

## Mito de Orfeo

Lorena Rivera León

*En este ensayo me he ocupado del mito de Orfeo, originario de la cultura griega. He comenzado con la presentación del mito, para tratar de darle algunas posibles interpretaciones, teniendo en cuenta a M. Müller y a E. B. Tylor. A continuación he hecho una breve exposición del orfismo, corriente a cuyo surgimiento contribuyó el mito y he querido señalar la influencia de éste en la literatura, el cine, el teatro y la música. Debido a que la repercusión del mito en la música es especialmente notable me he detenido en dos óperas que han sido inspiradas por la historia del citado, las obras de Monteverdi y Gluck, realizando un comentario de cada una de ellas. Tras esto y por último, he intentado establecer una comparación entre el mito griego y otros dos del mismo tipo en distintas culturas y en distintos tiempos, uno californiano y otro polinesio, que han sido presentados previamente.*

### INTRODUCCIÓN

Los mitos, esos relatos tradicionales referidos a la actuación de personajes memorables en un tiempo lejano, nos suministran una primera interpretación del mundo y funcionan como un conjunto de creencias colectivas dentro de una comunidad, con características que en ocasiones nos pueden sugerir un alcance de universalidad. Los mitos abundan en símbolos, a través de los cuales es posible dar respuesta a problemas y conocer mejor nuestra propia realidad, por eso en las páginas que siguen se va a tratar de hacer un análisis de las implicaciones y los significados del mito de Orfeo, tomado de la cultura griega, y se va a intentar establecer una comparación entre él y otros paralelos, en distintas culturas, lejanas en el espacio y en el tiempo.

### MITO DE ORFEO

Orfeo es hijo de la musa Calíope (según otras versiones de Polimnia o de Clío) y del rey de Tracia Eagro. Aunque también hay versiones que lo hacen nacido de los amores de la ninfa Calíope con el dios Apolo.

Desde su juventud se aplicó a estudiar la religión y recorrió Egipto para consultar a los sacerdotes de este país y ser por ellos iniciado en los misterios de Isis y Osiris. Después visitó Fenicia, el Asia Menor y Samotracia y de vuelta a su país natal dio a conocer a sus compatriotas el origen del mundo y de los dioses, la interpretación de los sueños y la expiación de los crímenes e instituyó las fiestas de Baco y de Ceres. Enseñó a los griegos sabios conocimientos de astronomía, cantó la guerra de los Titanes, el rapto de Perséfone y los trabajos de Hércules y fue considerado como el padre de la teología pagana.

Antes en Grecia sólo se conocía la flauta, pero Apolo le regaló la lira de siete cuerdas que había recibido del joven Hermes, a la cual Orfeo le añadió dos cuerdas más, en honor de las Musas, hermanas de su madre, creando así la cítara.

Con su voz y este instrumento sabía entonar unos cantos tan melodiosos y conmovedores que los ríos se paraban, las rocas lo seguían, los pájaros revoloteaban sobre él, los peces asomaban sus cabezas sobre las aguas azules para oírle mejor, los árboles dejaban de agitarse en la brisa y las fieras se tranquilizaban y se acercaban a lamerle los pies. En Zona, Tracia, algunos de los antiguos robles de la montaña se alzan todavía en la posición de una de sus danzas, tal como él los dejó.

Tomó parte en la expedición de los Argonautas marcando la cadencia de los remeros y calmando con su voz las olas impetuosas. Gracias a su ayuda, sus compañeros pudieron librarse de perecer cerca de la roca de las sirenas, pues la belleza de su canto anuló el embrujo de las voces de estas traicioneras criaturas y logró dormir al dragón de Cólquide que custodiaba el vello de oro.

Al regresar de la expedición de los argonautas, se estableció en Tracia, donde casó por amor con la ninfa Eurídice.

Un día, cuando Eurídice corría descalza sobre la hierba para escapar de Aristeo, hijo de Apolo y Cirene, fue mordida por una serpiente en el talón, a consecuencia de lo cual murió.

El dolor de Orfeo fue extremo llorando a Eurídice, y toda Tracia escuchó el eco de sus suspiros y lamentos. En vano Orfeo pidió a los dioses del Olimpo que le restituyeran a la mujer amada; finalmente, cogiendo su lira decidió ir a buscarla él mismo al Tártaro. Utilizó el pasaje que se abre en Aorno, en Tesprótide, y, a su llegada, no sólo encantó al barquero Caronte, el can Cerbero y los tres jueces de los muertos, sino que además suspendió por el momento las torturas de los condenados y las terribles Erinias rompieron a llorar. Hades y Perséfone, también conmovidos, consintieron en dejar que Eurídice regresara con su esposo a condición de que fuera detrás de él y de que éste no volviese la mirada hacia atrás hasta que no hubieran llegado al mundo de los vivos. Eurídice había ya triunfado de los obstáculos que podían obstruir su camino de retorno y estaba ya a punto de ver la luz de los cielos, cuando Orfeo, olvidando la promesa que había jurado cumplir y

cediendo a la impaciencia de contemplar a su mujer, cuando ya sólo le faltaba dar un paso, vencido por su amor, se detiene y mira hacia atrás... y en el acto Eurídice le es arrebatada. Ella le tiende los brazos, él quiere abrazarla, pero ya no estrecha sino un poco de vapor y puede sólo escuchar un largo suspiro y un adiós eterno.

Anonadado por esta nueva desgracia, intentó en vano penetrar por segunda vez en la mansión de los muertos; Caronte se negó a transportarle en su barca y Orfeo estuvo siete días a orillas del Aqueronte sin probar alimento alguno, inundados sus ojos en lágrimas y consumiéndose de dolor. Tras llorar desesperadamente a Eurídice, Orfeo tuvo un trágico fin sobre el que divergen las distintas tradiciones. La mayoría de las versiones presentan como una constante su despedazamiento a manos de unas mujeres. Orfeo habría sido despedazado por las mujeres tracias, ultrajadas por el constante rechazo que éste les manifestaba, bien porque se había mantenido fiel a la memoria de Eurídice, o bien porque después de haberla perdido sólo tenía relaciones con muchachos. Otra versión propone que Orfeo, al regresar de los Infiernos, había instituido unos misterios que revelaban los secretos del más allá, pero que estaban reservados exclusivamente a los hombres. Un día que los estaba celebrando, las mujeres se apoderaron de las armas que los celebrantes habían dejado a la entrada de la casa donde tenía lugar el rito e irrumpieron furiosas, matando a Orfeo y a sus discípulos. También es frecuente la atribución de la muerte del músico a las ménades que, presas del furor dionisiaco, le habrían despedazado durante una orgía báquica en el monte Pangeo. Su muerte, según esta versión, sería una venganza de Dioniso, celoso del culto que Orfeo rendía a Apolo y furioso contra el músico por despreciar el suyo y enseñar el rechazo a los sacrificios sangrientos.

En los relatos en que el héroe es despedazado, las mujeres arrojan sus restos al río Hebro, que los arrastra al mar.

Las Musas, llorando, recogieron sus miembros y los enterraron en Liebeta, al pie del monte Olimpo, donde hoy día los ruiseñores cantan más armoniosamente que en ninguna otra parte del mundo.

En cuanto a la cabeza de Orfeo, después de ser atacada por una serpiente lemniana celosa (a la que Apolo transformó inmediatamente en piedra), - en otras versiones se trata de un dragón que quería tragarse la cabeza y a quien Apolo también convierte en piedra -, fue guardada en una cueva de Antisa, consagrada a Dioniso. Allí profetizaba día y noche, hasta que Apolo, viendo que sus oráculos de Delfos, Grineo y Claro habían sido abandonados, fue allá y se colocó sobre la cabeza y exclamó: "¡Deja de entrometerte en mis asuntos; ¡Ya he tenido bastante paciencia contigo y con tus cantos!" En adelante la cabeza guardó silencio. La lira de Orfeo había ido también a la deriva hasta Lesbos y había sido guardada en un templo de Apolo, por cuya intercesión y la de las Musas fue colocada en el cielo como una constelación.

Según otras versiones, cuando Apolo petrificó al monstruo que quería tragarse la cabeza del músico, envió una terrible peste a Tracia para castigar a sus habitantes por el asesinato de Orfeo. Consultado el oráculo por los tracios, reveló que la peste cesaría cuando la cabeza de Orfeo hubiera hallado digna sepultura. La encontró un pescador, milagrosamente todavía inalterada, en las costas de Jonia, y con la ayuda de las Musas le dio piadosa sepultura. La lira del poeta, recogida por el cielo, se transformó en una constelación.

Sin embargo, aún hay algunos que relatan de una manera completamente distinta la muerte de Orfeo; dicen que Zeus lo mató con un rayo por divulgar los secretos divinos. En verdad, había instituido los Misterios de Apolo en Tracia, los de Hécate en Egina y los de Deméter Subterránea en Esparta.

## ANÁLISIS DEL MITO DE ORFEO

Podríamos comenzar el análisis de este mito fijándonos en las características de sus protagonistas.

Orfeo, en cualquiera de las versiones que encontramos, tiene una condición más especial que la específicamente humana: es hijo de un rey y una musa, o bien de un dios y una ninfa. Además es muy fundamental su estrecha relación con el dios Apolo, que le regala la lira de siete cuerdas, la cual le servirá para crear la cítara. Su muerte es debida en una versión a la ira de Dionisio, que vuelve a las ménades contra él debido a sus cultos a Apolo. Incluso tras la muerte de Orfeo, Apolo defiende su cabeza de ser atacada por una serpiente o un dragón y en una versión el dios envía una peste a Tracia para castigar a sus habitantes por la muerte de Orfeo. Es también Apolo en otra versión, el que hace callar los oráculos de la cabeza de Orfeo y es mediante su intervención y la de las musas como la lira del poeta es colocada entre las constelaciones. De hecho, la protección de los hombres por parte de dioses, principalmente si aquéllos son héroes o existe algún tipo de parentesco entre ellos y los inmortales, es bien frecuente en la mitología griega, si recordamos por ejemplo los casos de Atenea y Odiseo o de Zeus y su hijo Sarpedón o también de la nereida Tetis y su hijo Aquiles...

Orfeo aparece además como una especie de iniciador, que participa a sus ciudadanos de lo aprendido en sus viajes y les da conocimientos de astronomía. Por otra parte, Orfeo es el máximo exponente de las artes musicales con las que logra efectos maravillosos tanto en la tierra como en el Hades y es la representación más magnífica del amor incesante más allá de la muerte. Aún participando de cierta condición y protección divina, se nos aparece con características específicamente humanas, aunque algunas de ellas sean compartidas por los dioses

antropomorfizados de la mitología griega: en él nos aparece el llanto y el sufrimiento que son propiamente humanos, tenemos en él la impaciencia, el deseo que le traiciona, el escepticismo al tal vez dudar de que la bella Eurídice le siguiera, el coraje de penetrar en la mansión de los muertos y enfrentarse a los dioses sirviéndose únicamente de su música. Orfeo representa la debilidad de la condición humana, que aún consiguiendo la iniciación en los misterios divinos, el encantamiento de las fieras y el movimiento de la naturaleza de forma extraordinaria, es víctima de su impaciencia y su deseo. Orfeo encarna el prototipo del amante por excelencia, cuyo amor supera los límites de la muerte y es el poeta, el músico, el creador por antonomasia, que encuentra su inspiración más profunda ante la fatalidad de la misma muerte.

Frente a Orfeo, que es el personaje central del mito, el papel de Eurídice es mucho más secundario: Nos aparece como una joven, bella e inocente ninfa que descubre el amor en Orfeo y muere por la mordedura de una serpiente en el talón cuando huía de Aristeo, quien según algunas versiones, la quería forzar. Una vez se encuentra en el Hades y Orfeo va a buscarla, le está vetada la posibilidad de hablar o dar cualquier tipo de prueba de su presencia, lo que contribuye a la pérdida de Orfeo, que duda de que realmente vaya tras él.

En el mundo griego de la época, donde precisamente la mujer no es muy alabada por sus virtudes, no es muy de extrañar que el papel de Eurídice sea en casi todo momento pasivo y tal vez podamos ver en ella a la causante de los males de Orfeo (del hombre), que llora desconsoladamente su muerte y tras bajar al Hades arriesgando su vida en busca del "bello, dulce e irresistible tesoro", fracasa en su empresa, porque ella no "colabora en su trabajo", aunque por otra parte sabemos que Eurídice no guarda silencio voluntariamente, sino que no habla porque se lo prohíben las reglas del Hades, por lo que no sería muy legítimo concebirla como causante de los males del citaredo. De todos modos, tampoco es Pandora responsable de estar dotada de tan irresistibles encantos y de ser un "bello mal" para los hombres, pues fueron los dioses los que le otorgaron todos sus dones y la hicieron tal cual es. Aquí tenemos por tanto apuntada una posible línea de interpretación del papel de Eurídice, relacionada con la misoginia griega, aunque muestre, como casi toda interpretación, puntos débiles.

Antes de empezar a tratar el tema central del mito, que es el descenso a los Infiernos, tal vez sea interesante ocuparnos de la forma en que se produce la muerte de Eurídice y la posible interpretación que según las teorías de Freud se le podría dar: Eurídice muere por la mordedura de una serpiente en el talón cuando corría por el bosque huyendo de Aristeo, hijo de Apolo y Cirene y por lo tanto con cierta participación divina. Sabemos que Aristeo es un sátiro o sileno, con aspecto de hombrecillo con orejas similares a las de los animales salvajes y dos cuernos en la

frente. Los sátiros recorrían los bosques intentando saciar sus apetitos sexuales, por lo que los mortales les tenían miedo, ya que temían en ellos los desbordamientos nefastos e incontrolables de la naturaleza.

En ciertas versiones del mito, vemos claro que Orfeo quería evitar que Eurídice se adentrara en el bosque, pues temía que la inocente ninfa sufriera algún mal al desconocer a las criaturas que se encontraban en él. Por tanto, Eurídice penetra en el bosque desatendiendo las advertencias de su esposo. En Freud el correr por bosques espesos con vegetación tupida es una simbolización de actos sexuales y aquí esta penetración a través del bosque se realiza cuando hay una prohibición expresa por parte del marido. En el bosque además, se encuentra un sátiro que quiere satisfacer sus apetitos sexuales con la ninfa y ésta huye de él y es mordida por una serpiente, simbolización, también en Freud, del miembro viril masculino. Parece ser que tenemos aquí un entramado mucho más complejo de lo que la muerte de la inocente Eurídice nos podía hacer suponer a simple vista.

Nos encontramos con la ruptura de la prohibición que además es formulada por Orfeo, que en cierto modo puede sentirse poseedor de Eurídice y no quiere que la joven sufra ningún daño en el bosque, o ¿quién sabe si lo que no desea es que descubra otros placeres? Tenemos a Eurídice, que desatiende a su esposo y se adentra en lo prohibido, en un bosque espeso, ¿con simple curiosidad o tal vez buscando algo? Allí se encuentra con Aristeo, el sileno que desconoce toda norma de conducta y es la representación máxima de las pasiones desmesuradas. Cuando está frente a él, Eurídice se asusta y quiere regresar con Orfeo, abandonando el bosque tupido, pero entonces es mordida por una serpiente, que simboliza en Freud aquello precisamente de lo que Eurídice huye en Aristeo. ¿No es posible pensar que a nuestro citaredo, que rechaza todo contacto con mujeres tras la pérdida de Eurídice, instituye unos cultos exclusivamente masculinos y es despedazado en una versión por las mujeres al ver éstas que únicamente mantiene relaciones con hombres, le faltara algo que Eurídice se adentró a buscar en el bosque y cuyo descubrimiento le produjo temor y a su vez no pudo evitar y de ahí su muerte?, ¿No es posible ver representadas en el mito la tentación hacia lo prohibido, la curiosidad fatal, la búsqueda del placer, el miedo a desobedecer a la autoridad y por tanto el arrepentimiento y el regreso en búsqueda de la protección que da aquel que nos quiere?

Lo cierto es que no sé hasta qué punto este tipo de interpretación sería válida, pues al igual que muchas otras, está basada principalmente en conjeturas, sin ser posible presentar ningún tipo de prueba que la avale, pero se ha procurado realizarla tomando elementos de las teorías de Freud.

Realizado ya este pequeño análisis de la muerte de Eurídice, vamos a pasar a ocuparnos del motivo central: el descenso a los Infiernos.

El fallecimiento de Eurídice deja a Orfeo en un profundo estado de dolor y llegado a este punto decide ir a buscar a su amada al Hades, desafiando a la misma muerte.

Lo primero que el músico encuentra es al terrible can Cerbero y al barquero Caronte, dispuesto únicamente a pasar al otro lado del Leteo a las almas de los muertos. Es un hecho reiterativo en los mitos griegos la aparición de monstruos y criaturas extrañas: Medusa, el cíclope Polifemo, las Erinias..., en los que muchas veces aparecen proyectados los temores psicológicos que nacen de las relaciones humanas y sociales o del miedo a lo desconocido.

Una vez ha conseguido tranquilizar a las temibles criaturas que allí se encuentran y convencer a Caronte con su música para que lo transporte al otro lado del río que sirve de separación fundamental entre el mundo de los vivos y el de los muertos, Orfeo llega a presencia de Hades y Perséfone.

Ellos son dioses y en un principio se muestran reacios a acceder a la petición de Orfeo, pues nadie puede vencer a la Muerte, pero conmovidos por la música del citaredo acceden con una condición, que Eurídice vaya siempre detrás de él y no se gire a mirarla hasta haber abandonado el Hades.

Por un momento parece que el hombre ha conseguido con su arte conmover a los dioses, lo que le va a valer el logro de su objetivo, pero éstos han fijado una condición que posiblemente supieran, iba a ser imposible de cumplir por el impaciente amante. Como en otros mitos griegos que ponen al hombre frente a los dioses, éstos ganan por su astucia y por ser conocedores de la debilidad humana. Orfeo ha de regresar al mundo de los vivos sin su amada, que se ha esfumado ante sus ojos cuando ya casi la había recuperado.

Esta incursión de una persona viva en la región de los muertos contribuyó, junto con otros factores, al surgimiento de una corriente de pensamiento en Grecia, el orfismo, como se expondrá más adelante.

De hecho, lo efímero de la existencia humana y su transcurso no siempre feliz y agradable, sino con grandes sufrimientos en muchas ocasiones, han provocado en las diferentes culturas a lo largo de la historia una preocupación por la muerte y la posible existencia de una vida más allá de ella y el mito de Orfeo nos proporciona información sobre esa vida tras la muerte, de la que los humanos quisieran saber más cosas.

Tal vez E.B. Tylor diría que aquí el mito está cumpliendo la función de explicar el hueco que dejan las ciencias, que no pueden ir más allá de lo que es el mundo físico o de ciertos mecanismos psíquicos, pero sin poder hablar nunca de "otro mundo" más allá de éste.

La visión del alma de Eurídice que aparece en el mito griego coincidiría con ciertas características que Tylor les atribuye a las almas en su teoría: el alma que

puede vivir independientemente del cuerpo, es una imagen de él y tiene cierta materialidad, por eso el alma de Eurídice es capaz de seguir a Orfeo y al volverse éste a mirarla, ella le tiende los brazos, pero él no puede abrazarla y escucha un largo suspiro, lo que también coincide con la idea de Tylor de que el alma se comunica como una voz sutil.

Sabemos que Tylor piensa además que puede haber una comunicación entre los dioses y los hombres, lo que sucede entre Orfeo y Hades y Perséfone.

Por tanto, la creencia en la independencia del alma y el cuerpo, en la vida después de la muerte y en la intervención activa de divinidades, que son todos rasgos que encontramos en las teorías de Tylor, tienen su representación en el mito de Orfeo.

Para finalizar con el análisis del mito, vamos a exponer la interpretación que Max Müller presenta de él en su obra *Mitología Comparada*.

Utilizando la filología comparada y su teoría de que los mitos pueden ser reducidos a fenómenos del ciclo solar, Max Müller afirma lo siguiente:

Uno de los numerosos nombres de la Aurora en Grecia era Eurídice. El nombre de su marido es inexplicable en la lengua clásica, como muchas palabras griegas; pero Orfeo es la misma voz que la sánscrita R i b h u o A r b h u; esa voz, más conocida como el nombre de los R i b h u s, se empleaba en los Vedas como un epíteto de Indra y como un nombre del Sol. La historia primitiva era, pues, ésta: "Eurídice es mordida por una serpiente (es decir, por la Noche); muere, y baja a las regiones inferiores. Orfeo la sigue, y obtiene permiso para llevársela, a condición de no mirar hacia atrás. Adquiere ese compromiso, y se aleja del mundo inferior; Eurídice va detrás, mientras él se eleva; pero, impulsado por la duda o por el amor, él mira en torno suyo". Así el primer rayo del sol mira a la aurora, y la aurora desaparece. Puede haber habido un antiguo poeta llamado Orfeo, porque los antiguos poetas amaban los nombres solares. Pero, haya existido o no ese poeta, es seguro que la historia de Orfeo y Eurídice no fue sacada de un suceso real, ni inventada sin causa determinante.

Nosotros vemos al dulce crepúsculo expirar poco a poco ante la noche que avanza; pero, cuando esos hombres de otras épocas asistían a tal espectáculo, decían que la serpiente de las tinieblas había picado a la bella Eurídice, y que Orfeo había ido en busca de la joven hasta el imperio de los muertos. Nosotros vemos reaparecer por el Oriente la luz que se había desvanecido en el Occidente; ellos decían que Eurídice volvía hacia la tierra en ese instante. Como

---

<sup>1</sup> M. MÜLLER, *Mitología Comparada*. pp. 111, 141.

esa tierna luz no se percibe ya cuando ha salido el sol, ellos decían que Orfeo se había vuelto demasiado deprisa para mirar a Eurídice, y que así se había visto separado de la mujer a quien tanto amaba. De ese modo, no sólo adquieren una belleza y una significación originales leyendas que parecían no tener ningún sentido, sino que desaparecen algunas de las particularidades más repulsivas de la mitología clásica, y se descubre su verdadero alcance.<sup>1</sup>

A esta interpretación del mito se le podrían aplicar las críticas generales que se les han hecho a las teorías de Max Müller, de las que vamos a destacar dos puntos:

1- Max Müller no ha tenido en cuenta que la religión cumple funciones diferentes a la de adaptarnos al mundo natural, lo que puede verse simplemente percibiendo las diferentes interpretaciones que el mito admite y por lo tanto las distintas funciones que puede desempeñar.

2- La crítica de Durkheim de que la historia de la religión y el mito no es reducible a pura paráfrasis de fenómenos naturales del ciclo solar, porque una divinidad es algo diferente a la personificación de un fenómeno solar. Además, las divinidades tienen un poder y puede haber manifestaciones religiosas que supongan una ruptura ontológica, lo que no puede explicar Max Müller.

De hecho, si nos fijamos en su interpretación del mito de Orfeo nos daremos cuenta de que no se ocupa de Hades y Perséfone, cuya presencia cumple un papel fundamental en el mito, pues son ellos los que le conceden el permiso al músico para llevarse a su amada.

Por otra parte, se olvida toda mención a las criaturas como Cerbero o las Erinias que son una parte importante del imaginario de los griegos y encarnan, como se ha dicho, temores y otras pasiones humanas. Tampoco aparece en la interpretación de Müller ninguna mención a Aristeo, el sileno que simboliza las pasiones desmesuradas sin ninguna norma de conducta y del que nos hemos valido en la interpretación de la muerte de Eurídice. No nombra tampoco la música y olvida su importante función en el mito, al igual que no señala los rasgos especiales de Orfeo y el poder que su arte le otorga.

Por tanto Max Müller en su análisis, pasa por alto muchos puntos que aparecen como fundamentales en el mito, olvidando el simbolismo que entrañan y los motivos principales, en este caso todo el entramado relacionado con el descenso a los Infiernos y el tema del alma, realizando así una lectura muy reduccionista de los mitos, que parece más dirigida a avalar su teoría que a desenmarañar el complejo simbolismo que toda creación mítica presenta y descubrir así su sentido.

## EL ORFISMO Y LAS INFLUENCIAS DEL MITO

En torno al mito de Orfeo y principalmente del descenso de éste al Hades en busca de Eurídice, surgió una corriente de pensamiento en Grecia, el orfismo, que convirtió a Orfeo en el profeta de una religión articulada en torno al tema de la Salvación.

El orfismo presenta un modo de vida específico, en el que destaca la práctica de ritos de purificación, la utilización de fórmulas mágicas y numerosas prohibiciones, entre ellas la de comer carne. La práctica vegetariana tenía una justificación religiosa: el rechazo a la carne como alimento suponía abstenerse de los sacrificios de la religión tradicional, rechazando así la continuación de lo instituido a partir del sacrificio con el que Prometeo trató de engañar a Zeus y siguiendo el cual, los hombres han de ofrecer a los dioses los huesos, es decir, la parte no percedera de los animales, consumiendo ellos la carne, que es corruptible.

Había una "teología órfica", que presentaba su propia explicación del origen del mundo y del hombre y se ocupaba del destino espiritual de éste. El mundo, surgió de un huevo primordial del que nació el primer ser vivo, macho y hembra a la vez, que engendró todo lo que existe. Esta entidad primigenia era Fanes, "el Brillante" (o Eros, según otras versiones). La parte superior del huevo se convirtió en la bóveda celeste y la parte inferior en la Tierra.

Zagreo, hijo de Zeus y de Perséfone, fue raptado de niño por los titanes y luego devorado por éstos. Zeus lo resucitó cuando engendró a Dioniso, que es la divinidad central del orfismo. El hombre, nació de las cenizas de los titanes, fulminados por Zeus, y su naturaleza es, por tanto, parcialmente divina, aunque está también marcada por la mancha del crimen, lo que le condena a vivir prisionero de su cuerpo. Al cabo de una serie de reencarnaciones y de las correspondientes estancias en los Infiernos, donde expía sus faltas, su alma puede por fin acceder a una purificación definitiva y escapar a su condición para recobrar su naturaleza divina.

El prestigio de Orfeo y algunos de los acontecimientos de su vida, recuerdan las prácticas chamánicas. Al igual que los chamanes, Orfeo es una especie de sanador, por su capacidad de tranquilizar a los animales y es músico, lo que le vale el permiso para llevarse a Eurídice. Su cabeza cortada se conserva y sirve de oráculo, al igual que en el s. XIX se hacía con los cráneos de los chamanes yukagires, como afirma Eliade en *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (Vol. IV pp. 184).

Orfeo era famoso como "fundador de iniciaciones", hecho que es confirmado por sus relaciones con Dionisio y Apolo, pues éstos son los únicos dioses griegos cuyo culto incluía iniciaciones y "éxtasis".

El desmembramiento de Orfeo por las ménades puede ser interpretado como un rito dionisiaco y conocida es su relación con Apolo, él le regaló la lira de siete cuerdas y hasta incluso una versión hace a Orfeo hijo de Apolo y de la ninfa Calíope, como ya se ha dicho al exponer el mito. Por otra parte, su muerte se debe en alguna versión a la gran devoción que sentía por Apolo, que irritó a Dionisio, el cual volvió contra él a las ménades que lo despedazaron. Además, Orfeo concedía una gran importancia a la purificación y la *katharsis* era una técnica apolínea.

Durante las orgias dionisiacas se realizaba una cierta unión entre lo divino y lo humano, pero sólo temporalmente, sin embargo a partir de esta participación de lo humano en lo divino se obtuvo la conclusión de la *inmortalidad* y de la *divinidad del alma*. Posteriormente se sustituyó la orgía dionisiaca por la *katharsis* apolínea.

El pensamiento griego, desde Pitágoras a Platón, estuvo muy influido por las doctrinas órficas. Su preocupación central en la salvación del alma y su tendencia al monoteísmo contribuyeron también de forma importante al paso del paganismo al cristianismo.

En el mito de *Er* en el *Fedro* cuenta Platón que las almas que están destinadas a reencarnarse, han de beber en las aguas del Leteo para olvidar sus experiencias en el otro mundo, sin embargo las almas de los órficos no estaban destinadas a reencarnarse, por lo que debían evitar las aguas del Leteo.

El "ciclo de las graves penas" incluye cierto número de reencarnaciones. Después de la muerte se juzga el alma y se la envía a un lugar de castigo o bienaventuranza y retorna a la tierra al cabo de mil años. Cada hombre recorre este ciclo diez veces, es decir, durante diez mil años.

Los órficos dieron descripciones de los castigos de los culpables y los males de los condenados en los Infiernos, a lo que ayudó el descenso de Orfeo en busca de Eurídice, elemento que lo aproxima de nuevo a los chamanes. Hemos de recordar que en tiempos de Homero, el Hades no constituía un lugar de castigo ni de premio, excepto para aquellos que como Sísifo, Ticio y Tántalo, habían excitado la cólera de los dioses causándoles una ofensa y su ira los perseguía aún tras la muerte. La idea de un tribunal de las almas y del castigo o la recompensa para éstas es una idea posthomérica, que nace cuando se produce la moralización de la religión.

El mito de Orfeo aparece a menudo evocado por los autores griegos: los trágicos (Esquilo *Agamenón*; Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, *Alcestris*, *Las bacantes*); Platón (*La República*, 364; *El Banquete*, 179) y también es tratado por los poetas latinos: Ovidio (*Metamorfosis*, X, XI) y Virgilio (*IV Geórgica*), lo que nos da muestra de la influencia del mito en la cultura antigua.

Es un tema que tiene importancia en el Renacimiento y aparece en el *Cancionero* de Petrarca y en la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega.

Se han hecho también adaptaciones teatrales y cinematográficas. De entre estas últimas hay tres que merecen ser resaltadas: *Orfeo* de Jean Cocteau (1949), seguida en 1959 de *Le testament d'Orphée* y el *Orfeo Negro* de Marcel Camus (1959), una adaptación moderna del mito en pleno carnaval de Río de Janeiro, ganadora de la Palma de Oro de Cannes.

Por encima de las adaptaciones teatrales y cinematográficas, destacan sobre todo las obras musicales, inspiradas tal vez por el mismo talante creativo del protagonista y así tenemos *La fábula de Orfeo* de Monteverdi (1607); *Orfeo*, cantata francesa de Rameau (1721); *Orfeo y Eurídice*, ópera de Gluck (1762); *Orfeo y Eurídice*, ópera de Haydn (1791); y *Orfeo en los Infiernos*, ópera fantástica de Offenbach (1858).

## EL MITO Y LA MÚSICA

Dada la influencia que el mito de Orfeo ha tenido en la música, a continuación nos ocuparemos de dos óperas inspiradas en él, las obras de Monteverdi y Gluck.

Claudio Monteverdi, nacido en Cremona en 1567, es uno de los máximos representantes de la transición del Renacimiento al Barroco en el ámbito musical. *Orfeo* fue su primera ópera, estrenada en Mantua en 1607 con considerable éxito.

Tras una *toccat*a inicial comienza un prólogo protagonizado por la Música, donde ésta nos anuncia que nos va a contar la historia de Orfeo.

En el Acto I unos pastores en los campos de Tracia nos informan de que Orfeo, tras mucho perseverar, ha conseguido que su amor sea correspondido con el de Eurídice.

Un coro de ninfas y pastores pide a Himeneo por la felicidad de los amantes y Orfeo y Eurídice se regocijan en su amor.

En el Acto II Orfeo y los pastores continúan conversando en los campos de Tracia. Orfeo recuerda sus días pasados en los que las piadosas rocas correspondían a su lamento y compara su suerte de ahora con su anterior desdicha, llegando a la conclusión de que tras tanto dolor pasado es ahora mayor su gozo. En ese momento aparece una mensajera comunicándole al músico la muerte de su amada. Eurídice ha muerto por la mordedura de una serpiente en el pie mientras recogía flores en un prado junto con otras compañeras.

Orfeo, presa de un dolor terrible, no puede aceptar seguir vivo habiendo muerto Eurídice y decide bajar al reino de Plutón para ganarla con su música, o bien quedar con ella junto a la muerte si lo primero le fuera negado.

Un coro de ninfas y pastores insta a los hombres a no confiar en la caduca y frágil felicidad y Silvia, la mensajera, decide recluirse en una caverna solitaria

para llevar una vida conforme al dolor que el haber tenido que comunicar la muerte de Eurídice a Orfeo le ha producido.

Cierra el acto el coro de ninfas y pastores con un gran lamento: *¡Destino amargo, ay, sino cruel e impío, / estrellas injuriosas, cielo avaro!*

El Acto III comienza a orillas de la laguna Estigia, donde Orfeo ha llegado escoltado por la diosa Esperanza. Ésta le indica donde se encuentra el barquero Caronte y le comunica que no puede acompañarlo por más tiempo, pues una ley muy severa, inscrita en hierro sobre dura piedra en el umbral del reino subterráneo lo prohíbe con estas palabras: *Abandonad toda esperanza, vosotros que entráis.*

Orfeo trata de conmovier a Caronte con su canto para que lo transporte en su barca, pero éste, recordando antiguos ultrajes cometidos contra el reino subterráneo y argumentando que no puede sentir pena aunque en algo le deleita su canto, se niega a ayudarlo. Entonces Orfeo duerme a Caronte con su música y consigue llegar a la otra orilla del Aqueronte.

El Acto se cierra con la intervención de un Coro de Espíritus infernales que cantan celebrando al hombre, que no intenta ninguna empresa en vano y ha conseguido un cierto dominio sobre la naturaleza.

El Acto IV se abre con los ruegos de Proserpina a Plutón para que le conceda a Orfeo el recuperar a Eurídice. Plutón acepta pero con una condición: Orfeo no podrá mirar a Eurídice hasta salir de los infiernos, pues de lo contrario la perderá para siempre.

Proserpina le agradece a Plutón su concesión y celebra el día en que se unió a él. Orfeo canta los poderes de su lira. Sin embargo, pronto lo acecha la duda de si su amada lo sigue y al oír un ruido, no puede evitar la tentación de girar la cabeza, desapareciendo Eurídice ante sus ojos.

Un espíritu amonesta a Orfeo por haber roto la ley y Eurídice se lamenta. Orfeo trata de seguirla, pero se le impide volver a entrar en el reino de Plutón.

El Acto V nos sitúa de nuevo en los campos de Tracia, donde Orfeo, vagando tras regresar del Infierno, se lamenta. Con su cítara le canta a Eurídice y alaba sus gracias y sus dones, declarando que a ninguna otra mujer podrá amar, pues a todas las considera soberbias, despiadadas y privadas de juicio.

Tras esto Apolo, padre de Orfeo, desciende en una nube cantando e invita a su hijo a ascender al cielo con él, donde el sol y las estrellas le mostrarán la bella semblanza de Eurídice.

El Coro final de ninfas y pastores nos informa de que Orfeo no sufrirá más, sino que vivirá en felicidad eterna. La obra se cierra con una *moresca*.

Tras haber realizado este breve resumen del *libretto* de la ópera de Monteverdi vamos a pasar a contrastar la versión que aquí se nos presenta con el mito griego primigenio que nos ha llegado a través de diversas fuentes.

Para empezar podríamos decir que la ópera se inclina por aquellas versiones del mito que hacen a Orfeo hijo de la musa Calíope y del dios Apolo, en lugar de presentar como su padre al rey de Tracia, Eagro. Tal vez esto se deba a que la figura de Apolo, dios de la música, que le regaló a Orfeo la lira de siete cuerdas, case más con una obra musical que la del rey Eagro.

La primera gran diferencia con el mito griego la encontramos en el Acto II cuando, hallándose Orfeo cantando con unos pastores, aparece Silvia, una mensajera amiga de Eurídice, comunicándole la muerte de ésta causada por la mordedura de una serpiente en el pie, mientras recogía flores con unas amigas.

Desaparece aquí toda mención a Aristeo, el sileno o sátiro que corría por los bosques deseoso de saciar sus apetitos sexuales y que simboliza la desmesura y los impulsos de la naturaleza.

En la ópera de Monteverdi no tenemos ninguna referencia al desenfreno sexual y la muerte de Eurídice acaece de una manera mucho más inocua e inocente.

El sentimiento de culpa experimentado por la mensajera tras haber visto el dolor que la noticia le ha causado a Orfeo, es algo que no encontramos por ninguna parte en el mito griego, pues la noción de culpa como responsabilidad por algún mal no tiene cabida en la cultura griega donde se gesta el mito.

El Acto Tercero se abre con otra diferencia fundamental con respecto a la historia griega. Orfeo llega a las puertas del Infierno escoltado por la diosa Esperanza, a la que no se le permite la entrada al reino de Plutón.

Pero para los griegos no existía tal diosa Esperanza. Ésta aparece, de algún modo, vinculada al mito de Pandora, pero carente de toda condición divina.

Zeus, queriendo castigar a los hombres por los que Prometeo había robado el fuego, ordenó a Hefesto y Atenea que crearan una criatura maravillosa a semejanza de los dioses. Todos le dieron sus dones (de ahí su nombre Pandora), pero Hermes la dotó de impúdica mente y astuto carácter. Pandora fue enviada a Epimeteo, quien la tomó, olvidando las advertencias que su hermano Prometeo le hiciera de no aceptar nunca un regalo de Zeus pues sólo acarrearía males a los hombres.

En su casa Epimeteo guardaba una tinaja que había prohibido tocar a su esposa. Pandora, demasiado curiosa, la abrió dejando escapar todos los males que se esparcieron por la tierra. Cuando cerró la tinaja sólo quedó dentro *Elpis*, la esperanza, un concepto ambiguo que representa lo que le queda al hombre cuando se han mezclado los bienes y los males y no sabe qué le aguarda.

Dentro aún del acto tercero Orfeo llega a presencia de Caronte e intenta persuadirlo de que lo transporte en su barca a la otra orilla del Aqueronte. Éste se niega y en el temor que expresa a que se cometan nuevos ultrajes contra el Hades vemos como se entremezclan, junto con el mito de Orfeo, otros motivos míticos en la ópera. Aparecen referencias, una al rapto de Cerbero y otra al intento de rapto de

Perséfone. La duodécima prueba de Heracles consistía en traer al perro a Euristeo. Hades había aceptado a condición de que Heracles no se sirviera de sus armas para reducir a Cerbero. El héroe lo aferró con sus brazos, impidiéndole respirar, y se lo llevó, medio asfixiado, a su primo Euristeo. Éste se escondió, terriblemente asustado, en una tinaja al ver al can y le rogó que volviera a llevarlo lo antes posible a su lugar.

En cuanto a Perséfone, fue Pirítoo, acompañado de Perseo, quien tuvo la osadía de querer raptarla, siendo condenado por ello a permanecer por toda la eternidad en los Infiernos soldado a "la silla del olvido".

En el mito griego Orfeo llega a las puertas del Hades acompañado únicamente por su música y es con ayuda de ésta como encanta a Caronte y consigue que éste lo transporte al otro lado del río sin necesidad de dormirlo para subirse en su barca como sucede en la versión que nos presenta la ópera.

Otro aspecto a señalar es que la visión del Infierno que se nos ofrece en la versión operística es mucho más suave que la que en el mito griego se nos presenta con el terrible Cerbero, las Erinias, los tres jueces de la muerte y los condenados sufriendo sus torturas.

En la ópera sólo tenemos una breve referencia en una intervención del coro en la que aparece muy bien representada la idea griega de progreso y de confianza en el hombre que en el siglo V comenzó a reemplazar a la idea de una progresiva degeneración del género humano que encontramos, por ejemplo, en el *Mito de las razas de los Trabajos y días* de Hesíodo.

#### CORO DE ESPÍRITUS

*Ninguna empresa el hombre intenta en vano,  
ni sabe contra él natura armarse.*

*Él del incierto llano*

*aró los campos y esparció la siembra  
de su labor, y cosechó áureas mieses.*

*De ahí, porque memoria  
viviese de su gloria,*

*la Fama en decir de él soltó su lengua,  
que él puso freno al mar con frágil leño  
y de Austro y Aquilón despreció la ira.*

Esta idea de progreso la tenemos ya en Jenófanes, pero cobrará mucha más importancia en la tragedia, en el *Prometeo Encadenado* de Esquilo y sobre todo en

el coro de la *Antígona* de Sófocles. Platón en el *Protágoras* pondrá en boca de este sofista la misma idea de progreso que encontramos también recogida en Diodoro de Sicilia y en el *De rerum natura* de Lucrecio.

En el texto del *libretto* que venimos comentando se destacan como logros humanos la agricultura y la navegación principalmente y se hace hincapié en el dominio que el hombre ha conseguido sobre la naturaleza.

Sin embargo, no deja de ser curioso que en una obra en la que la voluntad de los dioses está tan presente se elogie el ingenio del hombre y su valor frente a los mismos vientos.

Otro de los puntos que sorprende en la ópera es el de la relación existente entre Plutón y Proserpina (Hades y Perséfone en la mitología griega).

El mito griego cuenta que Deméter tuvo de su hermano Zeus una hija a la que adoraba, Core, de la que Hades se enamoró.

Un día en que la joven recogía flores en algún lugar entre el que difieren las distintas versiones, la tierra se abrió a sus pies y de sus profundidades surgió un carro tirado por cuatro caballos negros que la raptó, arrastrándola al reino de las sombras.

Alertada por los gritos de socorro de su hija, Deméter recorrió el mundo con una antorcha en cada mano, en una búsqueda angustiada que duró nueve días y nueve noches. El empeño fue en vano. Helio, que todo lo ve, le reveló al fin la verdad. Deméter se negó entonces a regresar al Olimpo y cumplir sus funciones divinas. Disfrazada bajo la apariencia de una anciana, reemprendió su doloroso errar que la condujo hasta Eleusis.

La desaparición de Deméter había sumido a la tierra en la desolación: el suelo estaba yermo y los hombres y animales corrían peligro de extinguirse. Ante la catástrofe que se avecinaba, Zeus ordenó a su hermano que devolviera a la joven, que en los Infiernos había recibido el nombre de Perséfone. Fingiendo acatar las órdenes de Zeus, el astuto Hades hizo que Perséfone, que hasta entonces se había abstenido de todo alimento, comiera un grano de granada, símbolo del matrimonio.

Así selló el destino de Perséfone, pues ningún ser viviente que hubiera comido en el reino de los muertos podía volver a salir de él: desde ese momento la hija de Deméter pertenecía a los Infiernos. Como Deméter se negaba, pese a todo, a aceptar la pérdida definitiva de su hija, Zeus encontró una fórmula conciliadora: Perséfone permanecería junto a Hades, su esposo, la tercera parte del año en Invierno (en algunas versiones sería medio año), pero volvería a subir a las moradas olímpicas, junto a su madre, el tiempo restante. Así el mito explica la alternancia de las estaciones, pues cuando Perséfone está junto a su madre la tierra produce y cuando vuelve con Hades, ésta de nuevo se seca.

Teniendo en cuenta esta historia resulta muy sorprendente la forma en que Proserpina se dirige a Plutón cuando le dice en el Acto IV: ... *benditos sean la presa y el engaño, / pues, para mi ventura, / perdiendo el sol hice de ti ganancia.*

Además, en el mito griego es la música y no las súplicas de Perséfone lo que conmueve a Hades y hace que le dé una oportunidad a Orfeo.

Otra diferencia a señalar es que en el mito griego es el silencio de Eurídice lo que mueve a Orfeo a sospechar que ésta no le sigue, mientras que en el *libretto* es un ruido lo que despierta la desconfianza de Orfeo y le hace volverse.

Por otra parte, la declaración en contra de las mujeres que en el Acto V realiza Orfeo está bastante de acuerdo con la tradición que recoge el mito de la muerte del músico a manos de mujeres.

Por último, lo que más sorprende en el *libretto* de la ópera de Monteverdi es su final. Orfeo no acaba sus días despedazado por las mujeres tracias, ni es castigado por Dioniso muriendo a manos de las ménades, ni tampoco es Zeus el que lo aniquila con un rayo. Nuestro músico tiene un final mucho más dulce, pues su padre Apolo descenderá a los prados de Tracia para llevar a Orfeo al cielo, donde gozará de vida inmortal, mostrándole el sol y la luna la semblanza de Eurídice a sus anhelos.

Para concluir con este recorrido a través del *libretto* de Alessandro Striggio podríamos decir que el *Orfeo* operístico se nos presenta mucho más suavizado en todos sus aspectos que el griego, siendo receptor de una tradición cristiana que está patente sobre todo al final de la obra.

Como en nuestro recorrido por la ópera no podía faltar alguna alusión musical, haremos uso de los comentarios de Wade Matthews para tocar este punto.

Podemos señalar que la orquesta de Orfeo se divide en dos grupos, los instrumentos del mundo pastoral y los del mundo infernal. Entre estos últimos se encuentran las cornetas, los sacabuches (precursores del trombón) y el órgano real.

Además, Monteverdi asocia sus personajes a ciertas instrumentaciones, las cuales sirven también para reflejar la situación dramática. Así, cuando canta la ninfa, el clave y el chelo que apoyan a Orfeo desaparecen y entran órgano y *chitarrone*.

Cuando Orfeo promete que, si no puede rescatar a Eurídice del Infierno se quedará con ella entre los muertos, la música desciende como si lo acompañara en su viaje.

Cuando Orfeo halaga a Caronte su melodía es sencilla, pero adornada de tal forma que da un resultado muy florido. Las frases de violín representan el virtuosismo de la lira de Orfeo.

Al concederle Plutón a Orfeo, en el Acto IV, que se lleve a Eurídice, su voz baja al registro más grave, subiendo a un registro más agudo cuando manda a sus ministros que den a conocer su decisión por todo su reino.

Al llegarle a Orfeo las dudas respecto a si Eurídice lo sigue, vuelve al recitativo sobre un *chitarrone* y tras un suspiro, espesa su voz y expresa sus dudas, llegando el órgano con ellas.

De repente se oye un ruido y al momento entra el clave para marcar el límite de las preocupaciones de Orfeo. Éste canta cada vez más rápido y acaba girando la cabeza.

Un lentísimo órgano actúa mientras Orfeo ve por última vez los ojos de su amada. Pero de nuevo es el clave el que marca el momento fatal cuando Eurídice comienza a desaparecer. Con la vuelta del órgano tenemos el lamento de Eurídice.

En la intervención más violenta de la ópera, Orfeo y su acompañamiento irrumpen en pleno final de la intervención del espíritu y los metales que representan al Infierno entran pisando la última palabra de Orfeo para celebrar el triunfo de la muerte sobre el amor.

Por último diremos que al final de la obra cuando Apolo y Orfeo ascienden al cielo, está ausente cualquier instrumento de los pertenecientes al mundo infernal y el coro canta una alegre canción.

En la *moresca* de cierre tenemos una auténtica danza del Renacimiento.

Tras haber considerado la obra de Monteverdi, pasaremos ahora a ocuparnos de *Orfeo y Eurídice* de Gluck.

Cristoph Willibald Gluck vivió entre 1714 y 1787, componiendo *Orfeo y Eurídice* en 1762 en plena época ilustrada.

Comenzaremos realizando un breve resumen de los tres actos de que se compone la ópera.

El Acto I nos presenta a Orfeo y a un coro de ninfas y pastores llorando a Eurídice ante su tumba. Orfeo está concibiendo la idea de ir a por Eurídice al Infierno cuando aparece Amor y le comunica que los dioses le permiten bajar a por ella y recuperarla a condición de que en el camino de vuelta él vaya delante y nunca se gire para mirarla.

El Primer Cuadro del Acto II nos sitúa a orillas del río Cocito en el reino subterráneo. Los espectros y fantasmas intentan asustar a Orfeo y hacerlo regresar, pero él con su canto consigue apaciguarlos y le permiten descender al mundo subterráneo.

El Segundo Cuadro del Acto II tiene lugar en los bellos y apacibles Campos Elíseos. Allí los espíritus bienaventurados reciben a Orfeo y ante la petición del músico, le conceden que regrese con Eurídice y ambos parten.

En el Acto III tenemos a Orfeo y Eurídice regresando hacia el mundo exterior. Orfeo insta a su esposa a darse prisa y le explica que Júpiter, conmovido por su pasión le ha permitido llevarla con él. No obstante, al poco Eurídice comienza a sentirse recelosa porque Orfeo no la mira y parece indiferente ante ella. Se queja insistentemente pidiéndole a su esposo que la mire y maldiciendo su fortuna. Al final Orfeo no puede resistir sus quejas y al girarse a mirarla, Eurídice vuelve a morir. Desesperado por esta nueva desgracia, Orfeo está decidido a quitarse la vida para unirse con su amada por siempre. En ese momento aparece Amor que, conmovido por la constancia y lealtad de Orfeo le devuelve a Eurídice.

Amor asciende al cielo en una nube mientras que un coro de pastores y pastoras, junto con los dos amantes, celebran la dicha de éstos.

El *libretto* de la ópera de Gluck que acabamos de resumir comienza situándonos tras la muerte de Eurídice, sin hacer ningún tipo de alusión al modo en que ésta se produjo.

Es el Amor o Cupido, un dios, quien le comunica a Orfeo que los dioses están conmovidos por su suerte y le permiten descender a por Eurídice con una condición. Esta versión difiere en gran manera del mito griego donde es la música de Orfeo la que conmueve a Hades en su reino.

El aspecto tenebroso del Infierno se debe aquí a los espectros y las furias con una breve alusión a Cerbero.

Por otra parte aparece un nuevo escenario, el de los Campos Elíseos, donde Orfeo recupera a Eurídice y que es tenido como un lugar dichoso frente al Hades donde los castigados sufren sus penas.

Una diferencia fundamental con respecto al mito griego la tenemos en la actitud de Eurídice. Ésta no permanece callada siguiendo a Orfeo, sino que con sus quejas y celos es la causante de que el músico se vea forzado a girarse a mirarla.

Por último lo que más nos sorprende es el dulce final de los dos esposos, característica ésta en la que la ópera coincide con la versión de Monteverdi. Orfeo, desesperado tras haber perdido de nuevo a Eurídice, decide suicidarse. Sin embargo, en ese momento se presenta Amor que, apiadado, la resucita y une a los amantes.

Únicamente Ovidio en el Libro XI de su *Metamorfosis* nos presenta un final "feliz", cuando Orfeo, tras haber sido despedazado por las ménades, desciende de nuevo a los infiernos y se encuentra junto a Eurídice para siempre. Y así nos dice Ovidio: *Aquí pasean ambos unas veces con pasos juntos: otras él sigue a la que lo precede, otras él camina delante y ya seguro Orfeo se vuelve a mirar a su Eurídice.* (*Metamorfosis*, Libro XI, 65 - 67).

Para finalizar con nuestro recorrido por la ópera de Gluck destacaremos algunas características musicales basándonos en los comentarios de Stefano Russomanno.

La tonalidad de *do* menor acompaña al coro que canta en el funeral de Eurídice.

Cuando Orfeo decide bajar al Infierno en busca de Eurídice su voz se mueve sobre el tapiz nervioso de las cuerdas y con una caída de la voz en el registro grave se señala el horror del infierno. Al momento interviene Amor con un aria que consigue relajar la tensión acumulada.

Cuando Orfeo recupera a Eurídice en los Campos Elíseos tenemos una serena tonalidad de *fa* mayor. Orfeo en un recitativo realiza una plegaria para que los espíritus le concedan llevarse a Eurídice. Una inesperada disonancia introducida en el acompañamiento traduce el tormento de Orfeo por la ausencia de Eurídice. Esta disonancia se tornará en consonancia en el momento en que el coro le entregue a su esposa.

El coro, con un nuevo texto, se repite íntegramente a la salida de Orfeo y Eurídice de los Campos Elíseos. Al girarse Orfeo para mirar a su esposa la voz de ésta desciende tras haber experimentado una leve subida y este descenso, intercalado por pausas, describe el apresurarse de la muerte. Orfeo se acerca a Eurídice acompañado por un movimiento convulso de las cuerdas.

Cuando Orfeo concibe la idea de suicidarse nos encontramos con los acordes del pizzicato de los violines sobre el fagot. El despertar de Eurídice tras la intervención de Amor es descrito por la ascensión lenta y gradual del bajo continuo, desde el *do* sostenido hasta el *la*.

En último lugar el coro y el baile cierran la ópera de una manera festiva, celebrando el amor.

Llegados a este punto podríamos coger las obras de Rameau, de Haydn o de Offenbach y ver cómo se nos manifiesta el mito en ellas, pero creemos que lo visto hasta aquí proporciona una idea de cómo Orfeo ha conseguido que su música penetre aún más allá de los infiernos a lo largo de los siglos.

## MITOS DEL TIPO DE ORFEO

Las creaciones míticas trascienden las fronteras de una determinada cultura, lo que se puede ver en la existencia de mitos del mismo tipo en culturas muy distantes incluso temporalmente. En nuestro caso nos encontramos con la existencia de mitos del tipo de Orfeo en la cultura polinesia y de los indios norteamericanos. A continuación, tras presentar los textos de los mitos polinesio y californiano, pasaremos a hacer un análisis comparativo de los tres en conjunto para observar sus semejanzas y diferencias más significativas e intentar extraer algún tipo de conclusión.

## UN ORFEO POLINESIO

Un héroe maorí, Hutu, descendió al mundo inferior en busca del alma de la princesa Pare, que se había suicidado después de haber sido humillada por él.

Una vez, cuando la lanza que había arrojado llevó a Hutu hasta la puerta de Pare, la noble joven, cuyo corazón se había rendido a la habilidad y la presencia del mozo, manifestó a éste su admiración y su amor, y le invitó a entrar en su casa. Pero él la rechazó y se fue lejos. Abrumada de vergüenza, "mandó ella a sus sirvientes que lo arreglaran todo y pusieran en orden la casa. Cuando todo estuvo dispuesto, se sentó a llorar y luego se levantó y se ahorcó". Hutu, lleno de remordimientos y temeroso de la ira del pueblo, se propuso rescatar su alma del mundo inferior. Primero se sentó y estuvo cantando los conjuros sacerdotales relacionados con la muerte y la morada de los muertos. Luego se levantó y se dispuso a emprender el viaje. Llegó hasta donde vivía Hine-nuite-po ( "Gran señora de la Noche" ) que reina en el país de las sombras. Malhumorada, como de costumbre, cuando Hutu le preguntó cuál era el camino, le señaló el que siguen los espíritus de los perros cuando descienden a las regiones inferiores, pero luego se le mostró más propicia cuando él le regaló su preciosa maza de mano, hecha de jade. Contenta por el regalo, la diosa le indicó el verdadero camino, coció unas raíces de helecho para él y las puso en un cestillo, advirtiéndole al mismo tiempo que comiera poco, pues debía durarle para todo el viaje. Si comía del alimento del mundo inferior, ello significaría que, en vez de devolver el espíritu de Pare al mundo de la luz su alma quedaría condenada a permanecer para siempre en las regiones inferiores. También le advirtió la diosa: Cuando salgas de este mundo, inclina tu cabeza al descender al mundo tenebroso. Pero cuando estés cerca del mundo de abajo, soplará sobre ti un viento desde abajo, que alzaré de nuevo tu cabeza, y te encontrarás en la posición correcta para caer de pie...". Hutu logró llegar sano y salvo al mundo inferior, y al pedir noticias sobre Pare, le dijeron que estaba "en la aldea". Aunque la muchacha sabía que Hutu había llegado y que la andaba buscando, la vergüenza que sentía la indujo a ocultarse. Con la esperanza de atraerla fuera de su casa, Hutu organizó una competición de trompo y jabalina, juegos que gustaba mucho contemplar a Pare, según él sabía. Pero ella no quiso comparecer. Finalmente, Hutu, con el corazón muy dolido, dijo a los demás: "Traigamos un tronco muy alto y cortémosle las ramas". Hecho esto, trenzaron cuerdas y las ataron al extremo más alto; luego tiraron todos de las cuerdas para combar el tronco, de forma que la punta tocaba en tierra. Hutu se agarró a ella y otro hombre se sujetó a sus espaldas. Entonces gritó Hutu: "¡Soltad!". Y el árbol lanzó por los aires al joven aventurero y al que le acompañaba. Todos los asistentes, entusiasmados por esta exhibición, prorrumpieron en gritos. Pare no pudo aguantar más y salió a ver el nuevo juego. Finalmente dijo: "Dejadme que salte yo también, pero quiero hacerlo sentada sobre tus hombros".

Lleno de alegría, respondió Hutu: "Sujétate bien a mi cuello, Pare". Curvaron de nuevo el árbol y soltaron las cuerdas al dar Hutu la señal, y salió disparado hacia

arriba con tal fuerza que las cuerdas se dispararon hacia la cara interna del mundo superior, enredándose en las hierbas que había en la entrada al reino de las sombras. Trepando por las cuerdas con Pare a sus espaldas, Hutu salió al mundo de la luz. Marchó directamente al lugar en que yacía el cuerpo muerto de Pare, y el espíritu de la joven penetró de nuevo en su cuerpo y resucitó.

J. WHITE, *The Ancient History of The Maori II*

(Wellington 1887-1890) 164-167.

(M. ELIADE, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Vol. II, pp. 393-394).

### UN ORFEO CALIFORNIANO

(mito de los yokutos tachis)

Un tachi tenía una bella esposa, que murió y fue enterrada. Su esposo fue a la tumba y cavó un hoyo junto a ella. Allí se quedó vigilando, sin comer y sin hacer uso más que del tabaco. Al cabo de dos noches vio cómo ella se levantaba, se sacudía la tierra de encima y echaba a andar en dirección a la isla de los muertos. El hombre trató de detenerla, pero no consiguió sujetarla. Caminó ella hacia el sur y él la siguió. Cada vez que intentaba sujetarla, ella se escapaba. Entonces ya no trató de retenerla, sino que la dejó marchar. Al romper el día se detuvo ella. Él se quedó allí, pero no podía verla. Cuando cayó la oscuridad, la mujer se levantó de nuevo y echó a andar. Se volvió hacia el oeste y cruzó el lago Tulare (o su ensenada). Al romper el día, el hombre trató de retenerla, pero no pudo sujetarla. Durante el día se quedó ella en el mismo sitio, y lo mismo hizo el hombre, pero no podía verla. Había allí un buen sendero, y el hombre vio las huellas de sus parientes y amigos. Al caer la tarde, su esposa se puso de nuevo en pie y echó a andar. Llegaron a un río que corre hacia el oeste, en dirección a San Luis Obispo, el río de los tulamni (la descripción corresponde al Santa María, pero los tulamni viven en el desagüe de Tulare, en las inmediaciones del lago Buena Vista). Allí alcanzó el hombre a su esposa, y allí permanecieron los dos todo el día. Aún no tenía él nada para comer. Por la tarde se puso ella de nuevo en marcha, esta vez en dirección al norte. Luego, en algún lugar al oeste del país de los tachis, la alcanzó él de nuevo y pasaron allí todo el día. Por la tarde echó a andar la mujer y siguieron hacia el norte, al otro lado del río San Joaquín, al norte o al este del mismo. De nuevo alcanzó él a su esposa. Entonces le dijo ella: "¿Qué es lo que piensas hacer? Ahora no soy nada. ¿Cómo podrás recuperar mi cuerpo? ¿Crees que lo vas a conseguir?" Dijo él: "Así lo creo". Dijo ella: "No lo creo. Ahora marcharé a un lugar diferente". Desde que rompió el día permaneció allí el hombre. Por la tarde echó a andar una vez más la mujer y esta vez iba siguiendo el río, pero él la alcanzó de nuevo. Ella no le habló una palabra. Se detuvieron entonces durante todo el día, y al llegar la noche emprendieron de nuevo el camino. Ahora ya estaban cerca de la isla de los muertos. Estaba unida a tierra por un puente que se alzaba y bajaba, llamado ch'eleli; bajo este puente discurre velozmente

la corriente de un río. Los muertos pasaban por él. Cuando estaban ya sobre el puente, un pájaro revoloteaba por encima de ellos y los asustaba. Muchos caían al río y se convertían en peces. Dijo entonces el jefe de los muertos: "Alguien ha venido". Ellos le dijeron: "Aquí hay dos. Uno de ellos está vivo, porque huele". Dijo el jefe: "No le dejéis cruzar". Cuando la mujer llegó a la isla, le preguntó él: "¿Tienes un acompañante?". Y ella le dijo: "Sí, mi esposo". Él le preguntó: "¿Viene él aquí?". Dijo ella: "No lo sé; él está vivo". Preguntaron ellos al hombre: "¿Quieres venir a este país?". Dijo él: "Sí". Entonces le explicaron ellos: "Espera. Voy a ver al jefe". Dijeron luego al jefe: "Dice que quiere venir a este país. Pensamos que no dice la verdad". "Bien, dejadle cruzar". Trataron entonces de asustarlo para que cayera del puente. Le dijeron: "Pasa. El jefe dice que puedes cruzar". Entonces el pájaro (*kacha*) voló por encima y trató de asustarle, pero no consiguió que se cayera del puente al agua. Le llevaron luego ante el jefe. El jefe le dijo: "Ésta es una mala tierra. No deberías haber venido. Sólo tenemos el alma (*ilit*) de tu esposa. Ella ha dejado sus huesos junto con su cuerpo. Creo que no podemos devolvértela". Por la tarde estuvieron danzando. Era una danza en círculo y gritaban al mismo tiempo. El jefe dijo al hombre: "Mira a tu mujer en medio de la multitud. Mañana no verás a nadie". El hombre permaneció allí tres días. Entonces dijo el jefe a algunos de aquella gente: "Traed a esa mujer. Su marido quiere hablar con ella". Llevaron a la mujer hasta allí. Él le preguntó: "¿Es éste tu marido?". Dijo ella: "Sí". Le preguntó él: "¿Crees que quieres volver con él de nuevo?". Dijo ella: "No lo pienso así. ¿Qué es lo que quieres?". El jefe dijo: "Pienso que no. Puedes quedarte aquí. No puedes regresar. Ahora no tienes ningún valor". Entonces dijo al hombre: "¿Quieres acostarte con tu mujer?". Él dijo: "Sí, un poco. Quiero acostarme con ella y decirle algo". Entonces le permitieron dormir con ella aquella noche, y ellos estuvieron hablando. Al romper el día, la mujer había desaparecido y estaba dormida junto a una encina caída. El jefe le dijo: "Levántate. Es tarde". Abrió los ojos y vio una encina en lugar de su mujer. El jefe dijo: "Ya has visto que no podemos hacer que tu mujer sea como era. Ahora no vale nada. Es mejor que regreses. Allí tienes una buena tierra". Pero el hombre replicó "No, yo quiero quedarme". El jefe le contestó: "No, no lo hagas. Vuelve por aquí siempre que quieras, pero ahora regresa". Sin embargo, el hombre se quedó allí seis días. Entonces dijo: "Voy a regresar". Entonces, por la mañana, emprendió el camino de regreso a su casa. El jefe le dijo: "Cuando llegues, escóndete. Luego, a los seis días, sal y haz una danza". El hombre regresó entonces. Dijo a sus parientes: "Hacedme una casita. A los seis días saldré y danzaré". Estuvo allí cinco días. Entonces sus amigos empezaron a saber que había regresado. "Nuestro pariente ha vuelto", dijeron todos ellos. El hombre tenía ya mucha prisa. Después de cinco días salió. Por la tarde empezó a danzar y estuvo danzando toda la noche, explicando lo que había visto. Por la mañana, cuando dejó de danzar, fue a bañarse. Entonces le mordió una serpiente de cascabel. Murió. De este modo pudo regresar a la isla. Allí está ahora. Gracias a él sabe la gente que está allí. Cada dos días se llena la isla. Entonces el jefe reúne a la gente y les dice: "Tenéis que nadar". La

gente deja de danzar y va a bañarse. Entonces el pájaro los asusta y algunos se convierten en peces, otros en patos, y sólo unos pocos salen del agua como personas. De este modo se hace lugar cuando la isla está llena. El nombre del jefe que hay allí es Kandjidji.

A. L. KROEBER, *Indian Myths of South Central California*:

"American Archaeology and Ethnology" 4

(1906-1907) 216-218

(M. ELIADE, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Vol. II, pp. 394-396)

### ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS TRES VERSIONES

En las tres versiones el héroe ha de ir a un lugar alejado en busca de la mujer a la que quiere volver a la vida. Mientras en el mito griego y en el polinesio se trata de un lugar subterráneo, en el californiano es una isla, pero siempre nos encontramos con que es necesario atravesar un río para llegar a la morada de los muertos. En los mitos griego y californiano aparecen unos guardianes animales bastante singulares: en la versión griega tenemos al temible Cerbero, perro de tres cabezas, con serpientes en el cuello y mordedura venenosa como la de una víbora, mientras que en el californiano hay un pájaro que revolotea sobre las cabezas de los muertos y los intenta asustar para que caigan al río y sean convertidos en peces. De modo que en los dos la entrada a la región de los muertos supone la superación de un obstáculo. En el mito polinesio, donde no hay ningún tipo de animal, Hutu ha de ganarse el favor de una diosa (la "Gran Señora de la Noche"), para poder penetrar en la región subterránea. Orfeo, en la versión griega, tranquiliza y convence con su canto al barquero Caronte, a las terribles Erinias, a los tres Jueces de la muerte y a Hades y Perséfone que reinan en el mundo subterráneo, además de a Cerbero, como ya se ha dicho, y el héroe del mito californiano ha de conseguir que el jefe de los muertos le deje pasar.

A pesar de la coincidencia de que en los tres casos el héroe haya de lograr el consentimiento y el favor de personajes en cierto modo superiores a él en poder y de que éstos en un principio se muestren reacios a ayudarlo, nos encontramos con diferencias en las tres versiones:

1- Los héroes californiano y polinesio han de convencer directamente a la persona de máxima autoridad en la región de los muertos para penetrar en ella, mientras que Orfeo únicamente necesita tranquilizar a Cerbero y convencer a Caronte y sólo se enfrenta a los dioses, Hades y Perséfone, para pedirles que le entreguen a su esposa.

2- En las versiones polinesia y griega, los que reinan en la morada de los muertos son dioses (la "Gran Señora de la Noche" o Hades y Perséfone), mientras que en el relato californiano nos encontramos con un "jefe" de los muertos, sin que se especifiquen unas características que le den un rango diferente y superior al de los humanos. Sabemos que los dioses griegos son inmortales y no envejecen nunca, además se alimentan únicamente de néctar y ambrosía, pero nadie nos dice que el "jefe" de los muertos reúna unas características peculiares y que no pueda ser simplemente alguien con más poder, pero con los mismos rasgos, que el resto de los que se encuentran en la isla.

3- Mientras que los dioses reciben algo por parte del héroe para ayudarlo (la Gran Señora de la Noche toma la maza de mano de Hutu, hecha de jade y Hades y Perséfone reciben el canto y la música), el jefe de los muertos no es obsequiado con nada por dejar entrar al héroe y permitirle que se acueste con su mujer.

Además de esto, hay otras características que podemos considerar. Por ejemplo es curioso el hecho de que, mientras que en la versión polinesia no se menciona que haya música en la región de los muertos y en la versión griega tenemos la certeza de que no había música, ya que Orfeo consigue con ella llegar hasta los dioses y su consentimiento para llevarse a Eurídice, en la versión californiana se nos dice que los muertos estuvieron danzando, para lo que es necesaria la música, lo que nos hace pensar que el tema de las artes musicales no constituye de por sí el punto central del mito contemplado en su universalidad, sino que más bien el motivo principal hayamos de buscarlo en la penetración de una persona viva (un hombre), en la región de los muertos, para devolver a alguien (una mujer), al mundo de los vivos.

No obstante, se ha de señalar el hecho de que en los tres mitos se menciona la música en algún lugar: Hutu, antes de descender a las regiones inferiores, canta los conjuros sacerdotales relacionados con la muerte y la morada de los muertos; en el mito californiano, la muerte del héroe se produce al ser mordido por una serpiente, tras hacer una danza como le ordena el jefe de los muertos; y el tema de la música sabemos que ocupa un lugar central en la versión griega.

De hecho las artes en sí tienen importancia en los tres mitos ya que en el polinesio es interesante destacar que Hutu consigue rescatar a la princesa Pare organizando una competición de trompo y jabalina, es decir, mediante la gimnástica.

Otro punto es la coincidencia entre la causa de la muerte de Eurídice en el mito griego y la muerte del héroe del mito californiano, siendo ambos mordidos por una serpiente.

Es interesante señalar que en las versiones griega y californiana el héroe, tras fallar en su intento de llevarse a su amada consigo, permanece un tiempo

rondando por la región de los muertos o sus cercanías, lamentándose y sin querer regresar al mundo de los vivos (en el caso de Orfeo son siete días y en el del héroe americano seis). Por otra parte, en estas dos versiones el héroe acaba muriendo, haciéndolo Orfeo de una manera mucho más trágica, y es la versión polinesia la única que tiene un "final feliz", ya que se logra devolver a la persona en cuestión con los vivos. Esto coincide además con el hecho de que en las versiones griega y californiana el héroe vaya a buscar a su esposa por amor, mientras que en la polinesia los protagonistas no están casados y el motivo principal no es el amor, sino el sentimiento de culpabilidad por el suicidio de la princesa y el temor a la ira del pueblo.

Un punto en común en los tres mitos es la aparición de elementos mágicos: en el polinesio tenemos las raíces de helecho que la diosa prepara al héroe para que le sirvan de alimento en el mundo inferior; en el californiano nos encontramos con el hecho de que si alguien cae al río será convertido en pez o en pato y la transformación de la mujer muerta en encina; y en el mito griego el gran poder que tiene la música ya aparece como un elemento casi mágico, tanto fuera del Hades (téngase en cuenta la reacción de los animales y los árboles ante ella y su importancia en la expedición de los Argonautas), como dentro de la mansión de los muertos (es lo que permite a Orfeo penetrar en ella y obtener el permiso para llevarse a Eurídice), a lo que se une la aparición de una serie de seres terribles como el can Cerbero y las Erinias.

Puede que también sea oportuno señalar cuáles son las características principales de los personajes protagonistas (Orfeo y Eurídice y sus paralelos), en cada una de las versiones y realizar una comparación entre ellas tres.

**ORFEO:** En el mito griego Orfeo se nos presenta como el gran músico, que debe parte de su arte a Apolo que le regala la lira de siete cuerdas, y que es capaz de embelesar y obrar prodigios con su canto y su música. Se casa, por amor, con la ninfa Eurídice y ésta muere accidentalmente, lo que le provoca un gran dolor que es el que le impulsa a descender a la mansión de Hades. De nuevo aquí vuelve a utilizar su arte hasta lograr su objetivo de obtener el permiso para regresar con Eurídice, pero su impaciencia, su tal vez falta de creencia en la palabra de Hades, su olvido y en definitiva su debilidad humana, le hacen perder lo que tanto deseaba, cuando ya sólo está a un paso de conseguirlo. Llorará desconsoladamente pidiendo una segunda oportunidad y al fin habrá de regresar sin su amada y sufrirá una trágica muerte a consecuencia de su rechazo hacia las mujeres.

En el mito polinesio, se nos presenta a un Orfeo (Hutu), bastante diferente. Para empezar, él no pierde a su amada esposa, sino que es el causante del suicidio de una princesa a la que rechaza y cuya muerte, por la que se siente culpable, unida

al temor que le inspira la reacción del pueblo, son los causantes de que descienda a la región de los muertos. Una vez allí, es el único de los tres héroes al que le valen sus artes para conseguir finalmente su objetivo y devolver a la vida a quien ha ido a buscar.

En el mito californiano tenemos a un héroe insistente, que va constantemente detrás de su esposa siguiéndola hasta la región de los muertos y una vez allí, persiste en estar con ella aun a costa de su vida.

De modo que vistos los tres personajes, podríamos decir que en cada uno de ellos prevalecen un conjunto de rasgos propios de la condición humana: en Orfeo la tendencia hacia el cultivo de las artes, la impaciencia, la debilidad humana y el llanto; en Hutu el sentimiento de culpabilidad y el miedo a la opinión de la sociedad y a su puesta en práctica de la "justicia" y en el héroe californiano la perseverancia y el sacrificio.

Pasemos ahora a ocuparnos del personaje femenino:

EURÍDICE: En la versión griega se nos presenta a Eurídice como una ninfa que se enamora de Orfeo y se convierte en su esposa, muriendo poco después por la mordedura de una serpiente en el talón cuando huía de Aristeo. Cuando Orfeo obtiene el permiso para sacarla del Hades, ella va constantemente detrás de él sin hablar ni dar ninguna señal de su presencia.

En la versión polinesia tenemos a la princesa Pare con un papel más central que el de Eurídice. Para empezar, es ella misma la que se ocasiona la muerte por la vergüenza de verse rechazada y nos aparece como una persona con poder sobre sus sirvientas a las que ordena que lo arreglen todo y pongan en orden la casa. Después, en la región de los muertos, se esconde avergonzada, al enterarse de que está allí Hutu, pero puede hablar, comunicarse con el joven vivo y hasta tocarle, pues se sienta en sus hombros, luego tiene una actitud mucho más activa y dominante que Eurídice.

De hecho en esta versión las mujeres juegan un papel más central que en el mito griego: Pare es una princesa, siendo el joven de rango inferior a ella (tengamos en cuenta que Orfeo aparece como hijo de una musa y un rey o de una ninfa y un dios, mientras que Eurídice es una ninfa, y en el mito californiano la condición de los esposos es la misma, siendo ambos tachis, miembros de una tribu india, sin que se especifique nada más), y es una diosa la que reina en la región de los muertos, además Pare no es cogida por Hutu en brazos o de cualquier otra forma similar, sino que es ella la que dice que quiere saltar sentada sobre los hombros del joven.

Tal vez la mayor importancia que tiene la mujer en esta versión esté relacionada con alguna característica cultural propia de la tradición que produce el mito, al igual que es posible que ocurra con otras diferencias como la de que la región de

los muertos sea subterránea en los casos griego y polinesio y una isla en el californiano, etc., pero debido a mi desconocimiento de las culturas en cuestión no puedo aventurarme a extraer ningún tipo de conclusión definitiva, por lo que me limito a exponer las diferencias que observo.

Por último, el mito californiano nos presenta a una mujer que sí que puede hablar con su marido y se muestra en todo momento escéptica ante el hecho de volver con los vivos.

Así que de nuevo, de la misma forma que nos ocurría con la figura de Orfeo, tenemos tres tipos distintos de Eurídice, cada una de ellas con unos rasgos más característicos a tener en cuenta: en el mito griego destacan el silencio y la inocencia de la ninfa; en el mito polinesio su sentimiento de vergüenza y una actitud más dominante; y en la versión californiana es de resaltar el carácter escéptico y la aceptación de la realidad.

Mircea Eliade en su obra *Mito y realidad* (pags. 138-139) menciona otra versión del mito de Orfeo:

En un mito norteamericano del tipo de Orfeo y Eurídice, un hombre que acaba de perder a su mujer logra descender a los infiernos y volverla a encontrar. El Señor del Infierno le promete que podrá llevarse a su mujer a la Tierra si es capaz de velar toda la noche. Pero el hombre se duerme precisamente antes del alba. El Señor del Infierno le da una nueva oportunidad, y para no estar cansado la noche siguiente, el hombre duerme durante el día. Con todo, no logra verla hasta el alba, y se ve obligado a retornar sólo a la Tierra.

Eliade afirma que la victoria sobre el sueño y la vigilia prolongada son una práctica iniciática muy común, de modo que también se podría pensar que todos los obstáculos que el héroe se ve obligado a pasar en las distintas versiones, ya se trate de convencer a los dioses para que le dejen entrar, de enfrentarse a criaturas temibles, de evitar caer al río o de hacer una danza antes de ser muerto por la picadura de la serpiente, sean en cierto modo formas de iniciación, ya que suponen un reto o la superación de una dificultad.

Dado que esta versión del mito no está expuesta de forma extensa, me limito a establecer esta comparación.

Hasta aquí ha llegado el análisis comparativo entre las tres versiones, donde hemos podido observar la persistencia de rasgos comunes, principalmente del motivo central que consiste en la ida de un hombre a la morada de los muertos para devolver a la vida a una mujer y hemos visto como ciertas características que en una versión son centrales, en otra prácticamente no se mencionan, lo que seguramente es

debido a diversas causas, tales como la separación en el tiempo o las distintas formas de ver el mundo de las culturas que generan el mito.

Son diversos los autores que han observado semejanzas entre los mitos de culturas muy diferentes y así Fontenelle en *De l'origine des fables* habla de "una asombrosa conformidad entre las fabulaciones de los americanos y las de los griegos" y De Brosses afirma que las prácticas semejantes que se ven en siglos y climas alejados tienen una misma causa cuya explicación ha de buscarse en las afecciones de la humanidad, tales como el temor, la admiración o el agradecimiento.

Jung sostiene que mientras que nuestras vivencias y recuerdos personales se conservan en el inconsciente individual, existe otro tipo de inconsciente al que él llama "inconsciente colectivo", donde se encuentran las imágenes que la humanidad utiliza en sus mitos, fabulaciones, leyendas y en los productos de la fantasía en general, esto es, las formas arquetípicas.

Los mitos para Jung expresan y resuelven los problemas universales de la humanidad y aunque objetivamente nos puedan parecer falsos, subjetivamente son verdaderos, debido a que surgen de ese inconsciente colectivo.

Para Erich Fromm, miembro muy representativo de la llamada psicoanálisis culturalista, el mito, al igual que los cuentos de hadas y los sueños, está construido con el único lenguaje universal que ha elaborado la humanidad y que es igual para todas las culturas y la historia. Se trata de un lenguaje simbólico, del cual la humanidad ha perdido las claves interpretativas y recuperarlas significará adentrarse en una de las fuentes más significativas de la sabiduría humana, constituida por los mitos.

La universalidad del mito se debe para Fromm, a que su mensaje es compartido por toda la humanidad, independientemente de los símbolos que sean utilizados convencionalmente en las distintas culturas.

Una posición distinta la encontramos en Kardiner, para quien la mitología, el folklore, el arte, la religión etc., constituyen manifestaciones específicas de cada cultura que los genera para expresar y dar respuesta a sus propios problemas. Por tanto, no hay para él un lenguaje universal del mito, sino que para penetrar en él se hace imprescindible conocer la cultura que lo ha producido.

Malinowski también comparte en cierto modo esta concepción y considera que cada contexto social y cada cultura genera sus propios complejos, que no pueden ser extrapolados acríticamente a otras culturas, de modo que cada estructura social genera sus propios mitos que no pueden ser considerados de alcance universal.

Según Tylor la antropología del mito demuestra que la humanidad ha inventado mitos parecidos con personajes semejantes en diferentes lugares y épocas, por lo tanto, hay una regularidad, los mitos se repiten porque son fruto de leyes mentales.

Lévi-Strauss consideraría que el mensaje que transmite el mito a través de la estructura en su conjunto, es un mensaje abstracto, a pesar de que sean concretos los elementos de que se sirve para retransmitirlo, luego si el mensaje es abstracto, sí puede existir cierta universalidad en las creaciones míticas.

A modo de conclusión sólo decir que se ha tratado de que se vean distintas líneas interpretativas de un mismo mito, su influencia en la cultura a lo largo del tiempo y por último se ha intentado establecer una comparación entre versiones procedentes de sociedades y culturas muy distintas, queriendo notificar las diferencias más notables y ver si era posible ese universal antropológico que diversos autores señalan que se encuentra en los mitos, entendidos como un modo de creación de la mentalidad colectiva. Esperemos que la navegación a través del universo fecundo del simbolismo mítico haya dado lugar, al menos, a alguna conclusión satisfactoria a lo largo de estas páginas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ELIADE, Mircea: *Historia de las creencias y de las Ideas Religiosas*. Vol. II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo. Vol. IV: Las Religiones en sus textos. Trad. cast. de J. Valiente Malla. Madrid: Cristiandad, 1980.
- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad* 2ª ed., Barcelona: Labor, 1994 (Trad. Cast. de Luis Gil).
- ESCOBEDO, J.C. : *Enciclopedia completa de la mitología*. Trad. Cast. Barcelona: De Vecchi S.A., 1972.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Introducción a la mitología griega*. 1ª ed, Madrid: Alianza, 1992.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Diccionario de mitos*. 1ª ed, Barcelona: Planeta, 1997
- GRAVES, Robert: *Los mitos griegos I*. 1ª ed, Madrid: Alianza, 1985.
- HUMBERT, Juan: *Mitología griega y romana*. Barcelona etc: Gustavo Gili, S.A. (Versión de la 24ª edición francesa).
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado*. 1ª ed., Madrid: Alianza, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: "La gesta de Asdiwal" en *Antropología Estructural. Mito, sociedad y humanidades*. 10ª ed, México - Madrid: Siglo XXI, 1997.
- LLINARES CHOVER, JOAN B.: "La música y los mitos". *Eufonía*, V (1999), 23 - 34.
- MAVROMATAKI, María: *Mitología Griega*. Trad. cast. Atenas: Ediciones Xaitali, 1997.

- MÜLLER, Max: *Mitología Comparada*. Barcelona: Edicomunicación, 1988. (Trad. cast. de Pedro Jarbi).
- OVIDIO: *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 1995. (Ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias).
- PRAT I CARÓS, Joan: *La mitologia i la seva interpretació*. Barcelona: Coneguem Catalunya, 1984.
- SCHMIDT, Joël: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Larrousse, 1995.

## OBRAS MUSICALES

### **L'ORFEO de Claudio Monteverdi:**

- Archiv Produktion, Polydor International GmbH, Hamburg, 1987.  
The Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists, his Majesties Sagbutts et Cornetts, directed by John Eliot Gardiner.
- EDILIBRO, S.L. y PolyMedia Hamburg, 1998 para CLUB INTERNACIONAL DEL LIBRO. New London Consort, dirigido por John Eliot Gardiner.

### **ORFEO Y EURÍDICE de Christoph Willibald Gluck:**

- Emi Digital. Coro Monteverdi y Orquesta de la Ópera de Lyon, dirigido por John Eliot Gardiner.
- EDILIBRO, S.L. y PolyMedia Hamburg, 1999 para CLUB INTERNACIONAL DEL LIBRO. Orquesta y coro de la Royal Opera House, Covent Garden, dirigido por Sir George Solti.

# dilema

Revista semestral de Filosofía

---

Universitat de València ♦ Año 4, núm. 1 ♦ julio-diciembre 2000 ♦ 500 ptas.

---

ENTREVISTA: Fernando Savater

---

PREMIO dilema DE ENSAYO

Francisco Martorell ♦ Emilio J. López

---

ENSAYOS

Clifford Geertz ♦ Álex Nadal ♦ Lorena Rivera

---

RECENSIONES

IV Congreso Internacional de Antropología Filosófica ♦ Villoro, Luis: Estado Plural, Pluralidad de Culturas ♦ Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios sobre Hegel

# Universitat de València

Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

## dilema

Revista Semestral de Filosofia

# dilema

Revista semestral de Filosofía

Año 4, núm. 1 ♦ julio-diciembre 2000

**Edita**

Asociación Dilema

**Consejo de Redacción**

Maricel Esteban Fonollosa  
David González Niñerola  
Eugeni Machancoses Aguado  
Edgar Maragat Idarraga  
Max Maureira Pacheco  
Arturo Peigneux d'Egmont  
Álex Roselló Nadal  
Joan Manuel Torres i López

**Consejo Editorial**

Jesús Conill Sancho  
Joan Baptista Llinares Chover  
José Montoya Sáez  
Amparo Rovira Sánchez  
Vicente Sanfélix Vidarte  
Sergio Sevilla Segura  
Manuel Jiménez Redondo  
Manuel Asensi Pérez

**Maquetación**

Ana Belén Cruz Álvarez

**Imprime**

Gráficas Marí Montañana, s.l.  
Santo Cáliz, 7 • 46001 Valencia  
Tel. 96 391 23 04\* • Fax 96 392 06 39  
E-mail: marimontanyana@pmcmedia.com

**Administración y redacción**

A.D.R. de la Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació.  
Universitat de València.  
Av. Blasco Ibáñez, 30  
46010 Valencia  
Tel.: 963 861 275  
e-mail: Francisco.Martorell@uv.es  
<http://www.uv.es/adrfp/dilema>

**Depósito Legal**

V.1648-1997

**ISSN**

1138-4050

Dilema es una revista semestral de filosofía editada por estudiantes de la Universitat de València. Está abierta a todas las disciplinas y materias filosóficas, y a todas las tendencias. Pretende, especialmente, facilitar y fomentar la publicaciones de trabajos de estudiantes, pero admite también colaboraciones de otras personas.

# Sumario

## 9-10. EDITORIAL/L'EDITORIAL

## 11. ENTREVISTA

a Fernando Savater

## II PREMIO DE ENSAYO DILEMA-TIRANT LO BLANCH LLIBRES

### 21. Francisco Martorell Campos

Elogio de la lectura: Filosofía y Política en la divulgación rortiana de Derrida

### 57. Emilio Juan López Devesa

Ciencia y Tecnología. Física y Química como Ciencias Naturales

## ENSAYOS

### 73. Clifford Geertz

Conocimiento local y sus límites: Algunos *Obiter Dicta*

### 81. Álex Nadal

Deconstruyendo a Nietzsche: la voz y la palabra

### 103. Lorena Rivera León

Mito de Orfeo

## 135. RECENSIONES

## 157. TESIS DOCTORALES