su rasgo distintivo y, por ello, por esa mezcla que lo caracteriza de música y transgresión, está presente en Orfeo, como una señal, su *hybris*.

Pensamos que hay en este mito una contraposición entre mundo y no-mundo o si queremos decirlo con otras palabras, entre espíritu y sombras.

No hay en el Hades un mundo, pues esa región subterránea sólo puede ser habitada por lánguidas sombras sin voz: la mudez fue una de las características más antiguas del Hades.

La música de Orfeo rompe el orden que debía reinar en el antro subterráneo, altera la paz de los mudos y los acerca al oído de los hombres, a su mundo, poblado de cantos. Pero el Hades es el no-mundo, no puede haber relación espiritual donde el espíritu humano está ausente. Intercambiar los mundos, borrar sus fronteras, pasar del no-mundo al mundo humano es lo que pretende Orfeo, en su viaje de ida y vuelta.

Los dioses no tienen mundo, pues no necesitan comprender ni orientarse, sino que son siempre más allá del mundo, lo trascienden.

En cambio el hombre es siempre un yo mismo. La existencia del *Dasein* es siempre con los otros, por ello el hombre es ser-con (*Mitsein*), éste es un constitutivo de su estructura ontológica y no se refiere

Heidegger a la mera presencia del *Dasein* junto a los otros entes sino que alude a una estructura existencial, a un *a priori*. El *Dasein* es ser-con, aunque esté solo, porque es, como hombre, así, en su propia esencia, para decirlo con términos no heideggerianos.

El ser-con es preocupación, cuidado (*Sorge*). Y es también *Worumwillen*, un ser humano en vista de los otros. Claro que, en este ser junto a los otros y en vista de ellos, corre el peligro de quedar absorbido, anulado, porque en el mundo cotidiano el *Dasein* está bajo el dominio de los otros que, sin embargo no son nadie en especial, tanta es su impersonalidad. Ésta es el dominio del “uno” o del “se” (*das Man*) y es la que, al ser anónima, ejerce una indudable tiranía sobre el *Dasein*; e impera de modo tal que podemos decir que el *Dasein* vive bajo el señorío de los otros, sometido a su influjo. El *das Man* es el verdadero sujeto de la vida cotidiana.<sup>5</sup>

Los modos del *Dasein* son el comprender (*Verstehen*) y el encontrarse (*Befindlichkeit*), que nos revelan la facticidad del *Dasein*, pues éste está “arrojado” al mundo. “El ser-ahí muere fácticamente mientras existe”<sup>6</sup>. Este hecho le revela su propio ser, ya que, sin quererlo, se encuentra viviendo y muriendo al mismo tiempo. Y en ésta, nuestra facticidad, siempre nos va de algún modo, el temple nos descubre nuestra existencia.

Este estado afectivo no significa que el hombre es un ente al que, de algún modo, se le adosan vivencias o estados psíquicos, sino que nos indica que nuestra existencia siempre está dispuesta de algún modo y que cada día tiene su propio afán, mas bien, cada uno de nosotros lo tiene, y de modo distinto, en cada día de su vivir. No existe, pues un modo de ser neutro, sino siempre afectivamente dispuesto. Así, todo modo de ser teórico es siempre derivado, secundario y abstracto.

Nuestra existencia está siempre, de algún modo, dispuesta, ya sea en el alegrarnos, en el atemorizarnos o en el acongojarnos.

---

5. HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, Cfr. c. II

6. HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, II Sección, C. 1

El *Dasein* está así abierto como un “poder ser”, pues es siempre “pro-yecto” (*Entwurf*). Y el proyecto es de acuerdo con las posibilidades y con la comprensión, porque toda comprensión nos revela los entes que nos circundan. El mundo, en tanto que es comprendido, es también interpretado de una manera o de otra.

Ahora bien, Orfeo ha sido arrojado al mundo, su facticidad le revela el mundo de los dioses y de los hombres como lugares separados, el reino de los dioses es infranqueable. Sin embargo, su afectividad, su soberbia le pide transformar lo imposible en posible. Por ello es que intenta descender al Hades, al reino de las negras sombras.

Para ello cuenta con los sonidos de su lira, ésta será el instrumento que le permitirá acceder al otro paraje, la música está comprendida como ser-ante-los-ojos, como puro instrumento, como útil, como ser-para.

El músico tracio pro-yecta y es esa pro-yección, alimentada desde el futuro, un constitutivo existencial que, en este caso se revela como su elemento fáustico. El pro-yectar delinea el modo de ser del *Dasein*, somos en cuanto nuestra proyección nos hace ser. De algún modo Orfeo muestra su arrojo en tanto que busca des-ligarse del uno, de la cómoda y aquietadora visión y abrigo con que los demás lo amparan. Esta protección del impersonal se quiebra con su original conducta violatoria.

Debe pues, intentar lo imposible, aquello que Cocteau viera tan agudamente en su obra cuando muestra el camino a la mansión de la muerte a través de un espejo y dice:

Je vous libre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans un glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans un ruche de verre<sup>7</sup>.

Debe lanzarse, arrojadamente, hacia lo otro, como nos lo recuerda, también Borges cuando dice “Frente a la canción de los tibios, encendí en ponientes mi voz, en todo amor y en el horror de la muerte”<sup>8</sup>.

---

7. COCTEAU, *Orfeo*

8. BORGES, “Casi Juicio Final”

Orfeo se libera hacia una nueva existencia, hacia un mundo que, sospecha, se extiende más allá del límite prohibido a los hombres. Su libertad lo hace trascender hacia lo otro. Pero le espera una sorpresa, porque en la estancia de los dioses su existencia no es posible, todo es para él incomprensible, es un no-mundo y sus relaciones no pueden afirmarse porque no comprende lo que sucede. No puede fundar nada porque no tiene lugar desde donde asentarse. No hay verdad para él porque está perdido, no puede preguntar porque su asombro no logra aflorar entre las sombras. Busca, pues, el recurso ficticio del aquietamiento o la narcotización del otro a través de la música, sólo así, aniquilando a los demás, puede pedir a los dioses y cree lograr su cometido.

La preocupación es la impronta de lo humano, por eso Orfeo quiere asegurarse de que Eurídice lo sigue para que su mundo sea el anterior, el conocido, pero olvida que el tiempo ha transcurrido y que nada puede volver a ser igual. El tiempo, que no es comprendido como sucesión de horas, a la manera aristotélica, sino como historia y destino, como temporalidad dibujada desde el futuro, como pro-yecto, es lo que impide la reiteración de lo mismo y muestra a cada vida humana como única e irrepitable.

No se percata el cantor de que la impronta de lo humano hará imposible el encuentro con la sombra de Eurídice. De ahí que la condición impuesta por los dioses nos los muestra superiores y percibimos el sello de la divina voluntad, que nos advierte que la empresa será imposible, y la soberbia, castigada.

“¿Es que, acaso, pueden volver a verse los muertos, tal como han sido en vida? La finitud del hombre, la uniformidad del transcurrir humano no pueden ser quebrados. No puede Orfeo volver a ver a Eurídice.” Por ello no hay elección posible.

Y es Eurídice la que comprende la cuestión, al decir en la obra de teatro ya señalada que el viaje del cual ella vuelve transforma el mundo.<sup>9</sup>

---

9. PARFAIT, *La idea de la muerte en la filosofía y en el arte*, Buenos Aires, Tekné, 1994, p.182

Pero el mundo no podrá ser transformado porque Eurídice vuelve a su región propia, a la de los muertos, al Hades subterráneo.

Orfeo, arrastrado por su soberbia, transgredió los límites de su propia finitud, arriesgó su comprensión, su mundo y, tal vez por ello, se vuelve un extraño, un hombre liminar. Su presencia es molesta, perturba el orden y, por tanto, debe ser eliminado, para que todo vuelva a fluir como antes, como siempre.

El músico ha quedado aislado, ha pretendido engañar a los dioses y se ha enredado en su propia culpa. Traspasar los límites le ha significado no comprender que la existencia humana es finitud, que ésta es su característica más propia y la que le da sentido a su vivir. Debe vagar, incomprendido y aislado, hasta que su propia existencia sea borrada por las ménades, por la orgía dionisiaca que éstas representan. Su destino trágico se cumple ineluctablemente.

Éste nos habla de la dramática colisión entre los hombres y los dioses. Orfeo, desafiando a los dioses, pensó que podía atreverse a todo, que podía adentrarse en los oscuros secretos de la vida y que todo le estaba permitido, pero no recordó –o los dioses no lo dejaron recordar– la presencia de la oscura Perséfone, también guardiana del Hades

Perséfone, la Primavera, es la que muestra ahí uno de sus rostros, el oculto, el tenebroso, el de lo deseable y lo imposible al mismo tiempo, ése que supo ver el poeta cuando nos advierte que:

april is the cruellest month, breeding lilacs out of the dead land, mixing  
memory and desire.<sup>10</sup>

Ése es el conjuro de la primavera subterránea, mostrar, incitar el recuerdo para que, ya sumidos en la ensoñación, despertemos con la severa admonición de lo imposible. Deseas, pero no podrás, vuelve a tu región, es su mandato. Por ello el deseo de Orfeo quedará insatisfecho, para siempre.

---

10. ELIOT, "The waste land"

La condición divina no puede ser cumplida porque el hombre ha sido castigado con el olvido de los dioses, que lo han condenado a la orfandad. Orfeo ha entrevisto otra realidad y por eso debe ser aniquilado. El hombre no debe dejar de ser lo que es, so pena de desaparecer.

El músico, siendo hombre, ha entrevisto el no-mundo de lo no-humano, ha atisbado la extraña región de lo que está más allá de toda comprensibilidad pues los entes sin hombres no son ni comprensibles ni incomprensibles, pues no hay mundo.

En tanto que la verdad es des-cubrimiento, Orfeo des-cubre lo que estaba cubierto, muestra lo originario e intenta penetrar el sentido. Al advertirlo los dioses sellan su destino.

El hombre actual, cual Orfeo contemporáneo, ha dudado de sus dioses, no ha respetado su condición humana y ha perdido la mirada hacia lo trascendente. Encerrado en su mundo teórico, hundido en la visión puramente intelectual de los entes, yerra perdido entre ellos, incomprendido. Quiso el hombre cantar su transgresora hazaña, someter el mundo a su dominio y los dioses lo desampararon, castigándolo por su retadora ambición.

Porque estamos, sin duda alguna, en un mundo desacralizado, desdivinizado. Los dioses han huido y han dejado desamparado de trascendencia al hombre. Pero esto no es sino el resultado de su propia ambición racionalista, de su confianza ególatra, de su fe únicamente racional que ha olvidado que la abstracción propia de la ciencia podía despedazar el mundo al dividirlo en compartimentos estancos. Y lo ha hecho. Ha confiado en su propia omnipotencia, o para decirlo en otros términos, en su *hybris* y su locura.

El hombre ha transformado a todos los entes, y a sí mismo, en objeto y los trata como tal. No ha advertido que también él podía transformarse en objeto y, más aún, manejado o usado como tal. Su razón calculadora lo ha enloquecido y la humanidad ha invertido sus valores, logrando que todo se pueda vender y comprar y ha hecho del dinero el valor primario. Sus relaciones están influidas y supuestas bajo su eje. Todo parece estar, sofisticadamente, en razón de su conveniencia.

Su verdad está cubierta, hoy, por el brillo de la mercancía y su pretendida autenticidad es la impropiedad misma. Se ha olvidado de su propia casa, de lo que representaba su abrigo y sentido.

Recordamos la Elegía IX de Rilke cuando nos dice que “Una existencia superflua me brota en el corazón”.

En esa superfluidad estamos instalados. Es el mundo de lo secundario el que nos ha dominado, pero este dominio no es sino consecuencia de nuestro propio afán, del afán de la modernidad por someterlo todo a su poder.

Si para la modernidad el lenguaje es sólo un instrumento, podemos preguntarnos, acaso, si no ha concebido al hombre como animal de presa cuya racionalidad le sirve de instrumento y, de este modo, pretende apropiarse de todos los entes, desnaturalizándolos.

Pero tal vez el lenguaje pueda ser entendido como canto, pues

“las palabras son símbolos para recuerdos compartidos. Si yo uso una palabra, –dijo Borges– ustedes deben tener alguna experiencia de lo que significa... pues el lenguaje es alusión”<sup>11</sup>.

Y concuerda, con esa sintonía especial que tienen los grandes poetas, con Rilke, ya que para éste también los versos son experiencias. Y nos dice

[...]Para llegar a un verso hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas... hay que poseer recuerdos de muchas noches de amor...hay que haber estado junto a los lechos de agonía. Pero también hay que saber olvidarlos, cuando son demasiados... Porque únicamente cuando los recuerdos se hacen sangre, mirada y ademán..., puede ocurrir que, en un momento muy extraño, se levante y comience a andar la primera palabra de un verso<sup>12</sup>.

Tal vez pueda pensarse que en el lenguaje la música es lo importante, tal como sucede en la poesía, y que no siempre deba ocupar el primer

11. BORGES, “Credo de poeta”, *La Nación*, 3-6-01. Suplemento cultural

12. RILKE, Rainer María, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Editorial Océano, S.L., 1999

lugar el significado, o, quizás, se lo pueda comprender como proto-revelación, porque el hombre es el único que está dotado de lenguaje y, cuando la palabra copia lo divino, surge el mundo. Ahí llega lo sagrado a su plenitud.

El hombre, queriendo ser más hombre, se ha convertido en menos hombre. Su soberbia lo ha cegado y el mundo que ha conformado es, ahora, un no- mundo, un espacio vacío de comprensión.

No ha de causar extrañeza, pues, la soledad y el hastío del hombre contemporáneo, pues es lo que quiso ser. O tal vez, no lo quiso sino que es porque no pudo prever su propia transformación.

Su pro-yecto lo lanzó a lo desconocido y, acicateado por sus conquistas, se volvió loco. En esa locura estamos instalados.

¿Será el destino del hombre morir despedazado como Orfeo por los poderes demoníacos? Si esto sucede sólo nos resta esperar que, como el mito nos sugiere, la cabeza cantante, la palabra, no muera y que sea transportada por la corriente de la vida hacia quienes puedan acogerla y le brinden seguro refugio.

Y que su sangre fructifique en nuevo canto.