

MARSIAS Y ORFEO*

Por Tomás SEGOVIA

ES SIEMPRE más fácil señalar males que proponer bienes. Cualquiera puede encontrar en seguida, en un acto que reprueba o en un poema que no le gusta, multitud de argumentos en que fundan su rechazo: pero actuar de modo más noble o escribir un poema mejor es cosa bien diferente. Y sin embargo esto no significa que los argumentos sean necesariamente insinceros o arbitrarios. Ni siquiera que un acto más noble o un poema mejor no sean posibles. Sólo significa que son más difíciles. Por eso cuando se trata de perfilar el rostro que quisiera uno para la poesía, o para cualquier cosa, los rasgos huyen ante la vista y toda empieza a hacerse vago e inasible. Pero es preciso, por insatisfactorio que sea el resultado, perseguir en lo posible esos rasgos e intentar ver ese rostro, y esforzarse ante todo por no pretender nunca haberlo visto con más precisión de

Al lado de Marsias ha habido siempre Orfeo. Si en Marsias hemos podido ver el símbolo de una poesía vuelta de espaldas a la realidad, en Orfeo podemos ver el de una poesía en el mundo. Orfeo, cantor del amor, amansador de los animales —de la animalidad—, salva su amor por la poesía, en la medida justa en que puede ser salvado, pero sólo en esta medida, porque su magia es relativa como toda magia ejercida sobre la realidad. Pues lo que él quiere salvar es esta realidad, ese amor real, y no una representación de ese amor que nunca podría bastarle, puesto que está vivo, es decir, puesto que es una vocación de realidad. Y cuando la leyenda, como queriendo simbolizar al mismo tiempo el poder inmenso de la poesía y su terrible relatividad, se decide por la muerte definitiva de Eurídice, nos presenta después de esta muerte un Orfeo que canta su dolor, pero que no lo traiciona, y que muere a fin de cuentas desgarrado, literalmente, por esta tensión entre el canto y el dolor, antes que renegar de este último, es decir, de la vida.

Pero para mi punto de vista, el episodio más significativo de la leyenda de Orfeo es tal vez el viaje de los Argonautas, cuando los simbólicos viajeros, fascinados por las sirenas engañosas, sólo se salvan gracias al canto del poeta. Frente a las sirenas, que representan a todas luces lo que nos “distrae del mundo”, este episodio nos muestra claramente que la misión de la poesía es precisamente la contraria; no es un hechizo, sino aquello precisamente que rompe el hechizo y vuelve a ponernos en el mundo, del que el poeta no se ha dejado distraer un solo instante, él que entre los compañeros enajenados empuña tranquilamente la lira y entona el eterno canto de la Memoria, madre de las Musas.

Orfeo, pues, no ha dejado de estar vivo un solo instante entre nosotros. No sólo en su propio canto, sino también en secreto en el canto mismo de Marsias. Por eso aunque en un momento dado toda la poesía del mundo fuera la más fría, desdenosa y muerta que pueda imaginarse, de todas formas esa poesía sería digna de ser salvaguardada y defendida. Porque no hay poesía, ni siquiera la que se propone lo inhumano como única meta, que no contenga en su comienzo mismo un reconocimiento originario de esta memoria de lo humano; porque incluso si nos proponemos el olvido, es preciso para ello acordarnos de aquello que queremos olvidar. Pero también en esta consideración la que nos lleva a rechazar un argumento usado con más frecuencia de lo que podría esperarse, y que consiste en mostrarnos que en la poesía más abstraccionista

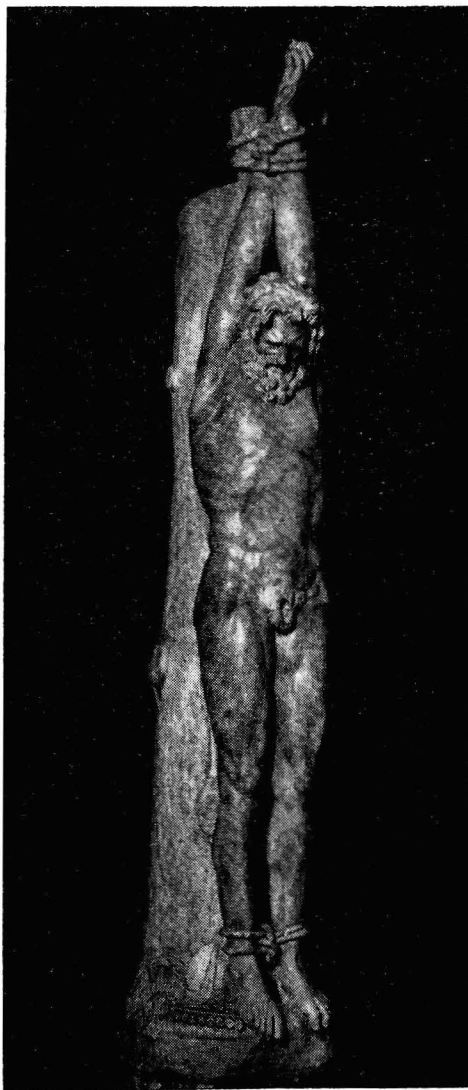


—Biografía de Sancho Panza

Los ojos de las ventanucas parecen como si esperasen la embestida de don Quijote.

la leyenda patria de los españoles: un drama dionisiaco de exaltación pasional por la patria. Nos choca ese connubio no muy bien organizado entre la alegoría y la realidad. ¿Pero acaso Calderón no había triunfado en el teatro con sus alegorías de los autos sacramentales? ¿No había creado un género nuevo? Es cierto, también, que Cervantes declama, pero eso les pasa a todos los que cultivan el género épico dramatizado, y además era el estilo de la época: no su propio estilo, mesurado, sereno, luminoso. Hablaba en verso, y no podía usar en su drama el estilo del *Quijote*, que es también apasionado, a veces, pero de otra manera. Dejémosle con sus defectos, que los sobrepasa con sus aciertos: porque aun en sus dramas más imposibles de leer, encontramos alguna idea o expresión interesante.

De un capítulo del *Quijote* hemos saltado por el trampolín de su genio al examen de su teatro. Era su pasión, tanto, o más que en la novela triunfó y fracasó en el teatro. El confiesa que sus obras, si bien no fueron silbadas, tampoco merecieron el entusiasmo que el público prodigaba a Lope de Vega, monarca de la escena. Pero la posteridad le ha hecho justicia a Cervantes como escritor dramático; no debe compararse en la misma proporción que existe entre un Lope de Rueda y un Lope de Vega. Cervantes como comediógrafo es superior a esos dioses menores de la escena: tienen un lugar aparte en el panteón de los ídolos de Talía. Cervantes es sublime en *Numancia*; es gracioso en *Los dos habladores*; es irónico en *La cárcel de Sevilla*; es dramático en *El rufián dichoso*; es patético en *Los baños de Argel*; visionario en *El retablo de las maravillas*. Esa es la virtud del genio: el proteísmo. ¿Y cómo podrán entender estas cosas los empresarios de su época? Tenían que pasar tres siglos para que Goethe, Schlegel, Shelley, Barrès, dijeran la última palabra. Era más fácil el triunfo de Lope de Vega que hablaba en necio para que lo entendieran: Cervantes se encerró en sí mismo y, aún ahora, no todos son los que entienden *El Quijote*.



Marsias, o el anti-Apolo.

la que realmente hemos visto. La forma que quisiéramos ver tomar a nuestra poesía no es un modelo ideal ni una esperanza utópica, sino simplemente la parte mejor de esa poesía misma. Porque al margen de los vistosos debates de nuestro siglo, la poesía ha seguido cantando ininterrumpidamente con su voz más auténtica.

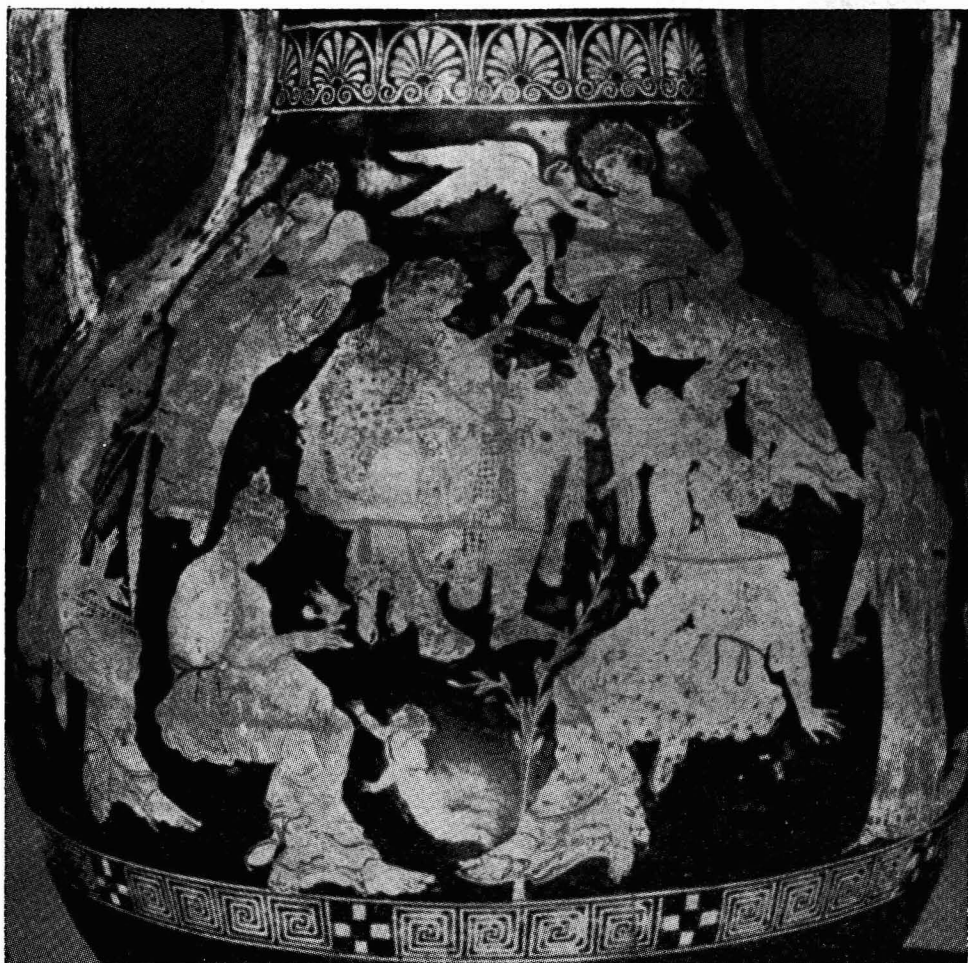
* Del libro en preparación *La flauta de Marsias*.



“rompe el hechizo de las sirenas”

y deshumanizada pueden encontrarse siempre rastros o gérmenes de una poesía viva. Este argumento anima subterráneamente muchos libros de crítica o de exposición, cuyas demostraciones están encaminadas a convencernos de que algún débil aliento vivo persiste en nuestra poesía, a pesar de todo. Es el "a pesar de todo" lo que no tenemos por qué aceptar, pues revela una conciencia turbia y no es una defensa sino una disculpa. Porque cuando se discute una forma particular de poesía, no se trata de decidir entre esa forma o ninguna, entre poesía o no poesía, sino entre esa forma y otras posibles. Lo que tenemos derecho a proponer, y en última instancia incluso a exigir, es esa otra forma, ese otro enfoque, esa otra manera de entender y ejercer la poesía.

Todos los enfoques que conducen a esa concepción de la poesía que he llamado "objetiva" parten precisamente de un análisis "objetivo" de la poesía. Sólo que todos los análisis "objetivos" tienen un mismo peligro, como ya se ha señalado en diferentes terrenos del conocimiento: es que dan como constituido el objeto que justamente el análisis mismo constituye. Así, el punto de partida más común de esta posición es el que consiste en reducir la poesía a sus elementos esenciales: la imagen y la metáfora. Pero no son estos elementos los que hacen que un poema se nos presente como tal, aun cuando fuesen condiciones necesarias de su posibilidad, sino que el análisis los descubre en algo que ya se ha presentado como poema. El poema no se nos da como un conjunto de imágenes y de metáforas, sino como una realidad originaria, acompañada tal vez necesariamente (lo cual habría que probar) de esos elementos, pero que ni puede agotarse en ellos ni explicarse totalmente por ellos. Partiendo del principio objetivo, este análisis supone que el poema, tal como se da originariamente, es un objeto constituido por estos elementos u otros parecidos, que justamente el análisis separa y explica en un poema ya dado. Pero el poema que se da en la experiencia no es el mismo que se da en el análisis. En la experiencia no tenemos unos elementos anteriores al poema; que el espíritu sintetizaría para obtener una unidad, sino en primer lugar esa unidad misma: el poema que sabemos que es poema antes de saber de qué está hecho. Es este carácter primario de la unidad, y no un hipotético flúido llamado poesía pura, lo que explica que ciertos conjuntos de elementos poéticos no sean, sin embargo, poesía, aun cuando nada les falte "objetivamente", es decir, en cuanto a elementos. Porque la poesía no es una cosa hecha de determinada manera, sino *vivida* de determinada manera. De donde también la casi indefinida variabilidad de las formas en que encarna, que era sin duda lo que llevaba a los puristas a imaginarla como discernible de esas encarnaciones. Pero si la poesía no es el conjunto, o ni siquiera la síntesis de sus elementos, tampoco es algo diferente de esos elementos mismos y que podríamos, aunque con ciertas limitaciones prácticas, ir obteniendo en un estado cada vez más "puro". Cuando Brémond insiste en que la experiencia poética "pura" no está ni siquiera en la musicalidad o ritmo, está diciendo una cosa ininteligible; porque podría decirse que la poesía no es el ritmo en el sentido de identidad (es decir, que el ritmo a su



Las musas, hijas de Mnemosine.

vez fuera la poesía), pero no que no esté en el ritmo, puesto que es en verdad inimaginable una poesía sin ritmo. (Inversamente, tampoco tiene sentido identificar la poesía con el ritmo, como lo hace Octavio Paz, especialmente cuando acaba de decirsenos que absolutamente todo es ritmo).

Estos juicios nada nos dicen en realidad sobre la experiencia del poema, porque no tocan esta experiencia, sino un objeto (poema) que en rigor no está dado como tal objeto en la experiencia, sino que se constituye a partir de ella y la supone. En efecto, en la experiencia algo se nos presenta de una manera peculiar, y a esta manera de presentarse le damos el *sentido* de poema. Es este *sentido* el que constituye el objeto, y alrededor de él se sitúan las partes de este objeto, y no al revés. Si queremos representarnos una metáfora, en el sentido que esta palabra tiene en poesía, es precisamente este sentido que tiene ahí, es decir, el sentido "poesía", lo que la define; mientras que no es el sentido que tenga en la metáfora lo que define el sentido del poema, como se ve, por ejemplo, en el hecho de que el hombre se ha representado el sentido poema mucho antes de representarse el sentido metáfora.

Al pasar por alto la prioridad del sentido, el análisis "objetivo" considera los elementos como primarios; pero sin esa experiencia previa la descripción objetiva es literalmente un sinsentido, y si haciendo un esfuerzo de imaginación logramos ponernos en la situación de quien nunca hubiera tenido tal experiencia, todos los juicios sobre el "poema" analizado como objeto son absolutamente ininteligibles. Estos juicios suponen una experiencia a la que hemos dado un sentido determinado, cosa que está supuesta siempre, pero sólo a veces confesada, en todo análisis

"objetivo". De qué está hecho un poema es algo que sólo puede comprenderse a condición de que se haya vivido un poema; el poema hecho supone el poema vivido, y no al revés.

Si volvemos a tomar como poema originario lo que el poema es de veras originariamente, es decir, un poema vivido y no un poema objetivo, vemos que hay un elemento fundamental que no podría estar en el *objeto* poema como no fuera bajo la forma de una inferencia a posteriori, de una síntesis mental: este elemento es el autor; es decir, una *persona* que se expresa y que es captada en su expresión. La concepción objetiva del poema sólo podría concebir esta *persona* como una resultante de la síntesis que el espíritu operaría con unos supuestos "datos" (que serían lo originariamente dado). Esto, naturalmente, quita toda consistencia a la comunicación real, pues la *persona*, o la "existencia", o la "modulación existencial", que podríamos descubrir en la experiencia poética, no sería una modulación vivida, sino una modulación inferida, o sintetizada, o representada; en resumen, la comunicación no tendría lugar en el plano de la existencia "real" sino en un plano "mental"; sería una operación intelectual que no es más que un fantasma de comunicación. Yo no habría participado, no me habría convertido casi en el autor, en ese momento del autor en que todo él es su poema, sino que me habría "representado" ese momento, habría "pensado" a ese autor que en realidad se me da como habitando el poema.

Pero, como acabamos de decir, no es así como sucede la experiencia del poema, porque el poema no es una cosa hecha de tal manera, sino vivida de tal manera. La existencia de tantos objetos que se presentan "objetivamente" como poemas y que, sin embargo, rechazamos como

tales, y la existencia en cambio de tantos otros que son para nosotros poemas sin que podamos definir, a veces, ni aun vagamente, las condiciones objetivas de que lo sean, nos obligan a admitir precisamente que la esencia poema no puede definirse por ninguna condición objetiva, es decir, como la esencia de un objeto. El poema no es, pues, un objeto — quiero decir que no es vivido como un objeto, aun cuando evidentemente es también, pero *después*, un objeto. Esta independencia de las condiciones objetivas podemos verla representada históricamente. Las poesías más primitivas o “espontáneas” se producen sin duda en la ignorancia de todas estas condiciones. Cuando digo aquí ignorancia hablo de una ignorancia intelectual. El poeta conoce necesariamente de una manera o de otra las condiciones en que se produce el poema, de otro modo no podría encontrar estas condiciones, o sólo de una manera radicalmente fortuita; pero una creación humana no puede ser nunca radicalmente fortuita, es decir, no puede carecer en absoluto de sentido si es que precisamente ha de ser humana. Sin embargo, estas condiciones no son conocidas por el poeta como anteriores al poema, sino que sólo gracias al sentido poema, captado, o presentido, como una unidad, pueden sus condiciones aparecer como tales. El autor del *Cantar de mio Cid* ignoraba, sin lugar a dudas, qué es un octosílabo, o incluso, una versificación irregular, y tal vez hasta qué es la asonancia, por lo menos con claridad y nitidez. Quiero decir que no sabía qué son estas cosas “en sí”, porque estas cosas “en sí” son elaboraciones muy posteriores del análisis. En otro sentido, evidentemente, sabía lo que todas estas cosas son, pero no “en sí”, sino justamente en el poema; casi podría decirse que es el poema el que lo sabe.

Fechar “objetivamente” la aparición de la rima en la poesía europea es contradictorio. Así enfocada, esta fecha no existe, porque la rima se presupone a sí misma. La rima tuvo que existir antes de ser rima, antes de “saber” que era rima. Con este criterio objetivo sólo podrá encontrarse la fecha de la aparición del *concepto* de rima, — que no es lo mismo. Este concepto puede haber dejado testimonio de su aparición, pero la rima misma no, puesto que no tenía ella misma testimonio de sí misma. Claro que la investigación puede descubrir documentos cada vez más antiguos en que pueda discernirse la rima, y fechar su aparición con la fecha del más antiguo de ellos. Pero esto tampoco será la aparición de la rima, sino la fecha de un documento, es decir, una fecha empírica que reposa sobre varios postulados: por ejemplo, que la rima misma coincide exactamente con las condiciones gracias a las cuales la definimos y discernimos, pero sólo después de conocerla ya realizada y cuajada. Es decir, una vez más, que la rima es un hecho objetivo, con cuyo criterio no podríamos distinguir entre una coincidencia fortuita de sílabas y una verdadera rima, que no puede nunca ser fortuita. Si el investigador topa con una de esas coincidencias, por ejemplo, en la poesía latina clásica, la rechazaría como dato ilegítimo y la consideraría un azar. Pero haría esto gracias a una interpretación que contradice todo el resto de su labor objetiva, es decir, asumiendo un sentido del hecho que lo sitúa precediéndolo. Fechar verdaderamente la aparición

de la rima sería saber cuándo empezó a ser vivida: cuándo hubo, no un concepto, ni un hecho casual “rima”, sino una vivencia “rima”. Cosa que no podría decidirse nunca por investigaciones de hechos, porque éstas no cuentan con ninguna manera de distinguir una rima vivida de una rima no vivida.

La poesía no es, pues, un agregado de datos o caracteres, incluso constantes, ni un conjunto de condiciones, incluso necesarias, sino una unidad vivida, algo que se nos presenta como una manera particular de ser, como un estilo de existir. Una definición de la poesía en el sentido habitual, es decir, objetivo, sería pues, no imposible, ni tampoco inútil, pero sí provisional e hipotética, puesto que sólo podría hacerse justamente por caracteres y por condiciones. Cabe siempre la posibilidad de que la poesía se produzca bajo condiciones y con caracteres nuevos, que la definición no habría podido considerar. Y, sin embargo, algo hay debajo de todas estas transformaciones a lo que apuntamos con el nombre de poesía. Este carácter contradictorio es el que queda evidenciado con la ironía de Gide al afirmar que la única definición de poesía es decir que consiste en ir aparte antes de terminar la línea. Pues las definiciones objetivas, en efecto, corren constantemente el riesgo de estas especies de reducciones al absurdo. Todas ellas, por congruente que sea su aspecto, examinadas de cerca son igualmente ridículas.

Pero esta manera de presentarse algo

ante nosotros que llamamos poesía, aunque sea siempre en parte indeterminada, aunque sea siempre ambigua, puede, sin embargo, describirse y explicitarse. Sería posible una “fenomenología de la poesía” que no cayera en el error en que suelen caer los ensayos de enfoque fenomenológicos sobre este tema: el error de querer hacer la fenomenología del *poema*. Estos ensayos suelen partir de una previa delimitación y aislamiento del poema. Queriendo discernir cuidadosamente, antes que nada, lo “poético” de lo “no poético”, se encuentran con que acaban por convertir estas cosas en categorías, es decir, en límites últimos de los sentidos, en lugar de considerarlas como sentidos ellas mismas. Quieren definir, o por lo menos delimitar, lo que es intrínsecamente poético; pero resulta que nada es intrínsecamente poético, o dicho de otra manera, que todo puede serlo. Y no me refiero a los temas, sino en general a todas las definiciones, por dialécticas o dinámicas que sean, que parten de lo poético como si pudiera captarse, incluso provisionalmente, sin referencia al movimiento de una existencia en el que se inserta. En mi opinión, un verdadero análisis fenomenológico, que evidentemente no es mi intención emprender aquí, debería partir, no de “lo poético”, dando por supuesto que existe (ya que se trata precisamente de averiguarlo), sino de la verdadera manera en que se presenta el fenómeno, que no es como una categoría, ni como un objeto, sino como un movimiento.



Hermes, Eurídice y Orfeo.