



La Tarde de un Fauno en Ortega y Gasset¹

Susan Campos Fonseca

Universidad Autónoma de Madrid

“La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”

José Ortega y Gasset (1925)²

Una exégesis

El objetivo de esta exégesis es iniciarse en la pregunta por esos ocultos caminos de bosque donde el sátiro nietzcheniano (Silenos) del *Nacimiento de la tragedia. A partir del espíritu de la Música* (1872), persigue, en la frontera del lenguaje humano, ese pretender volverse a la vez música e idea o “música de la idea” (como aludiera Stéphane Mallarmé³). Alución que se vuelve inquietante en Ortega y Gasset cuando escribe en sus *Meditaciones del Quijote* (1914): “Es ahora el pensamiento un dialéctico fauno que persigue, como a una ninfa fugaz, la esencia del bosque (...) Tengo ahora delante de mí estos dos sonidos: pero no están ellos solos”.⁴

El fragmento anterior, incluido en “Arroyos y oropéndolas” (nº 3, “Meditación preliminar”), es quizás una invitación desde la égloga de Stéphane Mallarmé⁵ “L’Après-midi d’un faune” (1876), pasando por el *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1894) de Claude Debussy⁶, desde las cuales tal vez Ortega proyectó su pregunta “por Debussy” y “la claridad”, en relación con *La deshumanización del arte* (1925), donde sentenció: “Debussy deshumanizó la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro”.⁷ Sentencia que coincide con Manuel de Falla y su inquietud por la música del compositor francés, especialmente en relación a la “idea de España”.

¹ Texto leído y trabajado en el marco del curso doctoral “Ortega y Gasset: génesis de la Razón Vital” (UAM), bajo la dirección del Dr. Ángel Casado.

² ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Colección El Arquero, Madrid, 1970, p. 46.

³ A este respecto se considerará el texto “El silencio de Mallarmé”, en *Revista de Occidente*, Nº 146-147, 1993 (Ejemplar dedicado a: La recepción de lo nuevo: antología de la Revista de Occidente (1923-1936)), pp. 198-213. Donde Ortega y algunos de sus colegas se reúnen a reflexionar por la obra del poeta francés.

⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, (Paulino Garagorri, ed.) Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 38-39.

⁵ Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), poeta y crítico francés, uno de los grandes del siglo XIX, representa la culminación y al mismo tiempo la superación del simbolismo francés. Fue antecedente claro de las vanguardias que marcarían los primeros años del siguiente siglo.

⁶ Claude-Achille Debussy (1862 - 1918) compositor francés. La obra en cuestión fue coreografiada por Vaslav Nijinsky (1890 - 1950) en 1912.

⁷ Idem, p. 43.

I. Un fauno olvidado

Es interesante como la Bibliografía relevante no se ha detenido sobre esta imagen inquietante que Ortega y Gasset lanza en sus *Meditaciones del Quijote*, quizá, demasiado por encontrarse ocupada en reconstruir sistemáticamente los ensayos en relación a doctrinas filosóficas o doctrinas cervantinas, quizás por considerarlo irrelevante.

Aún así y, como ya señalara Manuel García Morente: “Para quien sepa leer entre líneas, para quien conozca el valor preciso de los conceptos, aparecen los ensayos filosóficos de El Espectador como postreros resultados de una larga meditación asentada sobre amplísimas indagaciones y conducida con los métodos técnicos más precisos del análisis filosófico”⁸.

Opinión que comparte Fernando Lázaro Carreter quien en su artículo “Esbozo de una poética de Ortega y Gasset” (1985)⁹, indica como en su doctrina, Ortega “...se nos aparece muchas veces como un mapa premonitorio del ámbito de la poética contemporánea”, por lo que “hace falta examinarlo con mucha atención...”¹⁰

Es así como una sentencia aparentemente anecdótica se nos devela como *maremagnum* de posibilidades con tan sólo indagar un poco sintomáticamente en las *circum-stancias* en que fue plateada, e incluso en su posible proyección dentro de las *Meditaciones* como “programa” intuitivo del pensamiento orteguiano, en su versátil y fecunda auto-contradicción y auto-reflexión, en el *pensamiento* como *experimento* continuo. Por esta razón, pensar, como propone Lázaro Carreter, en una “Poética” orteguiana, es una provocación a la que esta exégesis no ha podido resistirse.

Nuestra indagación se inicia en busca del por qué Ortega, en 1914, esboza la imagen del *pensamiento* como *un dialéctico fauno que persigue, como a una ninfa fugaz, la esencia del bosque*. Bosque que, según el análisis de Pedro Cerezo, implicará una formulación *in genere* frente al positivismo y al subjetivismo, pues “es la ley funcional de la fenomenología: traer a la luz y poner ante la vista aquello que no se muestra inmediatamente, pero está com-puesto con lo inmediato y patente (...) articulación de presencias y latencias” que “constituye el relieve del mundo”¹¹, ya que, en palabras de Ortega, *El bosque es lo latente en cuanto tal*. Latencia del contorno vital del ser que lo piensa.

La imagen poética del fragmento orteguiano que nos atañe, invita a cuestionarnos ¿por qué el pensamiento es un fauno dialéctico? *Fauno que persigue como a una ninfa fugaz, la esencia del bosque*, (de lo presente y latente), de la *aletheia* como *apocalipsis*, como revelación. Revelación donde, cómo indica Pedro Cerezo, puede darse en el entrelazamiento de presencias y latencias, en la realidad cómo inabarcable que “se dilata acogiendo en su seno lo virtual y lo posible; incluso lo imaginario, tal y como precisa en *El espectador*”¹².

Ya planteada la pregunta, la primera pista en nuestra búsqueda la encontramos en la colección de ensayos *Fenomenología y cultura en Ortega* (1998) de José de San Martín, quien documenta como en 1907 Ortega se dedica a perfilar su filosofía de la

⁸ GARCÍA MORENTE, Manuel: “La pedagogía de Ortega y Gasset” (1922) en CASADO, Ángel y SÁNCHEZ-GEY, Juana (Eds): *Filósofos españoles en la Revista de Pedagogía*, Tenerife, Idea, 2007, pp. 117-118.

⁹ LÁZARO CARRETER, Fernando: “Esbozo de una poética de Ortega y Gasset”, en *Revista de Occidente*, N° 48-49, 1985, pp. 189 -209.

¹⁰ Idem, p. 207.

¹¹ CEREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de Aventura*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1984, p. 241.

¹² Idem, p. 240.

cultura, perfil que embozaba, según San Martín, recurriendo significativamente a la imagen de un sátiro: *Pan*.¹³

Nótese que en la mitología romana, **Fauno**, del latín *Faunus*, cuya etimología responde a “el favorecedor” (de *favere*) o “el portador” (de *fari*), era uno de los *di indigetes*, dioses indígenas supuestamente no adoptados de otras mitologías. Aún así los faunos serán identificados con el dios griego *Pan*, debido a la similitud de sus atributos. *Pan* (en griego, Πάν, *todo*) era el dios de los pastores y rebaños, de quienes se adentran en las planicies y los bosques.

Lo anterior, muy *grosso modo*, nos permite considerar que, según la etimología de “fauno” como favorecedor, portador, *Indiges* del cerco totalizador de latencias y presencia, es en la διαλεκτική hombre - bestia del pensamiento.

A éste respecto San Martín citará como Ortega recuerda “el mito de Pan, el Labrador enamorado de la ninfa moza Siringa; pero Siringa murió, dándole Pan sepultura donde la había hallado.” Y el corazón de Pan “sufría con tanta reciedad..., que se le fue de los ojos aquella Mirada oscura de bestia melancólica”.

San Martín continúa explicando como para Ortega, “es, pues, la comprensión de la muerte la que humaniza a Pan. Con las cañas que salieron en la sepultura de Siringa, Pan se preparó una flauta “de singular dulzura”, “ese amor doloroso fue la flor de su vida eterna y desde entonces amó a todas las cosas estrictamente como sólo Pan ama”¹⁴.”

De este modo, según San Martín, “Pan es” para Ortega, “antes de sus amores” el símbolo de Europa “antes de Grecia, que viene a ser la Siringa de la fábula” (citando a Ortega), y “así como Pan fecundado por Siringa se convierte en el Dios Pan, Europa fecundada por Grecia da como resultado el hombre pleno”, lo que, según Javier San Martín “nos da un resumen preciso” de cuál era la opinión de Ortega “sobre qué es el hombre y qué la cultura”. Más aún, cuando escribe: “Fue preciso que llegara la claridad de Grecia para que los nervios del antropoide alcanzaran vibraciones científicas y vibraciones éticas; en suma, vibraciones humanas.”¹⁵ Concepto que reitera en las *Meditaciones del Quijote* cuando sentencia: “Grecia. Esta es nuestra ilusión: nos creemos herederos del espíritu helénico.”¹⁶

Pero dichas “vibraciones” nos llevan al otro personaje de la historia, pues Siringa (en griego antiguo Σῦριγξ *Sírigx*) era una náyade de Arcadia que gustaba de cazar con un arco de cuerno, imagen que recuerda a un símbolo recurrente y fundamental en Ortega “El Arquero”. Pan encontró a Siringa un día cuando bajaba del monte Liceo, se enamoró de ella y empezó a perseguirla hasta que la ninfa se lanzó al río Ladón. Según cuenta la leyenda, allí, acorralada, pidió ayuda a sus hermanas las ninfas, quienes, conmovidas, la convirtieron en un cañaverol. Cuando Pan llegó al río sólo pudo abrazar las cañas mecidas por el viento, y el rumor que producían le agradó tanto que decidió construir un nuevo instrumento musical con ellas: la siringa.

Y Claude Debussy escribirá en 1913 su obra *Syrinx "Flûte de Pan"* (obra para flauta sola) ¿Se traslapan acaso las historias? Acorralada ante el flujo dialéctico de la

¹³ Sobre mito y razón en Ortega, es especialmente significativo el artículo de Luis Miguel Pino Campos, “El concepto de mito en la obra de Ortega y Gasset”, en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (J.A. López, ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, 2006, pp. 757-777.

¹⁴ Ambas citas de Ortega. Y prosigue, “Ortega cuenta el mito de Pan con motivo de la publicación por Julio Cejador de un Nuevo método para aprender el latín (...), en una especie de “idilio didáctico, tan bello como el de Pan y Siringa”¹⁴. SAN MARTÍN, Javier: *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de Interpretación*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 40.

¹⁵ Idem, pp- 40-41.

¹⁶ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, Colección editada por Paulino Garagorri, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 48.

persecución del fauno la ninfa es metamorfoseada en bosque, pero el fauno logra asirse a su memoria convirtiéndola en álgebra superior de las metáforas, en música de la idea.

Pero San Martín, en su exégesis, no relacionará el texto de 1907 con este fragmento de las *Meditaciones*, dedicándose fundamentalmente a “La constitución de la profundidad” en referencia a lo fugitivo de la esencia del bosque y la idea que “se persigue” como “interpretación en función de una fenomenología que “trata de expresar la experiencia muda.

Para San Martín Ortega está tratando de “...captar la idea del bosque, de reconstruir la realidad del bosque”.¹⁷ Puesto que, y coincidiendo con Pedro Cerezo, entre el *mundo patente* y el *mundo latente*, un “trasmundo”, “es el conjunto de estructuras de las impresiones (...). El verdadero mundo es el plano de lo patente y lo latente, las impresiones¹⁸ y las estructuras.”¹⁹ **¿Simboliza esto Siringa, la experiencia muda, la profundidad, el trasmundo?** La figura del fauno nos remite, así, a uno de los autores de cabecera de Ortega y Gasset, Nietzsche, quien en su *Nacimiento de la tragedia*, propone:

“...el sátiro, el ser natural fingido, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisiaca mantiene con la civilización.... los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza.”²⁰

Civilización y Naturaleza se retrotraen así en la figura del sátiro griego, Pan (todo), individuo expuesto a la *claridad* por medio del *amor intelectualis*²¹, ejemplificado para Ortega en las *Meditaciones*, y por el deseo goetheniano de “Luz”. Ortega sentencia: “Claridad no es vida, pero es la plenitud de la vida”.²² Es lo “uno” de la razón que persigue acotar, vis-lumbrar, la pregunta por lo fingido de su naturaleza; un fauno dialéctico ¿eso es el pensamiento? ¿un “ser natural fingido”?

Y Pan, embestido por esa “claridad”, se convierte en héroe trágico, ya que, como señala Nietzsche, “la nitidez clarísima de la imagen no nos basta: pues ésta” parece “tanto revelar algo como encubrirlo”.²³ Pan se manifiesta, entonces, como héroe trágico, pues en su “afán heroico... por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia del mundo, ... padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre.”²⁴

Porque si la ninfa Siringa es “luz” a la profundidad, al trasmundo, perseguirla para poseerla será el mayor sacrilegio y sufrimiento del sátiro, perseguidor de lo intangible, encuentra en brazos del dios río Ladón, sólo la imagen simbólica; Ortega insinúa así, quizás, el flujo entre *Eros* y *Poiesis*.

¹⁷ SAN MARTÍN, Javier: *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de Interpretación*, Tecnos, Madrid, 1998, pp. 106-107.

¹⁸ Irónicamente, “impresionista”, llamaron también a Debussy.

¹⁹ Idem, p. 110.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, (int., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual), Biblioteca Nietzsche, Ed. Alianza, Madrid, 2007. p. 79

²¹ Poema de Oscar Wilde, incluido en *Poems* (1881). Véase a este respecto el artículo “El 'amor intelectualis' orteguiano y la interpretación cervantina de Ramiro Maeztu” de Jorge Chen Sham, en *Estudios humanísticos*, Filología, N° 23, 2001, pp. 237-250.

²² ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, Colección editada por Paulino Garagorri, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 68.

²³ Idem, p. 196.

²⁴ Idem, p. 97.

Y este mismo sacrilegio será en 1912 la *opera prima* del bailarín y coreógrafo ya mítico Vaslav Nijinsky, quien en su exégesis del prelude que compusiera Claude Debussy sobre la Égloga de Stéphane Mallarmé relata el crimen de un sátiro que quiso poseer y develar la esencia de lo insondable: la historia de Pan.

II. Una pregunta en el Jardín Botánico de Madrid

El 11 de septiembre de 1923, Alfonso Reyes²⁵ reunió a un grupo de “amigos españoles de Mallarmé en el Jardín Botánico de Madrid para conmemorar con un silencio de cinco minutos el XXV aniversario de su muerte.” Silencio que sería interrumpido por el secretario Fernando García Vela casi proféticamente cuando inicia el texto sentenciando:

“El silencio *in memoriam* es una ceremonia de estos tiempos; no sobra conocer el contenido interior de este mundo ritual. Por eso hemos preguntado a los reunidos:

¿QUE HA PENSADO USTED EN LOS CINCO MINUTOS DEDICADOS A MALLARMÉ?

He Aquí el silencio revelado...”²⁶

Pero el eco de la respuesta de Ortega es inquietante: “Si no fuera mucha pedantería, yo le hubiera preguntado: secretario Vela, no sé lo que me pide. ¿Qué piensa usted que es pensar?”²⁷

La pregunta no deja de recordar al Heidegger de “¿Qué significa pensar” (1954), revelando una pista fundamental para nuestra consideración respecto a una poética orteguiana, nos pone en camino, tal vez, de una *poética como pensar*, ya no un pensamiento poético, ni una *razón poética* (como en Zambrano²⁸); el “pensar” juega aquí un papel determinante, más aún cuando Ortega continua diciendo:

“¿Debo pensar en Mallarmé? ¿Defraudo a estos amigos pensando en todo menos en él? Probablemente, sólo los pueblos jóvenes – Alfonso Reyes (mexicano) y Chacón (cubano) – piensan ahora en Mallarmé... Los demás... Sospecho que, como yo, piensan que están azorados... ¿Por qué nos azora callar juntos?”

Y continua “Mallarmé habla de silencio ... ¿Dónde?... (...) En qué sentido la poesía de Mallarmé es una especie de silencio elocuente... Consiste en callar los nombres directos de las cosas, haciendo que su pesquisa sea un delicioso enigma ... (...) El nombre directo denomina una realidad, y la poesía es ante todo una valerosa fuga, una ardua evitación de realidades (...) En épocas de cultura totemista y mágica, el individuo tenía dos nombres: uno el usado socialmente, otro secreto – el verdadero-,

²⁵ A este respecto Ortega señala: “La idea de este silencio es de Alfonso Reyes”. VV.AA.: “El silencio por Mallarmé. Encuentra sin trascendencia”, en *Revista de Occidente*, N° 146-147, julio-Agosto, 1993, p. 208. Reyes había convocado a Juan Ramón Jimenénez, Eugenio d’Ors, José Moreno Villa, Enrique Díez-Canedo, Mauricio Bacarisse, José María Chacón y Calvo, José Bergamín, Antonio Marichalar, y José Ortega y Gasset. García Vela sería el “encuestador” de este ritual *sui generis*.

²⁶ Idem, p. 199.

²⁷ VV.AA.: “El silencio por Mallarmé. Encuentra sin trascendencia”, en *Revista de Occidente*, N° 146-147, julio-Agosto, 1993, p. 207.

²⁸ A este respecto Zambrano escribe: “La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe ser en modo alguno atribuida a Ortega. Sin embargo, él, con su concepción del logos (...), me abrió la posibilidad de aventurarme por una senda en la que me encontré con la razón poética,...”. Léase en *Zambrano (1904-1991)*, de Rogelio Blanco y Juan F. Ortega, en Biblioteca Filosófica, Ed. del Orto, 1997, p. 37.

sólo conocido de la madre y el padre... Mallarmé es un lingüista de este lenguaje compuesto sólo de denominaciones arcanas y mágicas. Lo mismo fue Dante.”²⁹

El anterior texto de 1923 incluye una posición que Ortega continuará desarrollando en *La deshumanización del arte*³⁰ (1925), cómo cuando dice a García Vela:

“ ¿La poesía?... Hace tiempo estoy convencido de que la poesía se ha agotado... Cuanto hoy se hace es mero hipo de arte agónico...De pronto se abre en mí un vacío mental: no hallo nada dentro de mí; ninguna idea, ninguna imagen..., salvo esta percepción de vacío espiritual (...) Calculo que todo esto ocurrió dentro de mí durante el transcurso de dos minutos. En leerlo se tarda mucho más ¿Por qué? Esto nos llevaría a interesantes elucubraciones psicológicas sobre el pensar informalizado y el formulado, sobre las abreviaturas mentales, sobre el extraño fenómeno en que tenemos la clara impresión de “saber” una teoría compleja, toda entera, sin tener actualmente en la conciencia desarrollados su miembros – lo que se ha llamado “saber potencial”, etc”.³¹

Seguimos el texto anterior hasta el ensayo de 1925 *La deshumanización del arte*, obra sobre cuya polémica no pretendemos entrar ahora, sino sólo mencionar como Ortega va “del silencio por Mallarmé” a la pregunta por el pensar. Aunque un especialista como Leon Livingstone³², señalará que la teoría estética de Ortega tiene más que ver con su concepto de realidad. Livingstone expone:

*“The total exposition of Ortega's esthetic ideas has thus a two-fold purpose: to explain why art is unreality and, adapting this conclusion to the actual expression of art, to show how this unreality is achieved by the artist through the process of "derealization." Obviously, the essential point of departure of an examination of Ortega's esthetics is an examination of his concept of reality.”*³³

Pero ¿qué concepto de realidad? Livingstone señala lo problemático del vocablo “des-humanización” en relación con “des-realización”, pero, si volvemos al texto de 1923, desde el silencio por Mallarmé, encontraremos una fisura fundamental en la problematización del vocablo en el contexto de 1925, donde Ortega escribe:

*“El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de este es vivir su itinerario humano; la misión de aquel es inventar lo que no existe...El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente... Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser poeta. Como él mismo dice, “rehusó los materiales naturales” y compuso pequeños objetos líricos, diferentes de la fauna y la flora”.*³⁴

²⁹ Idem, p. 209.

³⁰ A este respecto debe considerarse también su ensayo “Musicalia” de 1921. Actualmente existen varios estudios sobre este tema, como los artículos “Los Escritos Musicales de Ortega y Gasset y su ¿circunstancia? histórica” (2005) de José María García Laborda, y “Musicalia: Origen de la Deshumanización del Arte” (2001) de Nicolás Sesma Landrin, ambos en la *Revista de Estudios Orteguitanos*.

³¹ VV.AA.: “El silencio por Mallarmé. Encuentra sin trascendencia”, pp. 210 – 211.

³² Fernando Lázaro Carreter le cita entre “las numeros éxegesis” que se han escrito sobre el “pensamiento estético” de Ortega. Véase su ensayo ya citado, pp. 190, 207.

³³ LIVINGSTON, Leon: “Ortega y Gasset's Philosophy of Art”, en *PMLA*, Vol. 67, No. 5. (Sep., 1952), p. 610.

³⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Colección El Arquero, Madrid, 1970, pp. 44-45.

¿Diferentes a la fauna y la flora? ¿Acoso se refiere a “seres naturales fingidos”? Ortega expresa así visionariamente como “...la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera.”³⁵. Volvemos a la problematización plateada por el “bosque” en *Meditaciones*, a la “presencia” y “latencia”, a la persecución por el trasmundo.

Y es en el análisis de Pedro Cerezo donde quizás podamos encontrar una perspectiva sobre el problema de la des-humanización como des-realización. Cerezo escribe:

“Porque si es cierto que la razón vital gravita sobre la vida, no lo es menos que ésta es de suyo apetito y exigencia de razón, aspiración a constituirse como experiencia de sí misma. Pero esta ya no es la experiencia originaria de la participación en el ser, sino la plenaria de la posesión de sí mismo. Una y otra están abiertas y manan indefinidamente. Si además de vivir, aun siendo lo primario, es preciso también filosofar, no sólo para poder vivir, sino para vivir mejor o en plenitud, entonces el recurso a la reflexión, aunque vaya a la zaga de la vida, se hace inevitable, pues sólo en ella se alcanza el sentido de lo realmente vivido y con ello la posibilidad de re-vivirlo hacia el futuro en actitud alerta. Este es el papel de la reflexión y de la vida auto-conciente: un “des-vivirse”, según la feliz expresión orteguiana, en la doble acepción de dejar de vivir y de aprestarse a mejor vivir.”³⁶

Estamos entonces entre los “tras-mundos” de lo latente-patente encubierto. Cerezo expondrán así, como “...puesto que la realidad de veras es el mundo profundo, su verdad sólo puede consistir en el acto de *des-cubrimiento*, en que se pone de manifiesto o se expone la estructura de lo real. Acto, por otra parte, que aunque le ocurre al sujeto y mediante él, no proviene de él, sino que, más bien, le ad-viene o sobre-viene como una promisión de la realidad misma”³⁷, como “es-clarecimiento”. La pregunta puede transformarse así en una proporción: *Des-humanizar es des-vivirse*.

El fauno en su tarde de persecución recorre un camino dialéctico para *des-vivirse*. La ninfa, cual esencia del bosque, se le escurre ligera de las manos como el agua, como el aire, entre arroyos y oropéndolas... igual que en los versos de Mallarmé: *Ces nymphes, je les veux perpétuer. Si clair, Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air...*

Pero si *des-humanizar es des-vivirse* como *des-cubrimiento* ¿por qué Pan se des-cubre como “hombre pleno” (recordando el texto de 1907), ante la comprensión de la muerte de Siringa ¿No fue acaso el sátiro Sileno quien dijo al Rey frigio Midas que lo mejor para un hombre es no nacer, y que si nacía, debía morir lo más pronto posible? Sentencia a la que, además, vuelve Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*.

Siringa muere para evitar el sacrilegio, volviéndose en sacrificio que permite a Pan alcanzar la claridad ante su “ser natural fingido”. ¿Acaso la *poética como pensar*, es un *estar ante la muerte* como *des-vivirse*? ¿Es el *hombre selecto* una especie de *mousikós*³⁸ capaz de des-humanizarse en pos del tras-mundo?

³⁵ Idem, p. 42.

³⁶ CEREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de Aventura*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1984, p. 254. El subrayado es nuestro.

³⁷ Idem, p. 247.

³⁸ Aquí nos referimos al ideal de *mousikós* (μουσικός), término griego que, según ciertas acepciones, se traduce por “culto” o “cultivado”, y que designaba a las personas eruditas. Véase:

III. La música de la idea³⁹

Entonces, una *poética como pensar* presentará una doble dialéctica, donde una “filosofía de la cultura” (citando a Javier San Martín) se yuxtapone a una “filosofía de la reflexión”⁴⁰ (citando a Pedro Cerezo), así en las *Meditaciones* aparecen ambas, como orden matricial. Orden que para Ortega:

“...comienza a levantarse en los pechos de Grecia” como una preocupación, la preocupación por la “seguridad”, la “firmeza” como “Cultura...” donde “...– meditan, prueban, cantan, predicán, sueñan los hombres de ojos negros en Jonia, Atica, en Sicilia, en la Magna Grecia – es lo firme frente a lo vacilante, es lo fijo frente a lo huidero, es lo claro frente a lo oscuro. Cultura no es la vida toda, sino sólo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad. E inventa el concepto como instrumento, no para sustituir la espontaneidad vital, sino para seguirla.”⁴¹

Este *gen* de razón y vitalidad como *pensar* ante la querencia de lo real en lo irreal, este “meditar, probar, cantar” puede recordar a aquella Mousikē [téchnē] (μουσική [τέχνη]) de los Hijos de Aloeus, quienes la entendían como *Meletea* (meditación), *Mnemea* (memoria) y *Aeidea* o *Aoide* (canto, voz)⁴². A este respecto María Zambrano escribirá:

“Creo recordar que en una de sus lecciones Ortega y Gasset hacía recaer la diferencia entre el decir del poeta y el decir del filósofo en la falta de responsabilidad del primero. Bajo el logos de la poesía no encontramos la unidad –coherencia, continuidad- de alguien que no sólo da razones, sino que ofrece también razones de sus razones, que tal es el filósofo, decía Ortega. Mas, el poeta ofrecerá en cambio de estas razones de sus razones su propio ser, soporte de lo que no permite ser dicho, de todo lo que se esconde en el silencio; la palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla, porque es la música la que vence al silencio antes que el logos. Y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música.”⁴³

El fragmento citado nos lleva a una especulación muy arriesgada, puesto que Zambrano entrelaza su pensamiento al de Ortega de tal manera que nos es difícil desligarlos y conocer donde empieza o termina uno respecto al otro. En todo caso, nos referimos a este fragmento en relación a una especie de “música de la idea”, en la

An intermediate. Greek-english Lexicon, Found upon The Seventh edition of Lindell and Scott's Greek-english Lexicon, Oxford, at the Clarendon Press, 1945, UK, p. 520.

³⁹ Título extraído de “Stéphane Mallarmé: Cartas sobre la poesía”, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso (2004), en *Silencios* (rev. De creación y pensamiento), nº 5, primavera, 2004, p. 4. Disponible en: <http://www.silencios.com/silencios5/mallarme.pdf> (consultado el 16/03/2008).

⁴⁰ CEREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de Aventura*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1984, p. 250.

⁴¹ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, Colección editada por Paulino Garagorri, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 65-66.

⁴² Según Pausanias de Lidia, En sus *Hellados Periegesis* (Descripción de Grecia). Léase de la traducción directa del griego de Michel Tichit: “Les fils d'Aloeus pensaient que les Muses étaient au nombre de trois, et ils leur donnèrent les noms de Méléte (Soin), Mnémè (Mémoire) et Aoidè (Chant)”, en: *Périégèse*, 9, 29.

⁴³ ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Breviarios, FCE, 2005, p. 70.

pregunta por el *pensar* como posible “poética orteguiana”. Volvemos a la pregunta por Debussy.

Se ha citado innumerables veces la opinión de Ortega y Gasset sobre Debussy como “contrapartida” de wagnerianismo dominante en su época, pero no se ha hecho mucho por preguntarse ¿por qué Debussy? Es más, el propio Debussy, en sus escritos, ya para 1903, señala: “La influencia alemana nunca ha tenido efectos nefastos más que entre los espíritus susceptibles de ser domesticados o, para decirlo mejor, entre quienes toman la palabra influencia en el sentido de “imitación””.⁴⁴

Imitación y domesticación problematizadas por Ortega y Unamuno en su Espistolario de 1906 a 1907 (citado por San Martín), donde Unamuno, luego de afirmar haberse “des-europeizado” en Barcelona, escribe un guiño a Ortega entre paréntesis: “(usted me entiende, pues me creo muy europeo)”. Y este guiño será fundamental para San Martín, ya que:

*“Unamuno deja esa siembra en Ortega, un Ortega que está ya en Alemania, asimilando y profundizando en esa Europa en la que Unamuno no cree, la Europa de la ciencia, de la modernidad. Pero veremos que en 1912 Ortega buscará esa otra Europa, la modernidad alternativa a la que Unamuno apunta en ese escueto paréntesis”.*⁴⁵

A este respecto es interesante recordar que fue en 1912 cuando el *Preludio a la Tarde de Fauno*, de Debussy, fue coreografiado por Nijinsky. No tenemos pruebas de que Ortega tuviera conocimiento directo del estreno realizado por el Ballet Ruso de esta primera aparición del mítico bailarín como coreógrafo, pero sintomáticamente, es poco probable que no haya llegado a oídos de un intelectual de la talla de Ortega un acontecimiento como ese, el cual marcaría un salto revolucionario en la historia de la danza.

Además, este vacío documental se vuelve inquietante cuando observamos una reconstrucción de la puesta en escena original de Nijinsky, como la realizada a mediados de los setenta por *The Paris Opera Ballet*, que incluye los decorados y vestuario de Leon Bakst⁴⁶. La impresión va emergiendo conforme transcurre el ballet y nos *des-cubrimos* recordando el fragmento orteguiano: “Es ahora el pensamiento un dialéctico fauno que persigue, como a una ninfa fugaz, la esencia del bosque (...) Tengo ahora delante de mí estos dos sonidos: pero no están ellos solos”.⁴⁷ ¿Estamos acaso ante la modernidad alternativa que buscaba Ortega?

Ahora bien, hasta aquí nos hemos referido sólo a la primera sección del fragmento orteguiano, ahora nos centraremos en la segunda parte que se refiere al canto de la oropéndola y al rumorear del agua, acaso sepulcro de Siringa. Ortega escribe:

“Tengo ahora delante de mí estos dos sonidos: pero no están ellos solos. Son meramente líneas o puntos de sonoridad que destacan por su genuina plenitud y su peculiar brillo sobre una muchedumbre de otros ruidos

⁴⁴ DEBUSSY, Claude: *El Señor Corchea y otros escritos*, Alianza Música, Madrid, 1993, p. 59.

⁴⁵ SAN MARTÍN, Javier: *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de Interpretación*, Tecnos, Madrid, 1998, pp. 31-32.

⁴⁶ Léon Nikolayevich Bakst (1866-1924) fue un pintor ruso y diseñador de escenografía y vestuario que revolucionó los artes en que trabajó.

⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, (Paulino Garagorri, ed.) Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 38-39.

y sones con ellos entretejidos”.⁴⁸

En 1909 Debussy escribe:

*“No escuchamos en torno nuestro los mil ruidos de la naturaleza, nos olvidamos demasiado de esa música tan variada que nos ofrece con abundancia. Nos envuelve y hemos vivido hasta ahora en medio de ella sin darnos cuenta. He aquí en mi opinión, la nueva vía. Aunque, desde luego, yo apenas la he entrevisto, ¡pues lo que queda por hacer es inmenso! Y el que lo haga... ¡será un gran hombre!”*⁴⁹

Dieciseis años después, en 1925, Ortega escribirá:

*“Por todas partes salimos a lo mismo: huida de la persona humana. Los procesos de deshumanización son muchos (...) Pero lo mismo que la música actual pertenece a un bloque histórico que empieza con Debussy, toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé. El enlace con uno y otro nombre me parece esencial si, elevando la Mirada sobre las indentaciones⁵⁰ marcadas por cada inspiración particular, se quiere buscar la línea matriz de un nuevo estilo.”*⁵¹

Debussy y Mallarmé suponen para Ortega, según éste texto, una especie de unidad poética en el *des-vivirse*, “la línea matriz de un nuevo estilo”, ante lo que él pensaba *agónico* en 1923. Pero éste tema requiere, sin duda, una mayor indagación, por lo que aquí nos limitaremos sólo a mencionarlo.

Continuando el discurso sobre *La deshumanización del arte*, Rafael García Alonso señalará como para Ortega “la música nueva, en consonancia con el ser activo del hombre, nos alienta a fijarnos en su realidad, no a distraernos – narcisistamente– en la nuestra. Con ello, empezamos a ver que la deshumanización del arte, vía concentración en algo que está fuera del hombre, más bien tiene talante positivo que negativo.”⁵² Se trata de un *des-vivirse* en la querencia de algo que se piensa como “lo real” entendido como lo vital. Pero es también el naufragio en el Ladón, Siringa y Pan metamorfoseados en sus aguas.

En este sentido Antonio Gutiérrez Pozo propone que Ortega, al “devolver el logos a la realidad (texto) vital”, llega a la *razón vital*, “una razón más amplia, que contiene un momento artístico-metafórico, lo que le permite convertirse en método adecuado de conocimiento racional de la vida (...) e incorporar lo estético a lo filosófico...porque fusionó previamente vida y racionalidad.”⁵³ Pero dicha fusión requiere ser considerada en relación a la metáfora del fragmento, como dos figuras, dos sonidos que confluyen en el río Ladón: arroyos y oropéndolas de *Meditaciones*.

⁴⁸ Idem, p. 39.

⁴⁹ DEBUSSY, Claude: *El Señor Corchea y otros escritos*, Alianza Música, Madrid, 1993, p. 260.

⁵⁰ Sic. en el original.

⁵¹ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Colección El Arquero, Madrid, 1970, pp. 45-46.

⁵² GARCÍA ALONSO, Rafael: *El naufragio ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1997, p. 97.

⁵³ GUTIÉRREZ POZO, Antonio: “La filosofía de la razón vital como filosofía estética”, en *Revista de Filosofía*, Nº25, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 159.

IV. La idea de España

Pero volviendo al guiño de Unamuno, la coincidencia *eidética* entre Ortega y Debussy toma un giro importante hacia una pensamiento fundamental: la pregunta por España. Pregunta que Ortega entenderá en consonancia con el pensamiento de un contemporáneo suyo, el compositor Manuel de Falla⁵⁴.

Para acercarnos a esta nueva pregunta, recordemos lo que Falla escribe en el Paris de 1920, sobre el compositor francés:

“Claude Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer el territorio español, lo cual es bien distinto. Claude Debussy conocía a España por lectura, por cuadros, por cantos y danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos (...) De este conjunto de hechos España se ha beneficiado grandemente. Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell⁵⁵ nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ella se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales.”⁵⁶

La pregunta por Debussy requiere ser pensada, entonces, desde las “Variaciones sobre la *circum-stancia*”⁵⁷, donde Ortega escribe: “La realidad tradicional en España ha consistido en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad de España. No, no podemos seguir la tradición. Todo lo contrario: tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición.”⁵⁸

Y eso es lo que, según Manuel de Falla logra Claude Debussy, *des-viviendo* la tradición, la “música de la idea”, para *des-cubrirla* en el *sí mismo*, plenario de la ipseidad, coincidiendo, quizás, con el ideal de *claridad* que Ortega pensaba como posible en la obra de arte como realidad independiente de los hombres⁵⁹.

Citando a Pedro Cerezo: “La verdad del juicio está, pues, sustentada por una verdad ante-predicativa, originaria o funcional, la *revelación* de las cosas en su ser o ipseidad, su des-cubrimiento o estado de latencia. (...) Su revelación/iluminación constituye el fundamento objetivo del estado de evidencia.”⁶⁰ Debussy era entonces, para Ortega, aquel capaz de llegar a la esencia de los elementos fundamentales, superando la imagen de cera que se ergía cual ídolo de la tradición, su música era *Meta – phorein*.

⁵⁴ Sobre este tema, considérese el artículo de Milagros Gonzáles Izquierdo “Cruz y Raya: Manuel de Falla y Miguel de Unamuno”, en *Revista de Filosofía*, nº16, Universidad de la Laguna, 1998, pp. 83-102.

⁵⁵ Felipe Pedrell. (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) Compositor y musicólogo español.

⁵⁶ FALLA, Manuel de: *Escritos sobre Música y Músicos*, Colección Austral, Madrid, 1972, pp. 69, 75.

⁵⁷ Contenido en la edición de las *Meditaciones del Quijote* dirigida por Paulino Garagorri, 2005.

⁵⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, (Paulino Garagorri, ed.) *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 141.

⁵⁹ Idem, p. 129.

⁶⁰ CERESO GALÁN, Pedro: *La voluntad de Aventura*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1984, p. 249.

Meta – phorein

La pregunta por una poética orteguiana continua abierta como la obra misma de Ortega y Gasset, en esta breve exégesis no se ha pretendido llegar a conclusiones sino seguir al pensamiento del filósofo español en el símbolo de fauno, del fauno quijotizado que persigue a esa Dulcinea que Unamuno invocaba como a “La Gloria”, y que en el fragmento al que nos hemos dedicado, es una ninfa fugaz, la esencia del bosque. La ninfa de Mallarmé, su silencio, porque cómo afirma Vladimir Jankélévitch (citado por Enrico Fubini):

“El silencio es lo que lleva repentinamente al borde del misterio, al umbral de lo inefable (...), tanto la serenata interrumpida de Debussy⁶¹ como el Logos suspendido de Plotino, constituyen dos maneras de romper la elocuencia y dos formas de pudor humano frente a la indecible.”⁶²

Invitados por los ensayos de Manuel García Morente y Fernando Lázaro Carreter, hemos realizado la exégesis de un fragmento de las *Meditaciones del Quijote*, obra programática que en perspectiva, desde la recepción histórica de la obra orteguiana, parece develarse como “piedra filosofal” de un pensamiento, y a la luz de la crítica contemporánea, nos invita a una revisión crítica constante. Como el propio Ortega señaló: “tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición”, y en su pensamiento cuestionar el nuestro.

Quizás de eso trate una *poética como pensar*, del insondable flujo entre *eros* y *poiesis* que es en el *álgebra superior de las metáforas*, un *meta*, más allá; y *phorein*, pasar, llevar. Así, el mito del fauno será en Ortega una metáfora, una referencia, juego, préstamo, para, como señala Pino Campos, “...iluminar las ideas a veces complejas de su pensamiento.”⁶³ Un estar ocupado, cómo señala Sergio Espinoza, de “todo aquello que nunca ha estado ni estará aquí —y que en consecuencia dará para siempre qué pensar.”⁶⁴

Bibliografía

Libros:

- CEREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de Aventura*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1984.
- DEBUSSY, Claude: *El Señor Corchea y otros escritos*, Alianza Música, Madrid, 1993.
- FALLA, Manuel de: *Escritos sobre Música y Músicos*, Colección Austral, Madrid, 1972.
- FUBINI, Enrico: *El siglo XX: entre música y filosofía* (trad. M. Josep Cuenca O.), Col-lecció estètica & crítica, Universitat de València, Vaència, 2004.

⁶¹ Claude Debussy, *Préludes*, Premier Livre, N° 9: *Sérénade interrompue* (1909-1910).

⁶² FUBINI, Enrico: *El siglo XX: entre música y filosofía* (trad. M. Josep Cuenca O.), Col-lecció estètica & crítica, Universitat de València, Vaència, 2004, p. 156.

⁶³ PINO CAMPOS, Luis Miguel: “El concepto de mito en la obra de Ortega y Gasset”, en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (J.A. López, ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, 2006, p. 764.

⁶⁴ ESPINOSA, Santiago E. : “Pérdida y melancolía. Tres ejemplos de cómo no hablar de música”, en *A Parte Rei* 55, Enero, 2008, p. 1-2. Disponible en:

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/espinosa55.pdf> (consultado el 31/12/2007)

- GARCÍA ALONSO, Rafael: *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1997.
- GARCÍA MORENTE, Manuel: "La pedagogía de Ortega y Gasset" (1922) en CASADO, Ángel y SÁNCHEZ-GEY, Juana (Eds): *Filósofos españoles en la Revista de Pedagogía*, Tenerife, Idea, 2007, pp. 108-129.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, (int., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual), Biblioteca Nietzsche, Ed. Alianza, Madrid, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Colección El Arquero, Madrid, 1970.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, (Paulino Garagorri, ed.) Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- SAN MARTÍN, Javier: *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de Interpretación*, Tecnos, Madrid, 1998.

Diccionario/Enciclopedia:

- *An intermediate. Greek-english Lexicon*, Found upon The Seventh edition of Lindell and Scott's Greek-english Lexicon, Oxford, at the Clarendon Press, 1945, UK, p. 520.

Artículos:

- BLESA, Túa: "El sentido primero de la palabra poética de Antonio Colinas" (reseña de la nueva edición), en *El Cultural*, 13/03/2008, p. 20.
- GONZÁLES IZQUIERDO, Milagros: "Cruz y Raya: Manuel de Falla y Miguel de Unamundo", en *Revista de Filosofía*, nº16, Universidad de la Laguna, 1998, pp. 83-102.
- GUTIÉRREZ POZO, Antonio: "La filosofía de la razón vital como filosofía estética", en *Revista de Filosofía*, Nº25, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 139-160.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Esbozo de una poética de Ortega y Gasset", en *Revista de Occidente*, Nº 48-49, 1985, pp. 189 -209.
- PINO CAMPOS, Luis Miguel: "El concepto de mito en la obra de Ortega y Gasset", en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (J.A. López, ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, 2006, pp. 757-777.
- LIVINGSTON, Leon: "Ortega y Gasset's Philosophy of Art", en *PMLA*, Vol. 67, No. 5. (Sep., 1952), p. 609-654.
- VV.AA.: "El silencio por Mallarmé. Encuentra sin trascendencia", en *Revista de Occidente*, Nº 146-147, julio-Agosto, 1993, pp. 198-213.

Publicaciones en línea:

- ESPINOSA, Santiago E. : "Pérdida y melancolía. Tres ejemplos de cómo no hablar de música", en *A Parte Rei* 55, Enero, 2008, pp. 1-2. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/espinosa55.pdf> (consultado el 31/12/2007).