

La vuelta de Orfeo

Marina Gasparini Lagrange

...lo que dura
es obra de poetas.
F. Hölderlin

En el salón de fiestas del Museo Correr de Venezia está el *Orfeo y Eurídice* de Antonio Canova.¹ Desde hace días voy al encuentro de ellos. En la última rampa de escalones y a través de la puerta de vidrio que da ingreso al recinto, los entreveo en el dolor mudo de su próxima separación. Dentro de la sala en la que se encuentran, me aban-

dono dando vueltas en torno de la desesperación de Orfeo y del gesto último de Eurídice antes de ser nuevamente conducida al reino de los muertos. Giro ante estas dos figuras, de altura poco mayor que la nuestra, escuchando su historia en la lentitud de mis pasos deteniéndose ante la piedra que los representa. Cada vuelta es voz en el silencio del gesto. Sus cuerpos de piedra blanca se mueven ante mi mirada. Los pies de Eurídice tienen la ligereza de la danza mientras en su postura recuerda a María Magdalena presenciando con consternación el entierro del crucificado. Con sus caderas ligeramente hacia adelante, ella muestra las líneas de su desnudez. Orfeo, en cambio, no extiende sus brazos hacia ella, no intenta aferrarla: sus manos son expresión del dolor, de la incredulidad que se delinea en su rostro. Él volteó. La única condición impuesta por los dioses del inframundo fue que no volteara antes de haber traspasado el umbral entre el reino de los vivos y el reino de las almas. Orfeo no resistió girarse para ver el cuerpo de la amada. Cuerpo y no fantasma cubierto de vapores y sombras. Orfeo se dio la vuelta y en ese mismo momento Eurídice sintió en su muñeca la presión de la mano que la descendería de nuevo al reino de la oscuridad. Sus brazos caen siguiendo las líneas de su torso desnudo. Caen con

un peso que contrasta con sus pies. La mirada de Eurídice es dulzura y no recriminación. Ella sabe que fue amor el motivo de la vuelta de Orfeo. ¿Estaría siguiendo la amada las huellas de sus pasos? Esta pregunta le robaba al poeta aliento en la subida de la cuesta. Orfeo temía el vacío detrás de él. Ascendía la senda “abrupta, oscura, llena de densa niebla”² con el temor de haber sido traicionado por Hades y Perséfone, la diosa que saboreó la abundancia de la granada en el reino de la muerte.

Orfeo gira; su gesto es silencio de muerte acallando mis pasos alrededor de su cuerpo. Sólo nosotros tres estamos en el salón del Correr donde ellos, para siempre, continuarán separándose en la escultura con la cual Canova inmortalizó la vuelta del poeta y el adiós. Tras esta segunda muerte de Eurídice, Orfeo no podrá descender de nuevo al inframundo con su canto transformado en plegaria. Sin dioses a los cuales rogar, Orfeo hizo de la vuelta y de la pérdida, la esencia y la estructura de su canto poético. En páginas inolvidables, Joseph Brodsky nos toma de la mano señalándonos que el verso, la línea “quebrada” en continuo y repetido descenso, proviene del latín *versus*, voltear.³

Orfeo es el poeta. Sin embargo, también Apolo lo es, y a las Musas y Mnemosyne no podemos restarle importancia ni primacía en el decir poético. “Canta, oh Musa...”, así comienza Homero su *Ilíada*. No es Homero quien conoce lo que debe cantar, él simplemente transcribe lo que la Musa le

dice. La épica, la historia de los dioses y de la comunidad de los hombres, es hija de Mnemosyne, la Memoria. Homero reiteradas veces pide asistencia sobre el qué contar, mas no solicita ayuda en el cómo contar. El cómo es asunto de artistas y poetas. La fidelidad del poeta épico no es tanto a lo narrado como al narrar, no tanto al cuento como al contar. Y esto se debe quizá a que la Musa —Mnemosyne— es una voz: la voz de una cultura oral, una voz femenina, la voz del alma.

Pero son Apolo y Orfeo quienes le dan forma y vida a la lírica. La lírica presenta las emociones transformadas en canto. Son sentimientos que ponen ante nosotros el espejo en el que o nos reconocemos o dejamos caer nuestros párpados evitando la visión. Nos identificamos con la queja del lírico: su dolor, sus imposibilidades y carencias hacen eco en nuestro pecho. A través de la lírica llego a la queja en la que soy “yo”. Apolo dice “yo”, pero en la poesía es él quien le da forma y límite al canto. Él talla el verso con la precisión del escultor ante la piedra; él es la forma que da formas. Él es la mirada que objetiva y hace posible la queja lírica. Cómo no recordar en este momento la perturbadora afirmación que hace Hölderlin al final de su vida lúcida: “...puedo afirmar que Apolo me ha herido. [...] no tenemos [los artistas] ningún pensamiento que nos pertenezca a nosotros mismos, sino a la imagen sagrada que formamos”.⁴

En el *Orfeo y Eurídice* de Canova, el destino del poeta es expresado con una delicadeza

que no excluye el azar. Detrás de Eurídice veo la vuelta de Orfeo coincidir con la curvatura del hombro y el cuello de su amada. En su giro, no es en ella en quien el poeta posa su mirada. En su vuelta, Orfeo ve la inmensidad y el vacío, el desamparo que será el espacio a ser habitado —colmado— por el canto.

El 11 de febrero de 1922, Rainer Maria Rilke le escribe a la princesa Maria von Thurn und Taxis, diciéndole que su obra, las *Elegías*, ha sido terminada. Pocos días antes, entre el dos y el cinco de febrero, nacen los poemas de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo*, regalo de la “tempestad indecible” que lo acompañó durante la escritura de las *Elegías de Duino*. Los *Sonetos a Orfeo* son un monumento funerario dedicado a Wera Ouckama Knoop, joven bailarina muerta tempranamente de leucemia, enfermedad de la que también moriría el poeta cuatro años después. Los *Sonetos a Orfeo* son canto de celebración después del recorrido por las elegías que terminan en las *Lamentaciones* y ante la *Ciudad del dolor*. Orfeo, el poeta, le da voz y palabra a la transformación que sobreviene después de la experiencia de la muerte.

Las imágenes que señalan el camino del poeta comienzan con un descenso. Cantar es descender. Cantar es adentrarse en lo incierto y desconocido, en búsqueda de aquello que complementa la pérdida. Cantar es asumir el riesgo de la muerte: “Cantar es ser”.⁵ Esta afirmación robada de un verso de Rilke de sus *Sonetos a Orfeo* significa que el poeta, Orfeo, es “en” el canto, que su identidad



se expresa en el poema. Él es el poeta que sólo puede decir de sí en las palabras transformadas del poema; él es quien necesita expresarse para ser. Pero, paradójicamente, mientras su individualidad encuentra en el poema los contornos que lo conforman, el poema, como obra, no le pertenece. Así, el poema expresa la vida (por la creación) que también es muerte (por el abandono): "... es Orfeo al cantar. Vive y muere".⁶ Antes y después de la creación, el poeta es sólo una sombra que desciende al reino de la muerte, de la oscuridad, de lo innombrado. Del antes y del después nadie nos dice nada, ni siquiera él. Parece que poco importa decir lo que no es "obra del corazón".⁷ Para decir lo "interpretado"⁸ es mejor callar y abismarse en un silencio de muerte hasta que de éste surja en un momento insospechado un "mundo transformado". Quizá por esto después de esa transformación que es el poema, la muerte se expresa como el vacío que ha dejado a Orfeo sin palabras para decirse. Sin identidad, Orfeo ya no es. Orfeo es el canto en el canto.

Viene a mi memoria el "Requiem" que Rilke le escribiera al joven Conde de Kalckreuth. Allí el poeta nos pasa la emocionada experiencia de quien vive la muerte como el otro lado de la vida. Vida y muerte son la experiencia profunda de la que habla la poesía. La poesía es la celebración y la queja de un alma emocionada. Las emociones son las que nos posibilitan vislumbrar qué es lo que en nosotros tiene peso, no sólo lo que tiene valor, sino aquello que pesa, que nos pesa, aquello que como diría Rilke debemos soportar. Por ellas aprendemos

lo que el joven conde de Kalckreuth sólo pudo literalizar con la muerte: "¿Por qué no esperaste a que la pesadumbre / se hiciera del todo insoportable? Entonces se invierte / y pesa porque es auténtica".⁹ Es así como aprendemos que la vida también es muerte y que las imágenes robadas a la muerte son imágenes conformadoras de vida. La experiencia de Orfeo es ejemplo de ello. El hombre no puede vencer a la muerte, pero debe aprender a convivir con ella, debe aprender a vivir en ella. A fin de cuentas: "¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo".¹⁰

En el poema "Orfeo. Eurídice. Hermes", Rilke comienza describiendo el paisaje en el que Orfeo se adentra ("Veíanse allí rocas, / y bosques incorpóreos. Puentes sobre el vacío...") para luego hablarnos de la impaciencia del poeta y de su vuelta; el poema termina en Eurídice. La mitad de éste está dedicado a ella; el poema anuncia su final en la interioridad que ella es y en la que ella se adentró "sin impaciencia".¹¹

El canto de Orfeo pareciera sugerir que a la poesía la antecede un descenso y un silencio de muerte. Descender es bajar a aquellas zonas donde la desprotección se acentúa y lo conocido debe abandonarse en el umbral del "doble reino".¹² Solos y con la necesidad de sacar a Eurídice de la oscuridad se comienza a descender "por esta única senda"¹³ que conduce al centro del poema, del alma, de "la Tan amada";¹⁴ sólo una senda es la que lleva a Eurídice, sola una, no hay otra, y ésta va hacia abajo. Orfeo, el poeta, es quien siempre desciende y quien siempre da la vuelta. Recordemos que Orfeo, en su impaciencia, quiso com-

probar que Eurídice lo seguía y, entonces, volteó. Y al girarse, Eurídice y lo que ella representa, comenzó a descender la cuesta que la introduciría nuevamente en la oscuridad.

Eurídice se separa de Orfeo. La interioridad de Orfeo no es una fiel compañera. Entonces sabemos que a Eurídice debemos buscarla sabiendo que también habremos de perderla. La visión de la interioridad es un momento robado a la muerte. De la interioridad y del alma de la que nacerá la queja lírica sólo tenemos un vislumbre, una visión momentánea que, paradójicamente, mientras nos colma, nos vacía. Maurice Blanchot dice que Eurídice es la inspiración, el instante en que ella está a la espalda del poeta. Ella lo sigue, pero pareciera que más que acompañarlo en la ascensión, le indicara el camino de salida, la vía hacia el canto y la queja. Y es que ella lo sigue sin saber a quién tiene delante de sí. Orfeo, para ella, es el desconocido, el no-reconocido, el "¿Quién?"¹⁵ con el que interroga a Hermes, cuando el dios le dice que "¡Él volvió la cabeza!".¹⁶ Eurídice es la raíz ("Era ya raíz")¹⁷ que hace florecer el árbol del poeta: "Un árbol se alzó. ¡Oh ascensión pura! / Canta Orfeo. ¡Alto árbol en el oído!",¹⁸ que no abandona la oscuridad y la muerte que la enraiza; ella es la experiencia del poeta, la mediadora, la que hace del contacto con la muerte y lo invisible la posibilidad de ser. Ni una vez a lo largo de "Orfeo. Eurídice. Hermes" Rilke llama a Orfeo por su nombre. Él es sólo "un hombre cuyo rostro no se podía reconocer". Orfeo todavía no es; su experiencia no transformada es el silencio anónimo que hace sentir al

poeta silente como nadie, sin identidad, sin yo que diga de él. Conocemos los tormentos del poeta en silencio, conocemos las dudas y las angustias que lo embargan cuando no logra encontrar la única respuesta que tiene para él la pregunta: "¿quién soy yo?". El poeta sin canto es sólo un rostro sin rasgos que lo definan.

Orfeo desea tener a Eurídice siempre a su lado, ella es su posibilidad de ser. Pero ésta es la imposibilidad, el fracaso, de la que nos habla su queja: "El canto...no es anhelo / ni petición de algo que al fin es alcanzable".¹⁹ Con esta emoción el poeta comienza a cantar su queja, que, mientras canta, se convierte en celebración. El poeta es, pues, en los límites del poema. El poema es la celebración de un dolor. Es así como Eurídice es recuperada en el canto y por el canto; su infinita muerte se introduce en la eternidad de la vida. Orfeo pierde a Eurídice como figura temporal y visible, pero la recupera y vuelve a ser suya por su presencia espiritual. Como una copa que después de sonar bellamente se hubiera roto en pedazos, Eurídice es el sonido que sigue vibrando en el alma del poeta: "sé la copa sonante que sólo con el sonar se quiebra".²⁰

Para Rilke, la tarea del poeta es como la de Orfeo. El voltearse de Orfeo es metáfora de "esta terrible vuelta sobre sí mismo" del artista: "¿a qué nos acercamos al volverle la espalda a los acontecimientos, incluso a nuestro porvenir, para lanzarnos a este abismo de nuestro ser que nos tragaría, de no ser por esa especie de confianza que traemos y que parece más fuerte que la gravitación de nuestra naturaleza?".²¹ Y de esa vuelta

nacerá un mundo transformado, un mundo que hace visible lo invisible; un mundo donde las experiencias tienen resonancia. Al final de su vida Rilke escribirá en la conocida carta a Hulewicz: "Somos las abejas de lo invisible. Libamos locamente la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo invisible".²² El poeta, como Orfeo, debe siempre dar la vuelta, pues es en su giro cuando el destino le señala la necesidad del canto y la posibilidad de ser.

Ante *Orfeo y Eurídice* detengo el girar de mis pasos. Doy la vuelta hacia la salida y los pórtigos de la *piazza*. La noche es rara belleza de tonos verdes reflejándose en el agua. ■

Marina Gasparini Lagrange (Venezuela)

Notas

1 Dieciséis años tenía Antonio Canova cuando, en 1773, el conde Giovanni Falier le comisionó el jardín de su villa en Asolo dos esculturas de tamaño natural: *Orfeo y Eurídice*. La pareja debía unirse a un grupo de esculturas con tema mitológico, con las que el conde decoraba el parque de su propiedad. *Orfeo y Eurídice* es la primera obra importante de Canova, antes de ésta sólo había realizado una pequeña cesta de frutas, también para su protector Giovanni Falier. En 1776, un año después de entregarle a Falier la pareja comisionada, Canova expuso su obra con éxito en la Feria de la Sensa en Piazza San Marco. Diecinueve años tenía para ese entonces el joven escultor veneciano.

2 Ovidio. "Libro X. Orfeo y Eurídice", en: *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 296.

3 Brodsky, Joseph. "Ninety Years Later", en: *On Grief and Reason*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1996, p. 402.

4 Hölderlin, Friedrich. "Carta a Böhlendorf. Nov. 1802", en: *Cartas*. Madrid: Tecnos. Rainer María.

5 Rilke. "Sonetos a Orfeo". I, III, en: *Antología poética*. Trad. Jaime Ferreiro Alemarte. Madrid: Espasa-Calpe Colección Austral, 1979, p. 144.

6 Rilke, Rainer María. *Sonetos a Orfeo*. I.V., en: *Op. Cit.*, p. 144.

7 Rilke, Rainer María. "Cambio", en: *Op. Cit.*, p. 190.

8 Rilke, Rainer María. "Primera elegía", en: *Op. Cit.*, p. 113.

9 Rilke, Rainer María. "Para Wolf, Conde de Kalckreuth", en: *Op. Cit.*, p. 96.

10 *Idem*.

11 Rilke, Rainer María. "Orfeo. Eurídice. Hermes", en: *Op. Cit.*, p. 77.

12 Rilke, Rainer María. *Sonetos a Orfeo*. I, IX, en: *Op. Cit.*, p. 146.

13 Rilke, Rainer María. "Orfeo. Eurídice. Hermes", en: *Op. Cit.*, p. 75.

14 *Ibid.*, p. 76.

15 *Ibid.*, p. 77.

16 *Ibid.*, p. 77.

17 *Ibid.*, p. 77.

18 Rilke, Rainer María. *Sonetos a Orfeo*. I, I, en: *Op. Cit.*, p. 143.

19 Rilke, Rainer María. *Sonetos a Orfeo*. I, III, en: *Op. Cit.*, p. 144.

20 Rilke, Rainer María. *Sonetos a Orfeo*. II.XIII. en: *Op. Cit.*, p. 153.

21 Rilke, Rainer María. "Carta a Merline del 18 de Noviembre de 1920", en: *Rilke. Teoría poética*. Barcelona: Júcar, 1987, p. 140.

22 Rilke, Rainer María. "Carta a Witold Hulewicz del 13 de noviembre de 1925", en: *Teoría poética*. Barcelona: Júcar, 1987.

Adpostal



¡Llegamos a todo el mundo!
CAMBIAMOS PARA SERVIRLE
MEJOR A COLOMBIA
Y AL MUNDO

ESTOS SON NUESTROS
SERVICIOS

Venta de productos por correo,
servicio de correo normal, correo
internacional, correo promocional,
correo certificado, respuesta
pagada, post express, encomien-
das, filatelia, corra, fax

Lo atendemos en los teléfonos
243 88 51 - 341 03 04 - 341 55 34
980015503 Fax: 283 33 45