



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Relato mítico, alegoría política y estética de la posmodernidad: variación y pervivencia del mito de Orfeo

Autora: Alicia Fernández Capilla

Director: José Luis Aja Sánchez

23 de abril de 2019

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Grado en Traducción e Interpretación

Agradecimientos

A mis padres, por su apoyo durante estos cinco años.

A mis amigos, por su paciencia.

A José Luis, por su ánimo, guía y ayuda en el descenso al mundo de la mitología.

Índice

1.	Objetivos.....	1
2.	Mitología y mitocrítica. Marco teórico.....	4
2.1.	Mito y mitocrítica	4
2.2.	Mitos esencialistas y mitos existencialistas	6
2.3.	Variantes e invariantes.....	8
3.	El mito de Orfeo	10
3.1.	Figura de Orfeo.....	10
3.2.	Fuentes en las que aparece el mito de Orfeo o la figura de Orfeo.....	11
3.3.	Mitos órficos	13
3.4.	Inicio del mito.....	14
4.	La elección del corpus.	16
4.1.	Metamorfosis (Ovidio)	16
4.2.	Orfeu Negro (Marcel Camus, 1959).....	17
4.3.	Gucci Stories (Gia Coppola).....	19
5.	Análisis contrastivo del mito de Orfeo en el corpus elegido.	21
5.1.	Metamorfosis (Ovidio). Variantes e invariantes.....	21
5.2.	Orfeu Negro (Marcel Camus 1959). Variantes e invariantes	24
5.3.	Gucci stories (Gia Coppola). Variantes e invariantes.....	26
6.	Conclusiones.....	31
	Bibliografía.....	34

1. Objetivos

En el presente Trabajo de Fin de Grado nos proponemos analizar cómo ha pervivido y se ha transformado a lo largo del tiempo un relato mítico de carácter clásico como el mito de Orfeo. Para ello, hemos decidido estudiar diferentes versiones pertenecientes a épocas diversas y narradas por medio de soportes diferentes —obra literaria, obra cinematográfica y spot publicitario— con el fin de establecer sus concomitancias y divergencias.

La elección ha resultado compleja debido, fundamentalmente, a la abrumadora presencia de Orfeo en la cultura occidental a través de sus numerosas expresiones artísticas. Finalmente, hemos elegido estas tres versiones de Orfeo para nuestro análisis siguiendo, sobre todo, los dos criterios arriba indicados: disparidad cronológica y diversidad de soportes:

—El relato de Orfeo que aparece en *Las Metamorfosis* de Ovidio (Libro X).

—La película *Orfeu Negro* (Ofreo negro, 1959), dirigida por el cineasta brasileño Marcel Camus.

—La campaña publicitaria de Gucci dirigida por Gia Coppola en 2016, que se tituló *Gucci Stories*.

A pesar de la extensa asociación de la palabra «mito» con historias antiguas e inciertas, carentes de legitimidad, este trabajo pretende demostrar la pervivencia y adaptación de los mitos, en concreto del mito de Orfeo, a las diferentes culturas, plataformas de difusión y tiempos de desarrollo de este, así como su influencia tanto en las sociedades antiguas como en las modernas.

En todas las variantes objeto de estudio de este trabajo es importante tener en cuenta el análisis sincrónico; es decir, la capacidad de los autores de extrapolar la estructura básica del mito original para poder llevar a cabo, de manera posterior, un análisis cultural adaptado al tiempo en que se crea la nueva versión. Si bien es cierto que con cada una se narra la historia desde una perspectiva novedosa, se sigue manteniendo el trasfondo sagrado, fuertemente marcado por la presencia del orfismo.

La figura del héroe clásico, Orfeo en este caso, no aparece tratada del mismo modo en las tres obras analizadas. En *Las Metamorfosis* de Ovidio, el descenso a los infiernos toma especial protagonismo y logra una dimensión de sacralidad. Siguiendo la línea religiosa se encuentra *Orfeu Negro*, que pone el énfasis en la escatología mediante la exploración del inframundo a través del sincretismo religioso propio de las culturas indígenas, plasmadas en el descenso en sí. Por el contrario, en la campaña de Gucci, el enfoque se aleja de la identidad del propio Orfeo y se centra más en aquello que lo caracteriza, en este caso, las ropas que lleva a lo largo del desarrollo del mito. Sin embargo, lo que tienen en común todas las versiones del mito, independientemente de las características del relato, es el carácter universal del mismo, que siempre permite su descubrimiento independientemente de la orientación del análisis que se lleve a cabo.

A pesar del diferente enfoque que aporta cada una de las versiones, la transversalidad es una característica principal, pues se abordan numerosas temáticas que ayudan a dar sentido al mito. Una de ellas es la condición humana, marcada por el incumplimiento de la condición de Hades por parte de Orfeo, lo que hace que el lector o espectador siempre tenga presente el fracaso del héroe al tratar de escapar del destino divino de Eurídice, lo que recuerda la vulnerabilidad del ser humano. Otra temática muy recurrente es el componente escatológico, marcado por la inquietud sobre el más allá y el afán de exploración del mundo de ultratumba y la vuelta de Orfeo del mismo, que genera una nueva religión, el orfismo, en la que se ofrece una guía a los adeptos sobre cómo salir victoriosos en su viaje al inframundo. No debemos olvidar la presencia del amor, sentimiento que mueve y genera este mito pues, de no ser por el amor que Orfeo siente por Eurídice, no se habrían producido ninguno de los acontecimientos que derivan del deseo de Orfeo de recuperar a su esposa y que conforman este relato mitológico.

La proyección de dichas temáticas varía en función del medio de expresión del mito. Con el paso de la literatura al cine o la televisión, entra en juego la capacidad de comunicar de manera no verbal gracias al uso de imágenes, adaptación que se apreciará en *Orfeu Negro* y especialmente en la campaña de Gia Coppola ante la ausencia de diálogos. Al contrario de la opinión generalizada sobre las adaptaciones del mito, estas no implican su deterioro, ya que cada versión deberá ser juzgada en el contexto de su

creación, sino un acercamiento a través de los diferentes tratamientos mediales a las audiencias receptoras del mito en el momento de la creación de cada nueva versión.

Todo esto nos permite afirmar que el mito de Orfeo, independientemente del enfoque o medio de desarrollo, seguirá existiendo en un futuro gracias a la creación de nuevas versiones que permitan la continuación de esta historia adaptada a los nuevos tiempos. Como observaremos en el análisis, con cada nueva versión se irán incorporando o perdiendo variantes que ayudarán tanto en la adaptación del mito como en su recepción, creando rutas secundarias para el desarrollo del mito dentro de los escenarios clásicos que, invariantes, siempre están presentes.

2. Mitología y mitocrítica. Marco teórico

2.1. Mito y mitocrítica

¿A qué hace referencia la palabra «mito»? Generalmente, cuando hablamos de un «mito», solemos pensar en una situación irreal, fantástica o imposible; en algo que no existe y que carece, en ocasiones, de objetividad y, por tanto, de legitimidad. Según Carlos García Gual, podemos definir mito como «un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (Gual, 1993, pág. 19). A lo largo de este trabajo se presenta una historia que ha ido pasando de generación en generación e, incluso, adaptándose a los tiempos, como veremos en el análisis del corpus. «El mito ha adquirido el valor de paradigma. Constituye el modelo de referencia que permite situar, comprender y juzgar la hazaña celebrada en el canto. Solo refractándose a través de las aventuras legendarias de los héroes o de los dioses pueden los actos humanos, pensados en la categoría de la imitación, revelar su sentido y situarse en la escala de valores [...] El mito, en su forma auténtica, aportaba respuestas sin formular nunca explícitamente los problemas» (Vernant, 1982, págs. 178-180).

Tradicionalmente, el mito ha evocado connotaciones negativas, en las que se planteaba que todo aquello sobre lo que versase representaba una mentira por carecer de rigor científico y, en los casos en que se definiese el mito de manera positiva, siempre estaba relacionado con la concepción de «fábula». Fue entonces cuando Schelling planteó que se adoptase la percepción del mito como «tautagórica» lo que supuso la creación de nuevos retos para la mitología; pues «Si el mito no dice «otra cosa», sino precisamente esa cosa que no puede en ningún caso decirse de otro modo [...] ¿qué es, entonces, lo que dice el mito y qué relación hay entre ese sentido del que es portador y la manera en que lo dice?» (Vernant, 1982, pág. 188) «[...] los mitos relatan no solo el origen del mundo [...] sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy» (Eliade, 2000, pág. 21).

En cuanto a la mitología, se puede entender como el estudio del conjunto de los mitos «[...] El estudio de los mitos se constituye en una «ciencia» de su interpretación,

una ciencia hermenéutica un tanto insegura y variable según los tiempos» (Gual, 1993, pág. 31). La permanencia de este estudio en el tiempo reside en la labor de los poetas, debido a «[...] la trascendencia de los poetas épicos en la configuración definitiva de las creencias y cultos [...] el valor permanente de sus palabras en la fijación del *corpus* mitológico» (Gual, 1993, pág. 52). Mediante la mitología conseguimos encontrar una interpretación desde una perspectiva humana, lo que nos acerca a los hechos divinos contados en estos relatos, humanizándolos. Sin embargo, es cierto que la mitología tiene un enfoque que no se centra únicamente en la interpretación de mitos, sino que también los recopila, pudiendo describirse como un conjunto de estos mitos, ordenados de manera clara, aunque flexible, pues no dejan de formar parte de un todo ya que están interrelacionados entre sí. «Es importante que esos mitos que forman parte de una mitología, que forman el acervo cultural y la herencia de un pueblo, tengan una mutua interconexión [...]. La mitología como red de relatos sirve también para distinguir los mitos de los cuentos, en el sentido de cuentos fantásticos [...] Hay que considerar siempre la mitología en su conjunto, porque la mitología puede decirnos mucho de la cultura de un pueblo» (Gual, 2008, pág. 2).

Sin embargo, llamamos mitocrítica al «[...] procedimiento concreto de análisis artístico basado en los postulados teóricos del estructuralismo figurativo» (Gutiérrez, 2011, pág. 182), este estructuralismo, a lo que hace referencia es a la necesidad de centrarse única y exclusivamente en el objeto de estudio, lo que permite llegar a un nivel más profundo de análisis del texto. Es necesario entender todas las partes como componentes de un todo; es decir, de la estructura, para poder comprender el valor y la intención de la obra en cuestión. El estructuralismo figurativo, que será la corriente que dé lugar a la mitocrítica, propone establecer el foco en las imágenes (representación de un objeto que se expresa mediante palabras); agrupándolas en «regímenes» en los que se integran todas las posibilidades en lo que a intención significativa se refiere. Según Durand, mediante el estudio de las diferentes imágenes que aparecen en los textos, en los que él considera que el mito está presente, al extraer aquellas imágenes que se repiten, podemos localizar los mitemas que aparecen en «paquetes relacionales» y revelan la estructura del texto en el momento histórico en el que fue creado (análisis sincrónico). Posteriormente, una vez localizada la estructura y los diferentes mitemas que le dan coyuntura, es necesario identificar cuál es el sentido del propio texto, lo que se consigue con el estudio del análisis de otros textos de esa misma época, para contrastar qué mitemas

son los dominantes en la época y, por lo tanto, determinar cuáles son los que se deben emplear para dar sentido al texto (Gutiérrez, 2011). Por lo tanto, la diferencia más clara entre mitología y mitocrítica es que, mientras la primera los contiene, la segunda estudia los mitos de manera interdisciplinar, acercando todo lo que rodea al mito en el momento de su creación al momento actual de su estudio: «[...] tendrá en consideración una serie de factores de alto impacto sociocultural que inciden de continuo en la generación de nuevos mitos y la modificación de los tradicionales» (Losada, 2015, pág. 11).

No debemos olvidar la importancia que posee la cultura tanto en la creación del mito como en la comprensión de este. Aunque hoy en día existe una adaptación del mito a la cultura de quienes lo emplean, el mito sigue contando «[...] una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, en el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’ (Eliade, 2000, pág. 16). Sin embargo, cuando hablamos de mitocrítica cultural, nos referimos a la capacidad de estudiar un mito clásico desde la perspectiva de la sociedad contemporánea; según Losada, esta mitocrítica cultural debe reunir una serie de requisitos: «Debe ser interdisciplinar [...]. Debe tomar en cuenta de manera imperativa los factores de alto impacto no considerados sistemáticamente por la crítica precedente. [...] Debe incluir en todo momento el concepto de función [...]. Debe preservar el equilibrio entre tradición e innovación» (Losada, 2016, págs. 10-11). El fin de la utilización de la mitocrítica cultural reside en la capacidad de comprender en su totalidad el mito adaptado a las circunstancias actuales; lo que quiere decir que no podemos afirmar que exista un único tipo de mitocrítica cultural, pues esta irá cambiando a medida que avancen los tiempos, perdiendo algunos de los factores que hoy en día consideramos como necesarios para su análisis y añadiendo otros que, hoy en día, aún no han sido contemplados. Lo que, en ningún caso puede dudarse, es la necesidad de quien lleve a cabo este proceso de conocer las fuentes clásicas de la que proviene el mito, pues «Las mitografías antiguas y las relaciones de mitos en tiempos pasados continúan siendo válidas por sí mismas y más aún para este nuevo cometido» (Losada, 2015, pág. 17).

2.2. Mitos esencialistas y mitos existencialistas

Hay dos grandes perspectivas en cuanto al acceso a los mitos que son pertinentes y necesarias abordar para este trabajo de fin de grado: el esencialismo, acceso al mito

desde la esencia, y el existencialismo, desde la existencia. Sin embargo, antes de definir estos paradigmas es necesario determinar qué es la esencia y qué es la existencia. Denominaremos *esencia* a todo aquello que hace que una cosa sea lo que es y *existencia* al hecho de ser.

Cuando hablamos del esencialismo debemos tener presente que, en este paradigma, la esencia siempre será superior a la existencia. Lo que priman son las ideas, los conceptos y el espíritu. Los esencialistas contemplan con menosprecio todo lo relacionado con las «necesidades complementarias, racionalismo, arbitrariedad, lógica, necesidad y trascendencia» y consideran que los mitos «[...] representan modelos paradigmáticos fundados por seres sobrenaturales, no series de experiencias personales de tal o cual individuo» (Losada, 2010, pág. 77).

Sin embargo, el existencialismo recoge diferentes ideologías como el marxismo, el estructuralismo o el psicoanálisis y se basa en la filosofía del modo de ser del ser humano. En este caso, lo que prima son los hechos, las cosas, la materia, la biología, los instintos, la psicología, la contingencia y la inmanencia, entre otros. Se considera como el pensamiento «antimítico», pues el énfasis de lo existencialista no versa sobre el relato del mito, sino sobre los símbolos que permiten configurarlo (Losada, 2010).

A la hora de comparar a los esencialistas con los existencialistas, es posible establecer tres paralelismos. En primer lugar, encontramos la correlación, donde el pensamiento de la esencia se resume en la lógica, mientras que el pensamiento de la existencia se resume en la psicología. En segundo lugar, se puede apreciar un ligamiento de los pensamientos, con el idealismo por parte de la esencia y con el materialismo por parte de la existencia. Por último, la oposición al espíritu y a la religión, que no se da en el esencialismo, pero sí en el existencialismo (Losada, 2010). Si bien existe una separación evidente entre el esencialismo y el existencialismo, hay autores que opinan que, aunque este último, a través de la psicología rechace el lenguaje mítico, en realidad «[...] La filosofía puede aparecer entonces como un intento de formular, desmitificándola, la misma verdad que el mito presentaba ya a su modo expresándola bajo la forma de relatos alegóricos [...] el mito sería entonces como un esbozo del discurso racional» (Vernant, 1982, págs. 186-187).

2.3. Variantes e invariantes

Hablamos de invariantes al referirnos a los «[...] motivos básicos o mitemas indispensables, fundamentales en la configuración del mito» (Gual & de la Fuente, 2015); esto quiere decir que las invariantes serán los temas fundamentales del mito, lo verdaderamente trascendente tanto para su configuración como para la elaboración de la estructura del mismo. A lo largo de este trabajo denominaremos invariante a todo aquello que no cambia; es decir, a esas partes del mito que, independientemente del país, momento temporal o medio en el que se esté desarrollando el mito, siempre aparecerán en el mismo. A pesar de que la forma en que se desarrollen se adapte a la época de su elaboración, para considerar a un hecho una invariante será necesario poder aislarlo del relato una vez superado el camuflaje que ofrece el mito en sí. Como se verá más adelante, una de las grandes invariantes que se tratarán en el análisis del corpus será la identidad de Orfeo, que siempre va unida a la música. Del mismo modo, también podremos apreciar la presencia constante del amor entre Orfeo y su amada, el descenso al Hades y la muerte de Eurídice, entre otros.

Por otro lado, hablaremos de variantes cuando hagamos alusión a aquellas partes del mito que, si bien sirven para dar forma al mismo, pueden sufrir variaciones en función de la versión; es decir, aquello que complementa, pero puede cambiar. Como hemos mencionado con anterioridad al hablar de invariantes con el ejemplo de la identidad de Orfeo y la música que siempre lo acompaña, en relación con las variantes, una de las grandes y la más sencilla de identificar, es el objeto con el que Orfeo produce su música. Si bien siempre existe, no tiene por qué ser el mismo, por lo que varía con cada versión. Por lo tanto, podríamos decir que, mientras que las invariantes son la estructura del mito, similar a los cimientos de una casa, en el caso de las variantes serían los elementos decorativos de la misma. La estructura será siempre la misma, pero aquello que la acompaña para, en el caso del mito, describirla, variará dependiendo del autor y de la época en que suceda.

Si bien en este trabajo solo utilizaremos los conceptos de invariante y variante, para dar una base teórica es necesario mencionar también el concepto de mitema. Los mitemas son «[...] unidades constituyentes del mito que se encuentran a un nivel superior a los fonemas, morfemas y semantemas [...] revelan relaciones entre sujeto y predicado [...]

los mitemas no cumplen estas relaciones aislados, sino en «paquetes relacionales» [...] agrupación de relaciones elementales bajo un tema común» (Universidad de Lyon, s.f.). podríamos decir que, mientras las invariantes dotan de estructura al mito y las variantes determinan la apariencia de este, los mitemas le aportan coyuntura (Losada & Lipscomb, 2015). Según Losada, los mitemas no van por separado, sino que suelen ir, al menos, por parejas y es la unión de diferentes mitemas lo que permite apreciar la coyuntura del mito. Es por eso por lo que, en varios mitos, podemos encontrar una correlación, lo que se debe a la probable presencia de uno o más mitemas en común, pero combinados de manera diferente. Sin embargo, para dotar a este trabajo de una división más clara e intuitiva, el análisis de los mitemas no se llevará a cabo, pues resulta más relevante distinguir qué cambia y qué no para poder dotar de sentido a la existente transversalidad del mito de Orfeo.

3. El mito de Orfeo

3.1. Figura de Orfeo

La figura de Orfeo, y el mito que de ella deriva, es una de las más antiguas y conocidas. Catalogado como oscuro y cargado de simbolismo, el mito más destacable en que interviene Orfeo es el que se tratará en este trabajo: su descenso a los infiernos para tratar de recuperar a su amada, Eurídice. En él, podremos observar la presencia de la música, el arma que emplea para conmover tanto a los seres terrenales como a los divinos, pero también las debilidades propias del ser humano que serán las que propicien el fracaso en su cumplimiento de la condición de Hades y generen la pérdida de su esposa. Sin embargo, el mito de Orfeo continúa después de la muerte de Eurídice, pues existen múltiples versiones en las que se trata la muerte de Orfeo, a manos de las ménades o las mujeres tracias, por motivos muy diversos; hay versiones que incluso afirman que la lira de Orfeo, tras su muerte, subió a los cielos y se convirtió en constelación. Del mismo modo, se ha generado una religión, llamada «orfismo» en la que sus discípulos se basan en las experiencias de Orfeo en su descenso al inframundo que permitirían sortear las trampas a las que se enfrentarían las almas de los mortales en su descenso final, conocimientos a los que únicamente tenían acceso los hombres; se cree que por la aversión nacida en Orfeo hacia las mujeres tras la pérdida de Eurídice. Todo ello permite afirmar que el mito de Orfeo, hoy en día, sigue vivo.

Sin embargo, para entender este mito, debemos abordar una serie de temas relacionados con el mismo. En primer lugar, es necesario tratar la identidad de Orfeo. Hijo de la musa Calíope y del tracio Eagro, es conocido por la guitarra o cítara que le acompañan y su capacidad poética y musical (Rodas, 1996). Esta capacidad musical tiene un componente cálido, no guerrero pues «[...] El poder de la lira era ablandar los corazones de los guerreros y volver sus pensamientos hacia la paz, así como podía subyugar hasta las fieras. No solo animales sino también personas se reunían en torno a él para escuchar el canto» (Gual & de la Fuente, 2015, pág. 29). Es la música, talento heredado de su madre, la cualidad principal y más destacable de este personaje mitológico, pues no es posible concebir la imagen de Orfeo sin la música como su elemento principal, tanto para convencer y conmover, como para conquistar.

Si bien no es el único héroe conocido por su descenso al inframundo, no debemos olvidar que salió del mismo con vida, lo que le convirtió en alguien a quien acudir en lo relacionado con el reino de Hades, pues se dice que muchos pensaban que Orfeo era una especie de «seguro», similar a lo que hoy llamamos visado, para franquear las puertas del Averno. Este paso por el inframundo, junto con la segunda pérdida de Eurídice, afectará tanto a su música como a la sensibilidad característica de su persona, pudiéndose apreciar un cambio en la actitud y comportamiento de Orfeo al comparar los sucesos recogidos en las obras que relatan el mito en sí con respecto a aquellas que realizan un seguimiento posterior, sin la presencia de Eurídice sino con el desasosiego producido por su muerte.

3.2. Fuentes en las que aparece el mito de Orfeo o la figura de Orfeo

Como en la mayor parte de los mitos, el inicio de la transmisión del mito de Orfeo se produce de forma oral «[...] los poetas aluden a ellos de modo rápido y puntual, según les interesa, conscientes de que su público ya conoce bien el mito en sus líneas esenciales, puesto que se trata de una narración heredada y albergada en la conciencia colectiva desde mucho atrás» (Gual & de la Fuente, 2015, págs. 10-11), aunque posteriormente comiencen a plasmarse diferentes versiones del mito, tanto en otras formas de arte, como son las fuentes de cerámica antiguas, como en la literatura de las diferentes épocas que representan las etapas de la historia que la humanidad ha ido sorteando.

Al ser muchos los autores que han hablado sobre la muerte de Orfeo, sería imposible aportar un listado exhaustivos de las diversas representaciones clásicas. Por ello, trataremos únicamente aquellas que traten aspectos esenciales de Orfeo que analizaremos a lo largo del trabajo: el descenso a los infiernos y la muerte tanto de Orfeo como de Eurídice: las *Periegesis IX* de Pausanias, la *Fábula* de Conón, las *Metamorfosis* de Ovidio, los *Catasterismos* de Eratóstenes y *Basárades* de Esquilo, donde aparece la figura de las ménades, a la que haremos alusión más adelante.

Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas es una epopeya en la que se narran las aventuras de diferentes héroes, entre ellos Orfeo, donde uno de los eventos más significativos en los que este toma parte es en la lucha contra las sirenas, donde consigue,

gracias a su canto, evitar que estas encanten al resto de los tripulantes, evitando así la muerte. Este relato coincide con las múltiples referencias que se hacen sobre Orfeo, llamándolo «chamán», pues, a pesar de que no haya un consenso unánime al consultar fuentes antiguas, se dice que hubo una profecía en la que se enfatizó la necesidad de la presencia de Orfeo en el viaje de los argonautas para derrotar a las sirenas. Sin su presencia, el viaje habría terminado con la muerte de toda la tripulación a causa del canto de estas; sin embargo, gracias a la destreza de Orfeo con la música, consigue que las sirenas sean las que reciban este trágico final, lo que refuerza la tradición del poder que posee Orfeo sobre animales, plantas e, incluso, seres sobrenaturales.

Las *Argonáuticas órficas* es un poema épico cuyo autor se desconoce en el que se da una versión, desde la perspectiva de Orfeo. Aquí Orfeo logra una mayor relevancia en esta obra que en versión ofrecida por Apolonio de Rodas.

La pérdida de Eurídice por segunda vez, tras el descenso al Hades, supone el inicio de lo que algunos autores clasifican como actitudes misóginas por parte de Orfeo. Existen versiones, como en la *República* de Platón, que hablan de este comportamiento y lo achacan a la desolación y devastación que sufre tras la pérdida de su esposa este personaje mitológico. Sin embargo, será este rechazo al género femenino el que acabe, en algunas versiones, convirtiéndose en la condena a muerte de Orfeo a mano de las ménades quienes, ofendidas por la indiferencia de este, acaben con su vida.

También se insinúa que la pérdida dramática de Eurídice empuja al personaje hacia la homosexualidad. «Él fue también quien enseñó a los tracios el amor de los muchachos», como dice Ovidio en las *Metamorfosis* (Ovidio Nasón, 1983, pág. 192).

La presencia de Orfeo en la literatura española e hispanoamericana es muy extensa y variada: «[...] poesía renacentista y barroca, lírica o dramática [...] El tema de Orfeo, en efecto, presenta una fecunda tradición en nuestra literatura [...] Garcilaso es, creemos, el poeta español que más clara y emotivamente alude al mito de Orfeo [...]. En la poesía hispanoamericana del siglo XX ha perdurado con especial añoranza la figura triste de Orfeo» (Gual & de la Fuente, 2015, págs. 65-68). No es de extrañar pues que Orfeo represente tanto el fracaso y lo efímero del amor como la debilidad del ser humano a sucumbir por sus pasiones y a sus inseguridades, plasmadas en el hecho fatídico de girarse

para comprobar si era realmente su amada quien le seguía en su ascenso y, probablemente, fruto de la impaciencia por verla de nuevo.

La presencia de Orfeo en la literatura contemporánea es gigantesca. Bastaría mencionar aquí, para concluir este apartado, a Patrick Süskind y su obra *Sobre el amor y la muerte*. Donde muestra, por una parte, la compasión que despierta en los lectores el mito de Orfeo tras la segunda pérdida de su amada; es decir, por la falta de éxito en su misión, al mismo tiempo que achaca este fracaso a la propia vanidad y falta de confianza en la promesa de Hades del héroe pues, si hubiese confiado, no se habría girado, y habría evitado la pérdida de su amada. De nuevo se puede comprobar una alusión a la debilidad del ser humano y la posición de inferioridad con respecto a los dioses.

3.3. Mitos órficos

Al hablar del mito de Orfeo, es necesario hacer referencia a los denominados «mitos órficos», que hacen referencia a la «religión» creada tras la vuelta de Orfeo del mundo de los muertos, pues se creía que este héroe podía ayudar a otros en la vuelta airosa del descenso al Hades; esta religión es la llamada «culto órfico u orfismo». «[...] Orfeo importó de Egipto la mayoría de los ritos místicos y orgiásticos de su propia peregrinación y el mito de lo del Hades» (Gual & de la Fuente, 2015, pág. 33). Los iniciados, además de llevar una dieta estricta exenta de carnes y alimentos que conllevaran un proceso violento de obtención o sacrificio, «[...] se enterraban con unas láminas doradas que declaraban su fe, como una especie de pasaporte hacia la eternidad. De hecho, se han encontrado numerosas de esas láminas en excavaciones italianas» (Mitos y Leyendas, 2012). También se dice que estos cultos influenciaron otras religiones, como el cristianismo, y a algunos autores como Platón. También se dice que el mito órfico representa una versión de la creación posterior a la versión del mito de Homero «[...] influida por una posterior doctrina mística del amor (Eros) y teorías acerca de la relación apropiada de los sexos» (Graves, 2005, pág. 39).

3.4. Inicio del mito

Al proceder de la mitología griega, los mitos helénicos están influenciados por la religión de las civilizaciones que habitaron el Mediterráneo oriental. Si bien los griegos no la practicaron, conocían de su existencia y la aplicaron a sus historias que incluían la presencia de sus numerosos dioses así como desarrollos impredecibles en el porvenir de los héroes que incluían muertes, luchas, monstruos, etc.

Como ya se ha comentado con anterioridad al tratar las fuentes, el principal modo de transmisión de los mitos, entre los que encontramos el mito de Orfeo, fue de manera oral, lo que explicaría las múltiples variaciones de este en las versiones más clásicas. Esta transmisión se fundamenta exclusivamente en la memoria de quienes cuentan los mitos y de quienes los reciben, por lo que cualquier variación en el recuerdo de estos influenciará la manera en que los reciban las generaciones venideras ya que, si bien quieren reflejar la sociedad del momento de su creación, los mitos sufren, irremediablemente, variaciones cada vez que son contados. En la Grecia antigua, de la que proviene el mito objeto de este estudio, esta transmisión oral fue obra de los poetas «[...] adiestrados en la memorización y en la composición oral, quienes desde los comienzos de la épica han formado y transmitido el saber mitológico» (Gual, 1993, págs. 33-34).

La preservación de estos mitos fue posible gracias a la aparición de la escritura, lo que hizo que, al ser los poetas los encargados de la transmisión de estos mitos estuviesen dotados de una dosis de «crítica» de la que, en comparación, carecen otros mitos procedentes de culturas a las que no llegó la escritura. «[...] no es solo el fin de la palabra viva como base del recuerdo, sino el comienzo de la crítica y la disolución de lo mítico [...] La poesía misma adquiere una renovada libertad y un anhelo de originalidad, que no es incompatible con el repertorio mítico [...] el poeta no es sólo un recordador, sino un creador» (Gual, 1993, págs. 35-36). Es gracias a esta capacidad de creación mediante la que, a lo largo de las diferentes etapas que se han sucedido a lo largo de nuestra historia, podemos encontrar el mito de Orfeo con su estructura invariante pero compuesto de diferentes elementos que sí que varían y, a través de los cuales, todos aquellos que versionan este mito encuentran formas de incluir sus propias percepciones, opiniones, reivindicaciones, miedos o anhelos.

La capacidad de adaptar el mito al entorno en el que se está contando, llegando a camuflarlo con apariencias y dialécticas del mundo moderno a la vez que permitiendo que, con un análisis más detenido, se encuentren aquellos detalles que permiten entrever la configuración del mito, similar a su concepción clásica, demuestra que, en efecto, los mitos permanecen vivos y que, en una medida mucho mayor de la que creemos, nos condicionan en nuestro día a día.

4. La elección del corpus

4.1. *Metamorfosis* (Ovidio)

Son numerosas las traducciones que se han llevado a cabo sobre las *Metamorfosis* de Ovidio y, dentro de ellas, del mito de Orfeo, por lo que fue necesario elegir una como punto de partida de análisis y, en este caso, fue la de Ana Pérez Vega, que trabaja en la Universidad de Sevilla en el departamento de Filología Latina y Griega. Para poder establecer una cronología y estudiar la evolución del mito, leer una de las traducciones escritas supone una parte vital para poder comparar y estudiar las variantes e invariantes que se repiten en las fuentes que confeccionan el corpus.

En el libro décimo de las *Metamorfosis* encontramos el mito de Orfeo, que comienza narrando la boda entre Orfeo y Eurídice y cómo, debido a la mordedura de una serpiente, esta muere y Orfeo decide cruzar las puertas del Ténaro para recuperarla. Una vez allí, toca su lira conmoviendo a quienes allí residen, aludiendo al rapto de Proserpina por el dios del inframundo y a la juventud con la que Eurídice había fallecido, así como a todo el tiempo que no podrían disfrutar de su amor. Con ello consigue conmover a Hades, el dios del inframundo, que le permite recuperar a su amada, pero con una condición: no mirar atrás hasta haber abandonado el mundo de los muertos. Sin embargo, Orfeo no la cumple y Eurídice desaparece ante sus ojos, lo que sume a Orfeo en un estado de profunda desesperación y rechazo al género femenino. Este fracaso por parte de Orfeo demuestra que, si bien es un héroe, también sigue siendo humano y la inseguridad y desconfianza que van ligadas a su humanidad, son las que terminan arruinando su pacto con el dios Hades (Ovidio Nasón, 1983).

A diferencia de los otros dos componentes elegidos para el estudio de este trabajo, este texto presenta una mayor complejidad por la presencia de elementos inherentes tanto a la mitología como a la época en que fue escrito. Sin embargo, aporta una base sobre la que se funda el estudio cronológico de este mito, que data del año 8 d.C. y que permite establecer las comparativas con los restantes componentes del corpus, al mismo tiempo que permite identificar elementos que se manifiestan, a veces de manera desapercibida, en el resto de las fuentes utilizadas para el análisis.

4.2. *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959)

Orfeu Negro es el segundo componente elegido para llevar a cabo el análisis de la evolución cronológica del mito de Orfeo. Es una película en portugués dirigida por Marcel Camus, inspirada en la obra teatral *Orfeo da Conceição*, de Vinicus de Moraes, que ganó la Palma de Oro en 1959 y un Oscar a la mejor película extranjera en 1960. En ella, Orfeo y Eurídice se encuentran durante la semana de carnaval en Río de Janeiro, donde Eurídice ha viajado para quedarse con su prima Serafina, huyendo de su acosador que aparece disfrazado de muerte. Cuando ambos protagonistas hablan del mito en el que sus nombres figuran, se enamoran, pero la celosa prometida de Orfeo, Mira, amenaza con matar a Eurídice. Tras su muerte, Orfeo se niega a aceptar este destino y baja al inframundo, representado por un lugar de culto a diversos dioses. Una vez allí, desconfiando de la posibilidad de volver al mundo de los vivos con Eurídice se gira, pues no se cree que la voz que escucha sea la de ella, y descubre a una anciana que, en trance, habla con la voz de su amada, por lo que sale del inframundo y se dirige a la morgue donde encuentra el cuerpo de Eurídice. Con ella en brazos, se dirige hacia su casa, despeñándose por un barranco por el camino tras recibir una pedrada en la cabeza, arrojada por su novia Mira, lo que resulta en la muerte trágica del protagonista.

Uno de los cambios más impactantes en esta adaptación del mito de Orfeo reside en el hecho de que es él mismo quien, de forma inintencionada, causa la muerte de Eurídice, tras encender las luces de la nave en la que ella se encuentra escondida del acosador disfrazado de muerte que la acecha, lo que hace que ella se acabe electrocutando. Confluyen otros elementos ajenos al mito pero que ayudan a encuadrarlo en la situación social de los años 50, como son la violencia y la promiscuidad derivadas de la situación de festejo que provoca el carnaval, por lo que nos encontramos ante una situación que combina elementos sociales del momento con elementos mitológicos; en este caso, no solo de un mito, sino también pertenecientes a otros mitos, a los que se ha hecho referencia, aunque para el análisis en este trabajo se consideran más relevantes aquellos que hacen referencia directa al mito de Orfeo.

Para comprender en su totalidad el significado de esta obra, es necesario abordar tres aspectos: la situación política brasileña, las implicaciones culturales de Brasil en la representación del mito de Orfeo y el sincretismo religioso, elemento de vital importancia.

En relación al primer aspecto, la situación política, es importante tener en cuenta que, en el periodo posterior a la Guerra Fría, Brasil, entre otros países latinoamericanos, no recibió ayudas como el Plan Marshall, lo que implicó cierto aislamiento de los planes de desarrollo norteamericanos. Sin embargo, Brasil, en su periodo democrático, fue capaz de ampliar sus relaciones exteriores y ganar mayor relevancia en la esfera internacional. De hecho, en el año en que se llevó a cabo *Orfeu Negro*, el país se encontraba gobernado por Juscelino Kubitschek entre cuyos proyectos se incluían una mayor industrialización del país, un aumento en las obras públicas y la creación de Brasilia como capital. Además, se recuperaron las libertades perdidas en el anterior periodo dictatorial durante la llamada Era Vargas (1930-1945), así como los derechos individuales que se ven reflejados en la película de Camus.

De hecho, la alegría y ensalzamiento cultural representan la liberación de la sociedad de la dictadura, en particular a través del conocido carnaval, que se utilizaba como instrumento político y mediante el que se puede percibir cierta oposición a la autoridad férrea de años anteriores. Esta expresión de libertad renovada supone un modo de reivindicación cultural, tanto desde la perspectiva racial como desde la nacionalista, que transforma la forma en que Brasil se percibía a sí misma y cómo la percibiría el resto del mundo. Es importante destacar el matiz que se percibe tanto en el título de la película como en la caracterización del personaje, pues el hecho de que sea «*Orfeu Negro*» y no «*Orfeu*» ensalza la reivindicación racial de la población brasileña, así como la búsqueda de la propia identidad del pueblo brasileño que, tradicionalmente ha sido discriminado por el color de su piel. El personaje mitológico encarna, por lo tanto, la identidad del pueblo brasileño, tras años de opresión y dictadura, donde una expresión tan notable de celebraciones y desinhibición representadas en el carnaval en torno al que transcurre la película evidencian el afán de progreso étnico, social, político y cultural.

Por último, no debemos olvidar la vertiente relacionada con lo espiritual que se aprecia en la parte del descenso al Hades y que poco tiene que ver con la tradición clásica del mito, sino con la vertiente tribal y precolombina que caracteriza a la sociedad brasileña. Es gracias a la mezcla característica del pueblo brasileño en la época colonial que se percibe el sincretismo religioso como parte inherente de su identidad, pues la tradición religiosa está muy arraigada entre los diferentes sectores sociales y, a menudo, se compone de diferentes tradiciones que, sin perderse, se van adaptando a las diferentes

épocas. A pesar de que la religión mayoritaria es la católica, Brasil es conocido por su amplia tolerancia religiosa y, además, es el país con mayor número de espiritistas, doctrina en la que se establece contacto con personas fallecidas. Es el espiritismo la principal forma de representación del sincretismo religioso en este elemento del corpus, pues el Hades aparece representado por un lugar de culto donde, mediante la aspiración de vapores, algunos de los que allí se encuentran pueden establecer contacto con los muertos y servir de canal para lograr la comunicación de los mortales con aquellos que ya han descendido al inframundo. En esta representación tan característica del Hades, se aprecia no solo el espiritismo, sino también la presencia de múltiples religiones y el reconocimiento de los orígenes del pueblo brasileño, lo que supone la reivindicación de sus raíces, así como una muestra de orgullo sobre la identidad de la parte de la sociedad brasileña representada en esta película.

4.3. *Gucci Stories* (Gia Coppola)

El tercer componente elegido para este trabajo es el cortometraje para la campaña de Gucci de 2016, dirigido por Gia Coppola, basado en el mito de Orfeo y Eurídice, donde podemos observar una reinterpretación moderna del mito de Orfeo. El anuncio se divide en cuatro partes: la boda, la felicidad, el descenso y la petición de Hades («*The Wedding, The Bliss, The Descent, The Petition of Hades*» en la versión original en inglés) (Coppola, 2016). A lo largo de estas cuatro partes podemos apreciar la estructura principal que hemos extraído en los tres ejemplos analizados: el amor, la muerte, el descenso y el fracaso de Orfeo.

Gucci Stories comienza con la boda de Orfeo y Eurídice, a la que sigue el característico tiempo de felicidad. Sin embargo, a la salida del edificio donde se celebra la boda se puede apreciar a una mujer que los observa y que, más adelante, aparecerá como la que provoca la muerte de Eurídice. Una vez esta muere, Orfeo, devastado, sigue la dirección de una tarjeta que encuentra junto al bolso de su amada, tirado en Central Park, que le lleva a un club nocturno cuyo símbolo es una serpiente que se muerde la cola. Una vez allí, camina entre el gentío buscando a Eurídice y, cuando la encuentra, saca su guitarra y con la música cautiva a Hades, dios del inframundo, que le da permiso para llevarse a Eurídice, pero le advierte que no debe mirar atrás. Por último, cuando salen del

club tomados de la mano, caminan por las calles de Nueva York hasta que Orfeo, inseguro, se vuelve para mirar a Eurídice cuando esta suelta su mano al chocarse con un chico que camina por la calle, que desaparece ante sus ojos.

Podríamos decir que, en este caso, se combinan elementos actuales como la publicidad de Gucci y la invitación al consumo con elementos propios del mito como son la música, característica descriptiva de Orfeo, o el descenso al Averno. La decisión de modernizar este mito para mostrar la campaña de otoño vino determinada, en parte, por el simbolismo propio de la línea de ropa, romántica y con motivos serpentinos, en alusión a la serpiente, una de las grandes variantes presentes no solo en el corto sino también en el resto de elementos seleccionados para este trabajo. Con esto, se consigue el propósito de aunar el simbolismo clásico con la visión de la sociedad moderna (Leitch, 2016).

5. Análisis contrastivo del mito de Orfeo en el corpus elegido

Para ofrecer un análisis más acotado, nos centraremos en las variaciones que puedan sufrir las circunstancias que rodean a las invariantes seleccionadas, así como en elementos mitológicos, pertenecientes a otros mitos, que puedan aparecer, provocando variaciones significativas.

5.1. *Metamorfosis* (Ovidio). Variantes e invariantes

Las *Metamorfosis* de Ovidio suponen el punto de partida en este análisis contrastivo del mito. En ellas, como hemos mencionado previamente, confluyen numerosos elementos de carácter mitológico, por lo que, para facilitar dicho análisis, se han extraído seis invariantes que componen la estructura del mito:

1. **Orfeo y su identidad.** Hijo de Eagro y Calíope (musa de la poesía épica), aunque sus progenitores no coinciden en todas las versiones escritas del mito, su rasgo más característico es la música que utiliza como arma para conmovir a seres humanos y sobrenaturales, una invariante presente en todas las versiones que tratará este trabajo. En las *Metamorfosis* de Ovidio, Orfeo porta una lira, instrumento con el que, en su descenso al Averno consigue conmovir a las ánimas allí cautivas, así como al propio dios del inframundo, Hades. Tras la muerte de Eurídice, y su fracaso al intentar devolverla al mundo de los vivos, Orfeo rechaza cualquier interacción femenina. Cabe destacar que, si bien la música siempre está presente, el instrumento que Orfeo usa, en este caso una lira, varía en función de la versión, por lo que encontramos una variante clara en el instrumento utilizado.
2. **El amor entre Orfeo y Eurídice.** Es una de las invariantes más destacables y que siempre se repite en todas las versiones elegidas para este análisis contrastivo. En las *Metamorfosis* se menciona a Himeneo, dios del matrimonio, al que Orfeo invita a su enlace con Eurídice. Esta invariante, que es el amor, es el motor que impulsa al heroico y desafiante Orfeo en su descenso al inframundo con el fin de recuperar a su amada una vez ha fallecido. Se hace referencia directa a la presencia del dios del amor, Eros, en el inframundo cuando Orfeo, al son de su canto, apela

directamente al amor existente en el rapto de Perséfone llevado a cabo por el propio Hades tras haberse enamorado de ella (Perséfone), con el fin de que le permita llevarse a su amada de vuelta al mundo de los mortales, como se puede comprobar en este fragmento del mito: «[...] me venció Amor. En la altísima orilla el dios este bien conocido es. Si lo es también aquí lo dudo, pero también aquí, aun así, auguro que lo es y si no es mentida la fama de tu antiguo rapto, a vosotros también os unió Amor» (Ovidio Nasón, 1983, pág. 198). Con esto se demuestra que Orfeo considera que el amor que se profesan él y Eurídice es lo suficientemente fuerte e imprescindible como para negociar con Hades.

Por último, es necesario mencionar otra de las variantes que encontramos a lo largo del mito de Orfeo: la boda. En las *Metamorfosis*, este evento da comienzo al propio mito y, además, alberga la tercera invariante explicada a continuación: la muerte de Eurídice.

3. **Muerte de Eurídice.** Se trata de otra invariante común a todas las versiones del mito, pues Eurídice siempre muere, y su muerte representa el punto de inflexión en el mito de Orfeo. De no haber sido por la muerte de su amada, Orfeo no se habría planteado el descenso al Averno ni el pacto con Hades, por lo que la causa de todo lo que sucede en el mito radica en la muerte de Eurídice. En el caso que estamos analizando, las *Metamorfosis*, es por la mordedura de una serpiente el día de su boda. El hecho de que se produzca la muerte es una invariante; sin embargo, las circunstancias en que esta se producen varían en función de la versión del mito ante la que nos encontremos.

Tal es el caso de la serpiente: variante que, si bien aparece en los casos a analizar, no siempre se presenta como un reptil. Sin embargo, en las *Metamorfosis* es tanto un reptil como la causa de la muerte de Eurídice.

4. **Descenso de Orfeo al inframundo.** Representa el acto que permite considerar a Orfeo un héroe. A pesar de que muchos otros como, por ejemplo Hércules, descienden al inframundo para recuperar a su amada, la peculiaridad de Orfeo reside, de nuevo, en una de sus características ya mencionadas: la música. Lo verdaderamente destacable de su viaje es la forma que utiliza para conseguir que el dios del inframundo le otorgue aquello que más desea, y esa manera es la propia música, mediante la canción con la que emociona a los seres sobrenaturales que

residen en el Averno. A continuación, es necesario hacer referencia a una serie de elementos que aparecen en este mito y que, si bien no son invariantes en sí pues no representan las unidades esenciales del mito, facilitan la descripción del mismo, ya que no siempre se plasma el descenso de Orfeo de la misma manera. Estos elementos son las denominadas «variantes» que componen el inframundo:

- a. **Estige.** La laguna de los muertos que Orfeo franquea para acceder al inframundo.
- b. **Cerbera.** Perro de tres cabezas que custodia el inframundo y que, tras incumplir la condición de Hades, le impide a Orfeo el acceso al mismo.
- c. **Caronte, el barquero.** Encargado de transportar las almas de los difuntos al inframundo, que veta a Orfeo durante siete días, tras perder por segunda vez a Eurídice, para volver a intentar cruzar al inframundo. Finalmente, en las *Metamorfosis*, Orfeo no vuelve a cruzar al inframundo.

5. **Incumplimiento de la condición de Hades.** Se puede entender de dos formas: por un lado, como esperanza hacia Orfeo pues durante un momento de verdad cree que recuperará a su amada. Por el otro, como un engaño; pues, como dios y ser sobrenatural, Hades conocería de antemano que Orfeo no sería capaz de mantener dicha condición pues, ya sea por descuido o por inseguridad, ambas características propias de los seres humanos, Orfeo termina girándose a comprobar que Eurídice está verdaderamente con él.

Sin embargo, lo que provoca dicho incumplimiento también representa una variante, puesto que, si bien siempre se produce, haciendo que Orfeo fracase, las circunstancias en que este incumplimiento se produce no siempre son las mismas. En las *Metamorfosis* se produce debido a que Orfeo, ansioso por verla y temeroso de que, al estar tan cerca del mundo de los vivos ella se asustase, se gira para verla, provocando su vuelta al inframundo.

6. **El fracaso de Orfeo.** Orfeo, al incumplir la condición impuesta, recibe un castigo que es la pérdida por segunda vez de Eurídice, que a su vez le genera una gran desolación, que provoca el ya mencionado rechazo hacia cualquier interacción femenina. Aunque dicho rechazo al género femenino no quede siempre explícito en las diferentes versiones, el fracaso siempre se aprecia, independientemente del momento cronológico y social en que se encuadre dicho mito.

5.2. *Orfeu Negro* (Marcel Camus 1959). Variantes e invariantes

En *Orfeu Negro* podemos observar siete invariantes del mito. En comparación con las *Metamorfosis* de Ovidio, se incorpora una nueva invariante, la muerte de Orfeo, que, si bien está presente en otras versiones literarias de este mito, no se trata en las *Metamorfosis*.

1. **Orfeo y su identidad.** En este caso no se hace una referencia a los progenitores de Orfeo, aunque sí se mantiene su principal arma: la música, con la que conquista a Eurídice, a pesar de que no la usa para sacar a su amada del inframundo, sino para llamarla una vez se encuentra allí. En este caso, la variante previamente mencionada, el instrumento musical: una guitarra, en vez de una lira.

2. **El amor entre Orfeo y Eurídice.** A diferencia de otras versiones de este mito, cuando Orfeo y Eurídice se conocen él ya está prometido con otra mujer, Mira. Sin embargo, tras hablar del mito que supone la historia de sus nombres, ambos se enamoran y deciden que quieren pasar el resto de sus vidas juntos. Esta decisión provoca los celos de Mira, que amenaza con matar a Eurídice si los vuelve a ver juntos.

En este caso podemos apreciar la ausencia de la boda, variante previamente mencionada, y la aparición de los celos que, si bien siempre han estado presentes en las historias de amor, no habían aparecido en el análisis hasta ahora. Estos celos configuran otra variante en relación con el amor de ambos personajes, aumentando la complejidad de su historia con la aparición de terceras personas que intervienen en ella.

3. **Muerte de Eurídice.** Como ya se ha mencionado previamente, Eurídice también muere en esta versión del mito. Sin embargo, lo que cambia en este caso es el motivo de su muerte que, a diferencia de otras versiones la provoca, de manera inintencionada, el propio Orfeo al encender las luces de la nave donde ella se esconde de su acosador disfrazado de muerte, electrocutándola.

A pesar de que la serpiente, previamente mencionada, no interviene directamente en la muerte, sí que podríamos hablar de una personificación de esta en Mira, pues al exponer la identidad de Eurídice en el carnaval provoca que su acosador la

identifique, la persiga y, al fin y al cabo, que acabe siendo asesinada. Si bien no es la propia Mira la responsable de su muerte, propicia que esta suceda de manera inconsciente.

4. **Descenso de Orfeo al inframundo.** Tras darse cuenta de que él había sido quien había provocado la muerte de Eurídice, decide recuperarla, descendiendo al inframundo para ello. En esta versión aparecen algunas de las variantes del inframundo previamente mencionadas en las *Metamorfosis* y otras nuevas:
 - a. **Hermes.** Conocido en mitología como el mensajero, personificado como el encargado del registro de desaparecidos, es quien conduce a Orfeo al inframundo para que trate de recuperar a su amada, franqueando al propio Cerbero. En este caso, Caronte, el barquero, es sustituido por la figura de Hermes.
 - b. **Cerbero.** Aparece representado como un perro de tamaño grande pero sin las tres cabezas propias de su descripción clásica.
5. **Incumplimiento de la condición de Hades.** En este caso, el incumplimiento reside en la desconfianza del propio Orfeo. Cuando oye la voz de Eurídice que le dice que no debe girarse si desea verla de nuevo, él le replica que ella no está allí en realidad y, al girarse, descubre que una anciana en trance es quien está hablando con la voz de Eurídice, lo que provoca que abandone corriendo el inframundo, perdiendo de nuevo a su amada.
6. **Fracaso de Orfeo.** En este caso no se produce un rechazo al género femenino en general, sino que Orfeo entra en un estado de desolación donde percibe dicha pérdida como un castigo. Sin embargo, cabe destacar que no solo no quiere vivir sin Eurídice, sino que tampoco quiere saber nada de quien era su prometida: Mira.
7. **Muerte de Orfeo.** A diferencia de las otras versiones del mito utilizadas en este análisis, en *Orfeu Negro* Orfeo muere asesinado por Mira, su celosa prometida, al arrojarle esta una piedra a la cabeza tras verle con el cadáver de Eurídice en brazos, lo que hace que se despeñe por un barranco y acabe muerto junto con su amada.

En este caso, podríamos hablar de la aparición de las Ménades, seres mitológicos que en otras versiones matan a Orfeo tras su rechazo a las mujeres, personificadas en Mira, responsable del asesinato de Orfeo.

5.3. *Gucci stories* (Gia Coppola). Variantes e invariantes

1. **Orfeo y su identidad.** Al igual que *Orfeu Negro*, en la campaña de Gia Coppola, la identidad de Orfeo hace referencia exclusiva a la música que, en este caso, sí utiliza para convencer a Hades de que le devuelva a Eurídice. De nuevo, podemos observar que la variante que representa el instrumento musical vuelve a cambiar, siendo en esta versión una guitarra eléctrica. La relevancia de la música en el mito permanece intacta.
2. **El amor entre Orfeo y Eurídice.** Como ocurría en las *Metamorfosis*, el mito comienza con la boda entre Orfeo y Eurídice, a la que sigue un gran festejo en el que se encuentran quienes parecen ser sus amigos y del que deciden salir para dirigirse hacia Central Park y disfrutar de su amor a solas. Al salir de dicha fiesta se puede observar a una mujer que los observa en la distancia y que, más tarde, los sigue hacia el parque a donde se dirigen, lo que podría suponer la aparición de los celos también en esta versión del mito.
3. **Muerte de Eurídice.** Al igual que sucede en las *Metamorfosis*, Eurídice muere a causa de una serpiente. Sin embargo, en esta versión, la serpiente resulta ser la mujer que los observa al salir de su boda y que termina matando a Eurídice con la mirada en el momento en que esta se separa de Orfeo.

En esta versión, la presencia de la serpiente es mayor que en ninguna de las previamente mencionadas, ya que no solo aparece en el momento de la muerte de Eurídice sino que su símbolo se observa en el vestido de novia de la propia Eurídice, en el logo del club nocturno que representa el inframundo y en los estampados de la vestimenta que llevan los personajes durante la campaña, entre otros. La alusión más clara es la propia serpiente que se enrosca en torno al cadáver de Eurídice.

4. **Descenso de Orfeo al inframundo.** En este caso el inframundo está representado por un club nocturno, con luces tenues y música electrónica, al que Orfeo accede al encontrar una tarjeta de visita al lado del bolso de Eurídice en el parque. En el proceso del descenso no aparece ninguna de las variantes previamente mencionadas como Cerbero o Caronte y es Orfeo quien llega por sus propios medios al inframundo. Una vez allí, localiza a una Eurídice que parece no reconocerle y, tomando una guitarra eléctrica, toca una melodía con la que consigue persuadir a Hades de que le deje marchar con su esposa.

5. **Incumplimiento de la condición de Hades.** A diferencia de *Orfeu Negro*, la condición de Hades la verbaliza el propio dios del inframundo en lugar de Eurídice, y le advierte que no debe mirar atrás. Orfeo toma de la mano a Eurídice y comienzan su ascenso al mundo de los vivos donde, en medio de una calle ajetreada, ella suelta la mano de Orfeo, lo que hace que él se gire y que ella desaparezca.

El hecho de que sea ella quien suelta la mano de Orfeo al chocar con otro chico, puede interpretarse como el símbolo de lo efímero que es el amor. Del mismo modo, se puede entender que la desconfianza que muestra Orfeo a girarse para ver si ella le seguía (lo que Eurídice seguía haciendo a pesar de haber soltado su mano), es lo que provoca que el amor no triunfe. Por lo tanto, al contrario que en otras versiones, el mayor enemigo de Orfeo y Eurídice no es la muerte o el propio Hades, sino la fugacidad del amor y lo efímero de las relaciones en la actualidad.

6. **Fracaso de Orfeo.** En comparación con otras versiones, no se aprecia ningún rechazo al género femenino, sino que Orfeo se queda desolado, en medio de una calle concurrida recordando su vida con Eurídice mientras el resto de gente del mundo de los vivos le sobrepasa. Podemos percibir el desasosiego y el castigo divino de verse nuevamente solo tras haber disfrutado de unos instantes de esperanza que, como el amor, fueron efímeros.

A continuación se presentan dos tablas que comparan la presencia de invariantes y variantes en las tres fuentes seleccionadas para el análisis contrastivo:

Invariantes en el corpus

Invariantes	<i>Metamorfosis</i> de Ovidio	<i>Orfeu Negro</i> (Marcel Camus)	Campaña de Gucci (Gia Coppola)
Orfeo y su identidad	Uso de la música como arma de persuasión.	Uso de la música como arma de persuasión.	Uso de la música como arma de persuasión.
El amor entre Orfeo y Eurídice	Presente durante todo el mito.	Presente durante todo el mito.	Presente durante todo el mito. Con un carácter más efímero.
La muerte de Eurídice	Punto de inflexión del mito.	Punto de inflexión del mito.	Punto de inflexión del mito.
El descenso de Orfeo al inframundo	Consagración de Orfeo como héroe.	Consagración de Orfeo como héroe.	Consagración de Orfeo como héroe.
Incumplimiento de la condición de Hades	Pérdida de Eurídice.	Pérdida de Eurídice.	Pérdida de Eurídice.
El fracaso de Orfeo	Desolación de Orfeo	Desolación de Orfeo	Desolación de Orfeo. En esta versión se puede entender como un castigo divino.
La muerte de Orfeo	No aparece en esta versión.	Muerte trágica ocasionada por los celos de su prometida.	No aparece en esta versión.

Variantes en el corpus

Variantes	<i>Metamorfosis</i> de Ovidio	<i>Orfeu Negro</i> (Marcel Camus)	<i>Campaña</i> de Gucci (Gia Coppola)
Instrumento musical	Lira.	Guitarra.	Guitarra eléctrica.
Boda	Inicio del mito.	No aparece en esta versión.	Inicio del mito. Festejo derivado del enlace.
Celos	No aparecen en esta versión.	Mira, prometida de Orfeo, celosa de Eurídice amenaza con matarla.	Mujer que observa a la pareja a su salida de su boda. Es quien acaba siendo responsable de la muerte de Eurídice.
Serpiente	Representada como un animal. Muerde a Eurídice en el tobillo y la mata.	Representación simbólica. Metamorfosis de mujer a serpiente, que mata a Eurídice.	Personificación en Mira. No es la causante directa de la muerte.
Circunstancia de la muerte de Eurídice	La serpiente.	Muere electrocutada a manos de Orfeo.	La mujer que los observa, que se metamorfosea en serpiente, es quien la mata.
Cerbero	Perro de tres cabezas que porta cadenas.	Perro que custodia el jardín del inframundo.	No aparece en esta versión.
Caronte	Barquero que transporta las ánimas.	No aparece en esta versión.	No aparece en esta versión.

Hermes	No aparece en esta versión.	Es quien conduce a Orfeo al inframundo.	No aparece en esta versión.
Proserpina	Aparece en el Hades. Sirve de referencia a Orfeo para mover la compasión.	No aparece en esta versión.	No aparece en esta versión.
Motivo del incumplimiento de Orfeo de la condición de Hades	Desconfianza o inseguridad propias del ser humano.	Desconfianza al pensar que está siendo engañado.	Eurídice suelta la mano de Orfeo. Desconfianza de Orfeo de que ella le siga. Representación de lo efímero del amor.

6. Conclusiones

Con el análisis de las diferentes versiones del mito de Orfeo elegidas para este trabajo se puede observar la evidente transversalidad de este mito clásico, pues trata aspectos que van desde la condición humana de sus protagonistas hasta la cultura en que se desarrolla en cada versión.

Uno de los temas más recurrentes, presentes en las tres versiones analizadas, es la inquietud por el más allá y la vida después de la muerte. Esto supone un elemento frecuente en las representaciones míticas que enlaza con la definición del mito como relato de un acontecimiento extraordinario y trascendente, que remite a una escatología (Losada, 2015).

Si bien es cierto que encontramos la presencia de invariables, como son el amor, la muerte, el descenso y el fracaso de Orfeo, no podemos afirmar que el mito tenga una versión canónica ya que confluyen una serie de elementos, como son el instrumento empleado, la boda, la figura de la serpiente y la presencia o no de los celos, entre otros, que varían y, por tanto, no se aplican a todas las versiones del mito. Esto implica que no debemos percibir el mito de una manera diferente en función de sus versiones sino que todas ellas son las que componen la imagen del mito, asegurando su perdurabilidad y adaptabilidad en el tiempo. Como afirmó Lévi Strauss en su obra *Antropología Estructural*:

El método nos evita, pues, una dificultad que ha constituido hasta el presente uno de los principales obstáculos para el progreso de los estudios mitológicos, a saber, la búsqueda de la versión auténtica y primitiva. Nosotros proponemos, por el contrario, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones. Dicho de otra manera: el mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal (Lévi-Strauss, 1987, pág. 239).

La traducción intersemiótica cumple una función esencial en este trabajo ya que, en las diferentes representaciones del mito que hemos analizado, resulta patente el uso de diferentes sistemas lingüísticos. El concepto de «intersemiótico» fue analizado por Jakobson en su obra *On Linguistic Aspects of Translation*, donde se tiene en cuenta la

reinterpretación de un conjunto de signos verbales mediante un código de expresión compuesto por un sistema de signos no verbales (Jakobson, 1959, pág. 233). Para ello se basa en la descripción de algunos términos en los que, la presencia de un elemento no verbal, una imagen, ayuda en su comprensión. Esta traducción se observa tanto en *Orfeu Negro* como en el documental de Gia Coppola, donde la imagen presente es el elemento no verbal. Concretamente en este último caso de estudio, se observa una ausencia de diálogos, por lo que la construcción del relato mítico se basa exclusivamente en imágenes; es decir, en el elemento no verbal.

Entre otras funciones del mito, encontramos la identitaria, fuertemente presente en *Orfeu Negro*, donde se observa un importante componente racial. Existe una sólida interrelación entre el descenso y la reivindicación de la raza y la cultura indígena, que se hace muy evidente en el momento de la lucha contra la muerte. La película aprovecha el mito para hablar no sólo de identidad, sino también de la intromisión cultural de otras potencias, en la que Orfeo muestra su lado más reivindicativo y revolucionario, representando así la pervivencia de las tradiciones de estas culturas. Aquello que se expresa en el descenso; es decir, trances hipnóticos, presencia de médiums y ritmos afroamericanos, todo ello enmarcado en la festividad occidental del carnaval, se convierte en una fusión sincrética, al combinar sus tradiciones con las lenguas occidentales como modo de expresión artística (Sartre, s.f., pág. XVII).

Muy ligado al aspecto identitario y, a pesar de la igual importancia de todos los componentes del mito, encontramos la música como elemento esencial tanto para la configuración de la identidad de Orfeo como para el desarrollo del mito, en concreto en *Orfeu Negro*. En esta obra, la música sirve no solo para enfatizar la capacidad de convicción de Orfeo sino también como modo de reivindicación social, política y racial, así como ensalzamiento de la identidad cultural, lo que demuestra que, basándose en un mito clásico como es el que nos ocupa, mediante la interrelación entre el mito y la cultura, se puede adaptar dicho mito a la realidad del tiempo en que se narre la nueva versión.

La presencia del sincretismo en las culturas de Hispanoamérica se ha estudiado en numerosas ocasiones. De hecho, Amezcua ha analizado la presencia del orfismo en la cultura mexicana «[...] se trata de un interesantísimo caso de sincretismo y de verificación de la presencia de lo órfico-hermético en la cultura católica mexicana»

(Azmezcua, s.f., pág. 203), así como su relación con el infierno y lo oculto. En este sentido, *Orfeu negro* es una muestra más del sustrato cultural indígena, en buena medida de origen africano, en la cultura brasileña, que Marcel Camus enlaza con el orfismo.

La interrelación entre la música y la identidad está presente tanto en *Orfeu Negro* como en la campaña de Gucci. En el primer caso, teniendo en cuenta la importancia que posee la música en Brasil, es esta la que se usa como catalizador, ligando el mito con la situación del carnaval brasileño, en el que se representa no solo el aspecto cultural, con la importancia de la religión que este conlleva, sino también el político, ensalzando la recuperación de las libertades y derechos perdidos en la Era Vargas, pero siempre a través de la música. Esto da a entender que no es Orfeo el único que tiene ligada la música a su identidad sino que, en esta versión, la propia población brasileña también se identifica con esta característica. En el segundo caso, a pesar de la fuerte presencia de la música a lo largo del anuncio, no es el medio que se utiliza para apelar al espectador, pues en esta campaña se trata de conectar con el público, generalmente joven y con dinero, para que compren los productos que se anuncian a través del desarrollo del mito. En la campaña de Gucci se pretende captar la atención del público joven, adaptando el mito a la globalización y al creciente consumismo que caracteriza esta época.

Esta confluencia entre mito y cultura demuestra la importancia de la mitocrítica cultural a la hora de llevar a cabo un análisis, siendo necesario estudiar las versiones en el contexto en que se dan. El mito no es estático y su historia se representa por cómo se recibe, el tratamiento que cada adaptación le da al mito y la forma en que se presenta, pues gracias a la capacidad que poseemos para estudiar los mitos adaptados a la cultura y al momento en que se desarrollan, se puede demostrar que los mitos no son algo estático sino dinámico. En definitiva, podemos afirmar que el mito de Orfeo, hoy en día, sigue vivo.

Bibliografía

- Azmecua, L. A. (s.f.). *Hermes en la encrucijada: análisis mitocrítico de las novelas líricas de los Contemporáneos*.
- Coppola, G. (Dirección). (2016). *The Myth of Orpheus and Eurydice* [Película].
Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=V5Mli5mEbx4>
- Eliade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- García, P. G. (s.f.). La estructura mitológica en Lévi-Strauss.
- Graves, R. (2005). *Los Mitos Griegos*. Barcelona: RBA Coleccionables.
- Gual, C. G. (1993). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gual, C. G. (2008). Mitología y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0, 1-11.
- Gual, C. G., & de la Fuente, D. H. (2015). *El mito de Orfeo estudio y tradición poética*. Madrid: FCE.
- Gutiérrez, F. (2011). *La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos*. Barcelona: Thèleme: Revista de estudios franceses, 27, 175-189.
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. s.f.
- Leitch, L. (06 de junio de 2016). Director Gia Coppola and a Gucci-Clad Cast Retell the Orpheus Myth on the Streets of New York. *VOGUE*.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Losada, J. M. (2010). Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica. *Mito y Mundo Contemporáneo*, 0, 71-85.
- Losada, J. M. (2015). *Nuevas formas del mito: Una Metodología Interdisciplinar*. Berlín: Logos Verlag Berlín.
- Losada, J. M. (2015). Paradigmas e ideología de la crítica mitológica. *Amaltea*, 0, 1-22.
- Losada, J. M. (2016). *Mitos de hoy ensayos de mitocrítica cultural*. Berlín: Logos Verlag Berlín.
- Losada, J. M., & Lipscomb, A. (2015). *Myths in Crisis the Crisis of Myth*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Mitos y Leyendas. (22 de noviembre de 2012). *Los misterios órficos*. Obtenido de rtve: <http://www.rtve.es/television/20121122/misterios-orficos/576620.shtml>
- Mitos y Leyendas. (s.f.). *Mitos y Leyendas*. Obtenido de Mitos y Leyendas: <https://mitosyleyendasr.com/mitologia-griega/orfeo/>
- Ovidio Nasón, P. (1983). *Metamorfosis*. Barcelona: Bruguera, S.A.
- Perséfone, E. m. (s.f.). *Mitos y Leyendas*. Obtenido de Mitos y Leyendas: <https://mitosyleyendasr.com/mitologia-griega/persefone/>
- Rodas, A. d. (1996). *Argonáuticas*. Madrid: Gredos S.A.
- Sartre, J.-P. (s.f.). *Orphée Noir*.
- Universidad de Lyon. (s.f.). *la notion de mytheme*. Obtenido de Universidad de Lyon: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2010.fernandez_c&part=367888
- Vernant, J.-P. (1982). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores.

