

La configuración del *ethos* poético de Orfeo en cuatro variantes del mito

Ileana Kleinman¹

Resumen

El mito de Orfeo posee una potencia narrativa que generó que su relato se cuente una y otra vez y que lo convirtió en un hito importante para la cultura occidental desde la antigüedad hasta nuestros días. Estas narraciones fueron creando diferentes versiones que mantienen los puntos nodales del mito y agregan elementos particulares de interés para su estudio a partir de los contextos de producción en que esas variantes fueron originadas. En este trabajo buscamos analizar los pasajes que remiten al descenso a los infiernos de Orfeo en diferentes versiones presentes en los siguientes textos: *Geórgicas IV* (453-565) de Virgilio, *Metamorfosis X* (1-84) de Ovidio, *Orfeo y Eurídice*, una versión para niños de Alicia García Herrera y la obra de teatro *Orpheus and Eurydice* de Edward Eaton. Nuestra hipótesis establece que todas las versiones del texto, a pesar de las diferencias narrativas y genéricas que presentan, ponen el foco en la configuración de Orfeo como poeta, en el desarrollo de un *ethos* poético para este personaje. En este sentido, será importante para nuestro análisis comparar versiones del mito que den cuenta de los géneros literarios a los que se suscriben para intentar reconstruir la matriz genética de esta historia.

Palabras clave: Narrativa; Crítica genética; Intertextualidad; Variaciones; Género discursivo.

Resumo

O mito de Orfeu possui uma potência narrativa que gerou a repetição de sua história ao longo do tempo, tornando-se um marco importante para a cultura ocidental, desde a antiguidade até os dias atuais. Essas narrativas deram origem a diferentes versões que mantêm os pontos cruciais do mito e adicionam elementos particulares de interesse para seu estudo, a partir dos contextos de produção em que essas variantes surgiram. Neste trabalho, buscamos analisar os trechos que se referem à descida de Orfeu ao submundo em diferentes versões presentes nos seguintes textos: *Geórgicas IV* (453-565), de Virgílio; *Metamorfoses X* (1-84), de Ovídio; *Orfeu e Eurídice*, uma versão para crianças de Alicia García Herrera; e a peça teatral *Orpheus and Eurydice*, de Edward Eaton. Nossa hipótese estabelece que todas as versões

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Latín de la Universidad de Buenos Aires. Maestranda en Análisis del discurso por la Universidad de Buenos Aires. Contacto: ileanakleinman@gmail.com.

do texto, apesar das diferenças narrativas e genéricas que apresentam, concentram-se na configuração de Orfeu como poeta, no desenvolvimento de um *ethos* poético para este personagem. Nesse sentido, será importante para nossa análise comparar versões do mito que reflitam os gêneros literários aos quais se vinculam, a fim de tentar reconstruir a matriz genética dessa história.

Palavras-chave: Narrativa; Crítica genética; Intertextualidade; Variações; Gênero discursivo.

Abstract

The myth of Orpheus possesses a narrative power that has led to its story being told repeatedly, making it an important milestone for Western culture from ancient times to the present day. These narratives have created different versions that maintain the nodal points of the myth while adding particular elements of interest for study based on the production contexts in which those variants originated. In this work, we seek to analyze the passages that refer to Orpheus's descent into the underworld in different versions found in the following texts: Virgil's *Georgics IV* (453-565); Ovid's *Metamorphoses X* (1-84); *Orfeo y Eurídice*, a children's version by Alicia García Herrera; and the play *Orpheus and Eurydice* by Edward Eaton. Our hypothesis states that all versions of the text, despite the narrative and generic differences they present, focus on the configuration of Orpheus as a poet and the development of a poetic ethos for this character. In this sense, it will be important for our analysis to compare versions of the myth that account for the literary genres they subscribe to, to reconstruct the genetic matrix of this story.

Keywords: Narrative; Genetic criticism; Intertextuality; Variations; Discursive genres.

Para abordar la noción de «matriz genética», entendida como el conjunto de regularidades temáticas, compositivas y estilísticas comunes a distintas realizaciones narrativas, identificadas mediante la confrontación intertextual de versiones² es necesario remontarse a la narrativa oral como origen de los relatos folklóricos, y las versiones y variantes que se producen con el paso del tiempo, con el pasaje de boca en boca de una generación a otra, en distintas culturas y esferas sociales en las que cada relato sigue abriéndose camino. De esta manera cada matriz es a su vez un núcleo generador de realizaciones textuales diferentes por medio de un proceso de «correcciones» y «variantes» similar al descrito por los manuscritólogos en el examen de textos de autor individual.

En este sentido, se expresan Briggs y Bauman³ mediante los conceptos de «entextualización» y «recontextualización» del discurso, que permiten al sujeto productor adecuar su enunciado a distintas situaciones enunciativas, en cada nueva puesta en texto que supone una reconfiguración de patrones genéricos. Asimismo, sirven para delimitar el concepto de «matriz genética» los parámetros de tema, composición y estilo utilizados por Bajtin.⁴ Consideramos para nuestro análisis que la fuerza narrativa del mito es el elemento predominante en los textos elegidos a pesar de que todos pertenecen a géneros literarios distintos. En este sentido seguimos las ideas de Bruner⁵ quien plantea la necesidad de que en aquello que se cuenta haya algo alterado que sea digno de ser narrado y que exista un narrador, un sujeto que cuente ese objeto alterado.

Las variantes clásicas del mito

Bowra⁶ plantea que la versión de la historia que tanto Virgilio como Ovidio manejan proviene de un poema griego perdido que podemos suponer comenzó a ser transmitido en principio de manera oral a pesar de su complejidad narrativa, dado que aún las comunidades exclusivamente orales podían producir complicadas formas verbales vinculadas al arte literario⁷ El autor realiza una conjetura acerca de cómo podría haber sido la historia de dicho poema perdido: Proserpina, conmovida por la súplica de Orfeo, le pide a su esposo, Hades, que libere a Eurídice y este accede, pero agrega la condición de que Orfeo no debe mirar atrás, a su vez Proserpina es quien transmite dicha indicación a Orfeo.

2 PALLEIRO, M. I. **Fue una historia real**. Itinerarios de un archivo. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, FFyL/ UBA, 2004.

PALLEIRO, M. I. "Archivos de narrativa y matrices folclóricas: oralidad, escritura y génesis", en **VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética** ("Las lenguas del archivo"), La Plata, 2013. ISSN 2344-9071. Disponible en: <<http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>>. Consultado: 2 mayo 2024.

3 BRIGGS, C.- BAUMAN, R. "Genre, intertextuality and social power", en **Journal of Linguistical Antropology II**, 1992, p. 131-172.

4 BAJTÍN, M. **Estética de la creación verbal**. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1982.

5 BRUNER, J. **La fábrica de historias**. Buenos Aires: FCE, 2003.

6 BOWRA, C. "Orpheus and Eurydice", en **The Classical Quarterly**, Vol. 2, No. ¾, 1952, p. 113-126.

7 ONG, W. **Oralidad y escritura**. Tecnologías de la palabra. Ciudad de México: FCE, 1980.

A partir de esta primera reconstrucción de la historia de Orfeo intentaremos señalar las semejanzas y diferencias presentes en los textos analizados para observar de qué manera estas operan en la configuración de Orfeo como poeta. Al estudiar las diversas versiones, entendidas como cada realización de un cuento⁸, para intentar la reconstrucción de la matriz genética, objetivo complejo dado que el carácter oral del mito dificulta esta tarea, observamos que los núcleos compositivos están compuestos por las siguientes secuencias:

Orfeo es un poeta. Orfeo y Eurídice son una pareja de enamorados. Eurídice muere tempranamente, lo que genera que Orfeo se sienta completamente desolado, esta tristeza hace que Orfeo decida descender a los infiernos a recuperar a su amada. Orfeo solicita con su canto a Proserpina y a Hades que permitan que Eurídice vuelva al mundo de los vivos y los dioses acceden con una condición, que Orfeo nunca mire hacia atrás en su ascenso. Orfeo desobedece la orden del dios y en efecto mira hacia atrás, lo que hace que pierda a su amada por segunda vez y de forma definitiva. Luego de esta recapitulación de los principales núcleos temáticos, pasaremos a estudiar las diferentes versiones y las operaciones de variantes⁹ que aparecen en ellas.

Las versiones clásicas de Virgilio y Ovidio

La crítica literaria establece que hay importantes similitudes en ambos relatos romanos y acuerda también en que Ovidio muy probablemente conocía la versión de Virgilio¹⁰. Será pertinente para nosotros entonces observar qué adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos se dan en ambos textos. Luego consideraremos estas operaciones en relación con las dos variantes modernas que estudiamos.

Comenzaremos con el análisis de las *Geórgicas* de Virgilio (1990)¹¹, que es el primero de los textos de nuestro *corpus* desde el punto de vista cronológico. Esta versión del mito es interesante porque es la única en la que aparece el personaje Aristeo, un dios menor de la mitología griega, hijo de Apolo y guardián de las abejas, y la única que presenta la manera en que sus acciones tuvieron que ver en la muerte de Eurídice.

En el verso 455¹² del libro IV de *Geórgicas* comienza el relato de Proteo, un vate al que Aristeo recurre para conocer la razón por la cual sus abejas han sido atacadas por la peste. A partir de la narración de Proteo podemos conocer que Eurídice murió mientras huía de Aristeo, que la perseguía para abusar de ella: “no vio a sus

8 CHERTUDI, S. *El cuento folklórico*. Buenos Aires: OMEP, 1978.

9 LEBRAVE, J. *Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse, Proust à la lettre*. Les intermittences de l'écriture. Charente : Du Lérot, 1990, p. 141-162.

10 OVIDIO. *Metamorfosis*. Edición y traducción: C. Alvarez & R. Ma. Iglesias. Madrid: Cátedra, 2005.

11 VIRGILIO. *Bucólicas, Geórgicas*. Traducción: T. de la Ascensión Recio García. Madrid: Gredos, 1990.

12 Ibidem, p. 239.

pies en la crecida hierba un monstruoso hidró" (v.459.)¹³. El relato de Proteo continúa al narrar que, muy triste por la muerte de su esposa, Orfeo le cantaba sin cesar (v.467)¹⁴.

Inmediatamente después de las secuencias vinculadas a la muerte de Eurídice y sus propios cantos sobre la misma, Orfeo desciende a los infiernos; es así como leemos:

entró en las mismas gargantas del Ténaro, profunda entrada de Plutón y bosque sombrío donde mora el negro espanto y se presentó a los Manes y ante el rey temible y ante los corazones que no saben ablandarse con humanas súplicas. (vv. 468-471).¹⁵

Observamos que las acciones descritas por el narrador son muy veloces y seguidas una de la otra; aparece una disparidad entre el tiempo del relato y el de la historia¹⁶. Es interesante señalar que para ingresar al inframundo Orfeo no debió realizar ninguna acción particular ni secreta ya que la entrada a los infiernos fue sencilla para él, pero de todas maneras se destaca su capacidad poética porque "conmovidas por su canto, de las profundas moradas del Erebo acudían las tenues sombras y los espectros" (vv. 471-472).¹⁷

Es así como gracias a su talento poético y musical rápidamente se libera del can Cerbero y de las Euménides y

Eurídice recobrada llegaba a la región de la luz siguiéndole detrás (pues Proserpina había impuesto esta condición), cuando una locura repentina se apoderó del imprudente amante (...) se detuvo y a su Eurídice, en los umbrales mismos de la luz, olvidado ¡ay! y en su corazón vencido se volvió a mirarla. (vv. 486-492).¹⁸

De esta manera comienza el desenlace trágico de la historia de Orfeo y Eurídice porque dado que el poeta olvidó la advertencia de Proserpina, incumplió con la condición impuesta por la diosa para el regreso al mundo de los vivos y rompió así el pacto con Plutón (v.493)¹⁹. Eurídice se lamenta de esta situación, alude a la «locura» de Orfeo (v. 494) y después desaparece de la vista de su esposo (v.499).²⁰

Más adelante nos enteramos de que Orfeo lloró siete meses seguidos la segunda muerte de Eurídice y de que con su canto amansó a los tigres (v. 508)²¹. Luego, se narra que las mujeres de los cícones se sintieron despreciadas por Orfeo porque este siguió llorando por Eurídice en vez de interesarse por ellas y, como bacantes,

13 VIRGILIO, op. cit., p. 240.

14 Ibidem, p. 240.

15 Ibidem, p. 240.

16 GENETTE, G. **Figuras III**. Barcelona: Ed. Lumen, 1990.

17 VIRGILIO, op. cit., p. 240.

18 Ibidem, p. 241.

19 Ibidem, p. 241.

20 Ibidem, p. 242.

21 Ibidem, p. 242.

lo mataron y descuartizaron. (v. 520²² y siguientes). Hacia el final del relato leemos que la cabeza de Orfeo, desprendida de su cuerpo, aún canta a Eurídice:

Y aún entonces mismo, cuando la cabeza arrancada del alabastro cuello daba vueltas en medio de las ondas, arrastrada por el Hebro Eagrio «Eurídice», decía la misma voz y la lengua fría, «¡Ah, desgraciada Eurídice!», exclamaba al marchársele la vida, y las riberas, a lo largo de todo el río «Eurídice», repetían.²³

Tras esta última y extraña imagen que nos muestra que Orfeo fue poeta incluso en el momento mismo de la muerte culmina el relato de Proteo y se hace presente Cirene, madre de Aristeo, quien le confirma a su hijo que, a causa de la muerte de Eurídice, las ninfas, amigas de esta, enviaron a sus abejas la peste:

Pero no se retiró Cirene, sino que, viendo con temor a su hijo, se apresuró a decirle: «Hijo mío, ya puedes desechar de tu corazón los cuidados tristes. Esta es la causa entera de la enfermedad: por esto las Ninfas con quienes Eurídice dirigía los coros en la profundidad de los sagrados bosques, enviaron a tus abejas la lamentable peste. Llévalas tus dones suplicantes, pidiéndoles perdón y vena a las Napeas indulgentes; así otorgarán a tus súplicas su gracia y depondrán su enojo.»²⁴

Luego de esta última afirmación se da por finalizada la historia de Orfeo y Eurídice y Virgilio retoma el tema pastoril propio del género en los versos finales del poema, lo que se vincula con el principio del texto en el cual el poeta canta “el don divino de la miel” (v.1)²⁵.

La versión de Virgilio es quizás la más compleja narrativamente porque es la única que presenta un relato dentro de otro relato y la única en la que aparece el personaje Aristeo como responsable de la muerte de Eurídice. Vemos las diferentes aristas del género literario de las geórgicas, término que proviene del griego *georgiká* (cultivo de la tierra) que se reflejan en el pasaje elegido. Virgilio no se contenta con producir versos vinculados a la agricultura y problematiza el género literario al incluir una versión del mito de Orfeo en el libro IV. Al desarrollar esta estrategia discursiva da cuenta de su propio talento como poeta, lo que nos permite establecer un paralelo con el personaje cuya historia acaba de contar y cantar.

A partir de la lectura del pasaje nos interesa señalar la manera en que se configura en el mismo el *ethos* poético del protagonista. Vemos que en los versos leídos Orfeo le da más importancia a la enunciación de su propio discurso que a la escucha del discurso ajeno, aunque este provenga de un dios, y no cumple con el requisito impuesto por Plutón y Proserpina.

22 VIRGILIO, op. cit., p. 243.

23 Ibidem, p. 243.

24 Ibidem, p. 244.

25 Ibidem, p. 217.

Consideramos en este sentido que los versos 494 y 495²⁶ son muy importantes en la forma en que Orfeo es construido como poeta ya que allí podemos leer por única vez en todo el texto las palabras de Eurídice, quien interpela a su esposo luego de que él desobedeció a los dioses: “Ella dijo: “¿quién me perdió a mí, desdichada, y a ti, Orfeo? ¿Cómo puede haber tanta locura?”

En este pasaje se condensa el fracaso del objetivo de Orfeo y su causa. En el Orfeo de las *Geórgicas*, hay furor, hay locura y este término está asociado a la figura del poeta y a la inspiración poética desde la filosofía Platónica, como nos revela el siguiente comentario de la introducción a la *Apología de Sócrates* del catedrático español Enrique Ángel Ramos Jurado:

Es el furor lo que inspira la verdadera poesía. La inspiración poética en el Fedro es asimilada a una especie de locura divina. Existen cuatro tipos de delirio o manía que vienen de los dioses: el profético, el hierofántico, el poético y el amoroso, el tercer tipo, el furor poético, es el responsable de la verdadera poesía, quien acude a las puertas de la poesía sin la posesión, sin la locura de las Musas, será un poeta imperfecto, no un verdadero poeta.²⁷

Es en estos versos, entonces, que Virgilio termina de moldear a Orfeo como un verdadero poeta en términos platónicos, capaz de sentir el *furor* necesario para la inspiración poética hasta en el momento en que dicha locura puede costarle su objetivo.

Comenzaremos ahora el análisis de la historia de Orfeo relatada en *Metamorfosis*. En este poema épico de quince libros compuesto en hexámetros, Ovidio narra diversas historias vinculadas a transformaciones corporales sufridas por diferentes seres e incluye también relatos míticos, como la historia de Orfeo y Eurídice, que abarca los primeros setenta y cinco versos del libro X. Veamos entonces la estructura básica de esta narración:

- Himeneo es invocado por la voz de Orfeo en vano (v. 4)²⁸.
- Eurídice, la recién casada, muere mientras corretea por la hierba. Fue mordida por una serpiente (v.10).²⁹
- Orfeo, luego de llorar su muerte, se atrevió a bajar a la Estige por la puerta del Ténaro (v. 13).³⁰
- El poeta llegó ante Perséfone y “ante el señor que gobierna los pocos atractivos reinos de las sombras” (v.15).³¹
- Comienza a cantar para los dioses (v. 16).³²
- Aparece a partir del verso 18 el largo canto que realiza Orfeo donde explicita el motivo de su descenso a los infiernos.

26 I VIRGILIO, op. cit., p. 242

27 RAMOS JURADO, E. *Apología de Sócrates, Fedón*. Madrid: CSIC, 2002, p. 18.

28 OVIDIO, op. cit., p. 551.

29 Ibidem, p. 552.

30 Ibidem, p. 552.

31 Ibidem, p. 552.

32 Ibidem, p. 552.

- Pide en dicho canto que Eurídice vuelva con él a la tierra “como un regalo” (v. 38³³). El canto de Orfeo toca además temas tales como la precoz muerte de su esposa y su derecho a vivir una larga vida (v. 37)³⁴.
- Todo se detiene en el inframundo con el canto de Orfeo (v.44).³⁵
- Perséfone y Hades llaman a Eurídice ante su presencia porque ninguno es capaz de decirle que no a Orfeo suplicante (v.48).³⁶
- Los dioses conceden el regreso de Eurídice al mundo de los vivos con la condición de que Orfeo “no lleve atrás sus ojos” (v.50).³⁷
- Orfeo no cumple la condición: “Aquí temiendo que le faltaran las fuerzas y deseoso de verla el enamorado volvió los ojos y al punto cayó ella” (v.55).³⁸
- Eurídice muere por segunda vez. No se quejó y solo dijo adiós a su esposo (v.60).³⁹
- Luego del episodio en el Hades Orfeo volvió la tierra y estuvo siete días sucio y sin comer en la orilla de la laguna Estigia pero el barquero no quiso llevarlo de nuevo (v. 72).⁴⁰
- Orfeo rehuyó toda clase de amor femenino y por eso muchas mujeres se sintieron rechazadas (vv. 79-83).⁴¹
- Orfeo es el iniciador de la homosexualidad entre los mortales (v.85).⁴²

Veamos qué similitudes y diferencias existen entre ambas versiones a partir de las adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos que se producen en la versión de Ovidio. En primer lugar, debemos mencionar que el género literario al que pertenece el poema es distinto, *Geórgicas* es, como mencionamos, un libro de poemas vinculados al mundo de la agricultura y *Metamorfosis* es una epopeya en hexámetro. Por otra parte, el libro X de *Metamorfosis* se inicia con el relato de Orfeo y Eurídice mientras que, como vimos en la *Geórgica IV*, esa historia se inserta dentro de otra.

Analizando el material narrativo propiamente dicho podemos ver algunas diferencias sutiles que son interesantes en cuanto al intento de reconstrucción de la matriz genética y en cuanto a la configuración del *ethos* poético de Orfeo.

Ovidio nos dice que Eurídice y Orfeo se casaron hace muy poco: “pues mientras corretea por entre la hierba la recién casada muere tras haber recibido en su talón el mordisco de una serpiente”⁴³ y de esta manera establece claramente una temporalidad en cuanto a su muerte, que fue en una fecha muy cercana a su boda o quizás, incluso, el mismo día. Al igual que en el poema de Virgilio, el Orfeo ovidiano

33 OVIDIO, op. cit., p. 554.

34 Ibidem, p. 554.

35 Ibidem, p. 554.

36 Ibidem, p. 555.

37 Ibidem, p. 555.

38 Ibidem, p. 555.

39 Ibidem, p. 555.

40 Ibidem, p. 556.

41 Ibidem, p. 556–557.

42 Ibidem, p. 557.

43 Ibidem p. 552.

también llora la muerte de su esposa y baja rápidamente al infierno a intentar volverla a la vida; a su vez, en las dos versiones el descenso al Hades es una tarea relativamente sencilla. En ambos casos el foco no está puesto en el descenso en sí sino en la actividad que va a realizar Orfeo una vez en el inframundo, que es el canto. Lo que interesa tanto a Virgilio como a Ovidio es destacar la calidad poética de Orfeo y en ningún caso se detalla acerca de algún esfuerzo físico ni mental que constituya un requisito para el arribo a su destino. Es interesante para resaltar esta cuestión, notar que ambos poetas emplearon en la escena de la bajada de Orfeo el término *adiit*, verbo que entre sus muchas acepciones presenta la siguiente según el *Oxford Latin Dictionary*: “*To appeal or apply to*,”⁴⁴ con lo cual podemos inferir que, si bien el significado que creemos tiene el verbo elegido en este caso es el de dirigirse o de acudir a alguien, también se hace presente en la elección del término, un eco que tiene que ver con la necesidad de agradar a aquel a quien se dirige el sujeto de la acción, como puede hacer Orfeo a través de su poesía.

Como veremos más adelante, la persuasión o seducción que ejerció Orfeo a través de su poesía surtió efecto dado que los dioses le concedieron su pedido. Esta versión presenta un agregado con respecto al texto virgiliano, pues incluye el canto que Orfeo enunció para los dioses:

*Oh divinidades del mundo que está colocado bajo tierra, al que caemos todos los que somos creados mortales, si es lícito y permitís que, dejando de lado los rodeos de una boca engañosa, diga la verdad, no he bajado aquí para contemplar el oscuro Tártaro ni para encadenar la triple garganta, que tiene culebras por cabellos, de monstruo meduseo; la causa de mi viaje es mi esposa, en la que inoculó veneno una víbora al ser pisado y le arrebató sus años en crecimiento. Puse mi empeño en poder soportarlo y no diré que no lo he intentado: ha vencido el Amor. Este es un dios bien conocido en las regiones de arriba; dudo si también lo es aquí. Pero con todo conjeturo que aquí también lo es y, si no es inventado el rumor de un antiguo raptó, a vosotros también los unió el Amor. ¡Por estos lugares llenos de temor, por este enorme Caos y el silencio del extenso reino, os pido, tejed de nuevo el apresurado destino de Eurídice! Todas las cosas os son debidas a vosotros y, demorándonos un poquito, más tarde o más pronto nos apresuramos a una única sede. Hacia aquí nos dirigimos todos, esta es la última morada, y vosotros gobernáis los más amplios reinos del género humano. También ella, cuando en su madurez haya vivido los años que por derecho le correspondan, estará bajo vuestra jurisdicción; como un regalo os pido su disfrute. Pues si los hados niegan el permiso a mi esposa, tengo la certeza de que no quiero volver: gozaos con la muerte de los dos.*⁴⁵

Otra innovación de Ovidio está relacionada con la advertencia de no mirar atrás; en este pasaje la prohibición es la misma, lo que cambia es quién dio la orden; en *Geórgicas* sabemos que fue la diosa Proserpina quien da la instrucción, en Ovidio

44 *Oxford Latin Dictionary*. Oxford University Press, 1982.

45 OVIDIO, op. cit., p. 553–554.

esa cuestión no queda develada. A su vez, es importante considerar que mientras Virgilio se refiere a los dioses por sus nombres romanos, Proserpina y Plutón, Ovidio los llama por sus nombres griegos, Perséfone y Hades. Sin querer alejarnos demasiado de nuestro tema de trabajo, es pertinente señalar que Virgilio mantuvo una relación cercana con Augusto y el círculo de Mecenas durante toda su vida mientras que Ovidio fue expulsado de Roma por el emperador; podríamos pensar que en los nombres elegidos por Virgilio persiste un eco de nacionalismo romano enfatizado por su vínculo con el *princeps*.

Encontramos una nueva sustitución en el fragmento de *Metamorfosis* vinculado a la razón por la que Orfeo se da vuelta para mirar a Eurídice. En este texto el poeta incumple las instrucciones de los dioses por amor, por su preocupación por la amada, quiere saber si se encuentra bien y por eso se voltea. La diferencia con Virgilio, que habla de un furor, de una locura que se apoderó de Orfeo, es clara. Ovidio pone el foco en la cuestión amorosa, quizás en esta selección del poeta puedan observarse huellas de su poesía elegíaca, uno de los géneros que más transitó en su escritura.⁴⁶ Sirva de ejemplo de la predilección de Ovidio por la elegía el poema I.1 de *Amores*, en donde el autor presenta su programa literario para dicho libro y construye un origen para el dístico elegíaco, el metro de este género poético:

*Las armas y las guerras violentas me aprestaban
a cantar con solemne ritmo, asunto
adecuado a la métrica, Igual al primer verso
era el segundo. Pero se cuenta que Cupido
rio y le arrancó un pie a escondidas.*⁴⁷

Es pertinente también mencionar la manera en que Eurídice es configurada en ambos textos; como vimos, en *Geórgicas* la esposa se queja de la acción impulsiva del esposo y la cuestiona, en *Metamorfosis* Eurídice no le hace ningún reproche a Orfeo ya que “de que se quejaría a no ser de que era amada? Y dijo el último adiós”⁴⁸. Eurídice presenta entonces mayor agencia discursiva en la versión virgiana mientras que en la versión de Ovidio parece representar con sus escasas acciones y enunciaciones la idea de una presencia espectral que ya no pertenece al ámbito de los vivos.

Al igual que sucede en *Geórgicas*, Orfeo vuelve a la tierra y pasa sus días lamentándose por la segunda muerte de su amada, llora y rechaza el amor de otras mujeres. Lo que sí es diferente en la versión de Ovidio es que en esta no se menciona su muerte, que en *Geórgicas* había sido descrita de manera vívida y truculenta. Podemos pensar que esa inclusión en la variante de Virgilio se inscribe como consecuencia del *furor* en el que Orfeo había incurrido en los infiernos. Ovidio, por su parte, incluye un dato que Virgilio no trabaja; tras huir del amor femenino por

46 Incluso en *Amores* 3.IX Ovidio menciona al mismo Orfeo (vv.21-24) y pone el foco en su condición de poeta, esta vez en oposición a la muerte. En este poema el autor romano reflexiona sobre el hecho de que el don poético no alcanza para evitar la finitud de la vida. Ver OVIDIO. *Amores*. Arte de Amar. Edición y Traducción: Juan Antonio González Iglesias. Madrid: Cátedra, 2006, p. 337.

47 Ibidem, p. 135.

48 OVIDIO, op. cit., p. 556.

años, Orfeo habría sido quien inició el amor homosexual entre los mortales: “Fue él también quien instigó a los pueblos de Tracia a trasladar a los tiernos varones el amor y a gozar de la breve primavera de la edad antes de la juventud y de las primeras flores”.⁴⁹

Estas diferencias entre las versiones son las que hacen conjeturar a Bowra (1952) sobre la existencia de un poema griego perdido, pero también puede pensarse en una deliberada intención de Ovidio de distinguir su texto del de Virgilio para narrar el conocido mito con su propia impronta.

A partir de la estructura narrativa del pasaje podemos observar que el Orfeo de Ovidio también se consagra como poeta en la no concreción de su objetivo, pero esta configuración de Orfeo es diferente al *ethos* poético que construyó Virgilio. La tradición crítica ya ha tratado al Orfeo ovidiano como más tierno y preocupado por Eurídice en el triste final de la pareja y el episodio de su mirada hacia atrás. Según Von Albrecht, (1995)⁵⁰ Orfeo sólo mostraba interés en el bienestar de Eurídice y no furor. Sin embargo, esta caracterización de Orfeo enamorado también sedimenta su configuración como poeta por antonomasia.

Coincidimos con Segal cuando dice: “Ovid thereby presents Orpheus not merely as a heroic bard endowed with supernatural powers, but also as a single mortal, armed only with his love and his art”⁵¹. Orfeo en *Metamorfosis*, entonces, se construye como poeta a partir de su amor y no del furor, como sucedía en *Geórgicas*.

Las Variantes Modernas: La Representación de Orfeo en el Cuento Infantil y en la Obra de Teatro

Orfeo y Eurídice, versión de Ana García Guerra.

Esta versión se inserta en un libro para chicos sobre mitología griega. En este sentido, la cuestión vinculada a su género tendrá amplia relevancia en la forma en que se despliega el material narrativo. Consideramos que la estructura del relato es muy similar a la de Virgilio en cuanto a que los acontecimientos de la versión infantil parecen seguir de forma fiel lo que sucede en *Geórgicas*; lo interesante será ver cómo es manejado ese material narrativo, qué elementos se suprimen y cuáles se agregan y de qué manera esas operaciones literarias se relacionan con el género y la función del texto.

Entendemos que esta variante, por sus mismas características, tiene una función didáctica que consiste en presentar a un público infantil diferentes historias de la

49 OVIDIO, op. cit., p. 557.

50 VON ALBRECHT, M. “Orfeo en Virgilio y Ovidio”. En *Myrtia*, n 10, 1995, p. 17–33. Disponible en : <<https://revistas.um.es/myrtia/article/view/38691>>. Consultado : 25 oct. 2024.

51 SEGAL C. “Ovid's Orpheus and Augustan Ideology”. En *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 103, 1972, p. 479.

mitología griega. A partir de esta idea podemos notar ciertas estrategias discursivas que dan cuenta de ella. Desde el inicio mismo de la narración se señala con claridad el marco temporal y espacial, es así como leemos “En la Antigüedad, cuando los dioses aún habitaban entre los morales, vivía en un hermoso rincón de la Tracia, entre los bosques que crecían junto a las montañas del Ródope, un músico llamado Orfeo”⁵². Vemos que el relato inicia con una presentación del tiempo, del lugar y del mismo Orfeo a quien ya se configura como “músico”.

El foco de la narración seguirá puesto en Orfeo, se dará cuenta con claridad de sus orígenes y se indicará con precisión quiénes fueron sus padres; el *ethos* poético de Orfeo está en plena configuración desde el comienzo del relato. Leemos:

*Era Orfeo hijo de Eagro, un dios-río, y de una de las nueve musas que habitaban el Olimpo, Calíope, la más distinguida de todas. De ella, protectora del canto, había heredado Orfeo su bella voz y el don de la música. Tal era su talento que, cuando Orfeo entonaba sus cánticos y pulsaba su lira, el espíritu inquieto de los hombres hallaba la paz; las fieras se amansaban; los robles y encinas batían las hojas al viento, y hasta las rocas parecían perder su dureza.*⁵³

La historia, como dijimos, seguirá los patrones de la versión de Virgilio, pero se dará una adhesión interesante que no observamos en ninguna de las variantes clásicas: aparece aquí una mayor descripción del romance entre Orfeo y Eurídice que incluye escenas previas a la muerte de la mujer. Así leemos que

*la fama que le otorgaba el poder de su música hacía que las ninfas que guardaban los bosques le siguieran y suspiraran por obtener su favor. De todas ellas solo la hermosa Eurídice fue capaz de conmoverle con su dulzura y virtud, por lo que el apuesto Orfeo, doblegado al fin por el amor, decidió desposarla.*⁵⁴

En este pasaje nuevamente se focaliza en el talento musical de Orfeo, pero a la vez se mencionan atributos de Eurídice, quien tiene quizás más agencia en el proceso del cortejo que la Eurídice de las versiones de la Roma clásica. Una vez más entendemos que la mayor descripción del vínculo entre los protagonistas del relato se vincula a la función didáctica del texto.

Dado que, como mencionamos previamente, la estructura de la narración es muy similar a la variante virgiliana, veremos entonces cómo en esta versión Eurídice muere por la picadura de una serpiente mientras corría por la hierba y cómo Orfeo lamenta profundamente su muerte. También se narra que Orfeo

dejó atrás todo cuanto le era conocido para adentrarse en las profundidades de la tierra y penetrar en los dominios del despiadado Hades y su esposa Perséfone. Orfeo no poseía más armas que la

52 GARCÍA HERRERA, A. “Orfeo y Euridice”. En **Mitología para todas las edades**. Madrid: Weeblebooks, 2017, p. 5.

53 Ibidem, p. 5.

54 Ibidem, p. 5.

*música y la palabra, así que cuando se presentó ante las deidades del inframundo empezó a entonar un bellissimo canto.*⁵⁵

Es interesante notar cómo el narrador califica al dios como “despiadado,” adjetivo que busca enfatizar que se trata del villano de la historia, operación que el resto de las versiones, pensadas para un público adulto, no realiza.

La secuencia del canto de Orfeo en el inframundo es similar a las de las versiones clásicas: leemos en la página 8 de este cuento para niños que, tal era el poder de su canto que “las sombras y los espectros fueron a escucharlo, el can Cerbero se mantuvo con sus fauces abiertas y Perséfone no pudo evitar conmovirse.”⁵⁶

Una interesante adhesión se da más adelante, donde aparece un diálogo entre Perséfone y Hades en el cual la diosa, conmovida por el canto de Orfeo, le pide a su esposo que le conceda el regreso de Eurídice. Hades acepta el pedido y Perséfone es quien comunica a Orfeo la condición de no darse vuelta hasta llegar a la superficie:

– Hades, querido esposo –rogó la reina del infierno–: ¿por qué no permites que el alma de la joven Eurídice regrese a la luz?

– Si ése es tu deseo, no puedo sino concedértelo –contestó Hades–. Sea entonces.

*– Sin embargo –continuó Perséfone–, has de respetar una condición, Orfeo. No podrás mirar atrás hasta que no hayas abandonado por completo el reino de las sombras y penetrado en los dominios de la luz. De otro modo, el pacto quedará sin efecto.*⁵⁷

Es preciso notar algunas cuestiones sobre los roles de género que se trabajan en este pasaje ya que se apela a la “sensibilidad,” supuesto atributo femenino, que siente Perséfone para que Orfeo pueda suscitar en ella piedad para desarrollar la narración de forma eficiente y para que el protagonista logre su cometido.

Más adelante en el relato el Orfeo finalmente se da vuelta en un impulso, escena similar a la versión virgiliana, porque teme que los dioses lo hayan engañado; la duda, entonces, causó la acción intempestiva del poeta, quien vio con horror cómo el espectro de Eurídice se desvaneció.

Las últimas palabras de Eurídice: “¿Qué has hecho Orfeo? ¿Qué arrebató te ha llevado a desafiar a los dioses?”⁵⁸ son también muy similares a las que pronuncia en la variante de Virgilio. Aparecen aquí los vocablos, “arrebato” y “desafiar,” términos vinculados con la pérdida momentánea de la razón y el dominio de las emociones así sea en perjuicio propio.

55 GARCÍA HERRERA, op. cit., p. 7.

56 Ibidem, p. 8.

57 Ibidem p. 9.

58 Ibidem, p. 11.

Las secuencias finales también se desencadenan de forma similar a la variante de las *Geórgicas*, así podemos leer que Orfeo intentó consolarse con su canto⁵⁹, que nunca más buscó el amor y se mantuvo fiel a Eurídice⁶⁰, cuestión que enojó a las ménades de la Tracia, adoradoras del dios Dionisio, quienes acabaron con su vida y “cruelmente en extremo arrojaron su cabeza al río Ebro, desde donde llegó navegando a la isla de Lesbos.”⁶¹ Si bien la muerte de Orfeo se produce de la misma manera en la versión de García y en la de Virgilio, la primera la describe de forma menos violenta que la segunda; nuevamente entendemos que esto se da porque se piensa en el sujeto lector al cual va dirigido el texto.

El narrador nos dice también que “aún mientras se le escapaba la vida, la cabeza de Orfeo recitaba con su vibrante voz el nombre de la adorada ninfa,”⁶² enunciado que da cuenta de que Orfeo fue poeta hasta el momento mismo de su muerte, tal como sucedía en la narración del poema virgiliano.

***Orpheus and Eurydice*, de Edward Eaton**

El texto que analizaremos a continuación es una obra de teatro escrita en verso cuyo tema es precisamente el mito de Orfeo y Eurídice. Al tratarse de un texto del género dramático que presenta un único tema y no se encuentra, como las versiones clásicas, inserto en una estructura narrativa superior ni forma parte de un volumen con otros textos, como la versión infantil, es más detallada y aparecen aspectos en las diferentes escenas que no se hicieron presentes en el resto de las variantes.

Se trata de una obra breve compuesta de seis escenas. En nuestro trabajo nos ocuparemos principalmente de las vinculadas al descenso de Orfeo, que es lo que tiene en común con el resto de las versiones, pero no dejaremos de atender cuestiones relevantes para nuestro análisis que se hacen presentes en el resto de las escenas.

En la escena I es donde encontramos la razón de la muerte de Eurídice, la picadura de una pequeña serpiente, hecho que se repite en las tres variantes que ya trabajamos.

En la escena II Orfeo ya se encuentra frente a Perséfone y Hades, no se detalla cómo descendió, cosa que también sucede en las otras versiones donde no se explicita qué pasos debe seguir un mortal para poder entrar a los infiernos. Esta escena empieza con unas palabras de Orfeo dedicadas a Eurídice,⁶³ que son en verdad en un largo canto donde menciona su belleza y el hecho de que por fin encontró una muchacha digna de sus canciones. A su vez, en la primera escena, donde Eurídice se encuentra sola en el infierno, ella menciona que las canciones

59 GARCÍA HERRERA, op. cit., p. 11.

60 Ibidem, p. 12.

61 Ibidem, p. 13.

62 Ibidem, p. 14.

63 EATON, E. ***Orpheus and Eurydice***: A verse drama. Western Australia: Dragonfly Publishing, Inc, 2012.

de Orfeo eran las únicas dignas de cantar su belleza⁶⁴; hay una cuestión especular entre los discursos de los esposos.

De vuelta en la escena II, Orfeo menciona en su canto que los dioses estaban celosos de su felicidad y que las canciones sobre la belleza de Eurídice los irritaron. Se agrega aquí un nuevo motivo para la muerte de Eurídice que no está presente en los otros textos. Esta interpretación moderna para adultos complejiza la relación entre dioses y hombres, operación que no podrían realizar de forma tan evidente las variantes clásicas por su contexto de producción y que tampoco tendría lugar en el relato para niños.

El canto de Orfeo desencadena en este texto un diálogo con Perséfone y Hades, las voces de ambos dioses le contestan y le hacen preguntas al poeta. Esto no sucede en ninguna otra variante:

ORPHEUS
The gods were jealous
Of our happiness.
Songs of Her beauty galled them.
But Jove's thunderbolt
Could not part us, neither could
Neptune's crashing waves.
We held each other
'Gainst the blistering sun
and Frigid blowing snows.
Her people wept when
I took her to me and they
Sadly missed my songs.
But we had a love.

HADES
We understand you loved.

PERSEPHONE
But What's to do with us?

HADES
We have all lost at
Love. Hell itself weeps in our
Season of despair.

When Persephone
Herself is dragged from home to
Dance under the sky.

You are not the first
To mourn. You are not the first
To lose your lover.

ORPHEUS
Mine is love without
Compare!

64 EATON, op. cit., p. 16.

HADES
*Greater than my own?
 Is her beauty more?*

PERSEPHONE
Than Persephone's?

ORPHEUS
*My loss is all the greater.
 For your wife returns,*

*Yet mine remains here.*⁶⁵

La escena III consiste en un largo canto de Orfeo sobre su amor por Eurídice; es la manera en que intenta persuadir a los dioses para que permitan el regreso de su esposa al mundo de los vivos. Se le da el dominio de toda una escena a la poesía de Orfeo, lo cual da preeminencia a la configuración de su *ethos* poético.

Luego leemos que los dioses del infierno en efecto se conmueven y Hades decide conceder el pedido de Orfeo.

Encontramos en esta versión una interesante sustitución: aquí Perséfone informa la decisión y las instrucciones a Eurídice y Hades a Orfeo; se da entonces un canal de comunicación por vía femenina y otro por vía masculina. Esta diferencia presente en el texto puede tener que ver con su género dado que, como sabemos, el tipo de discurso predominante en el género dramático es el diálogo. Veremos que

65 EATON, op. cit., p. 25-26. Agregamos nuestra traducción en prosa del pasaje en este caso y en todas las citas a esta obra que siguen:

ORFEO

Los dioses estaban celosos de nuestra felicidad. Las canciones sobre su belleza los irritaban. Pero ni el rayo de Júpiter pudo separarnos, ni tampoco las furiosas olas de Neptuno. Nos sostuvimos el uno al otro frente al abrasador sol y las frías ventiscas. Su pueblo lloró cuando la tomé conmigo y tristemente extrañaron mis canciones. Pero teníamos un amor.

HADES

Entendemos que amabas.

PERSÉFONE

¿Pero qué tiene que ver con nosotros?

HADES

Todos hemos perdido en el amor. El mismo infierno llora en nuestra temporada de desesperación. Cuando la misma Perséfone es arrancada de su hogar para bailar bajo el cielo. No eres el primero en lamentar. No eres el primero en perder a tu amante.

ORFEO

¡Mi amor es incomparable!

HADES

¿Mayor que el mío? ¿Es su belleza superior?

PERSÉFONE

¿Más que la de Perséfone?

ORFEO

Mi pérdida es mucho mayor. Porque tu esposa regresa, pero la mía se queda aquí.

este doble canal de comunicación complejiza las acciones que se desencadenarán en el texto, cuestión que también se vincula al sujeto lector al cual está destinada la obra que, consideramos, es un público adulto.

Las instrucciones de Perséfone para Eurídice son breves y sencillas, la diosa le indica a la mortal que busque a Orfeo y no se vaya sin él:

EURYDICE

*I swear he will hear;
My cries will pierce the heavens;
My beauty, stone eyes.*

PERSEPHONE

*Then go and find him
And when you two embrace, think
And remember me.*

*It was I who made
Stern Hades to soften his
Heart and let you go.*

*You must remember
And know what I've done for you.*

EURYDICE

I shall remember.

PERSEPHONE

So go!⁶⁶

Hades, por su parte, da órdenes mucho más complejas a Orfeo; el plan de acción que debe llevar adelante el poeta es el siguiente: Orfeo tiene que ir hacia la superficie donde encontrará a Eurídice. No debe cantar durante el proceso, no debe calmar a las almas atormentadas. No debe mirar hacia atrás buscando a Eurídice, ella estará detrás de él, siguiendo sus pasos. Si Orfeo la mira, si la llama, ella será inmediatamente llevada al inframundo nuevamente y Orfeo nunca más entrará al infierno, ninguna canción abrirá sus puertas para él:

66 EATON, op. cit., p. 35.

EURÍDICE

Juro que él me oirá. Mis gritos atravesarán los cielos; mi belleza hará que los ojos de piedra me miren.

PERSÉFONE

Entonces ve y encuéntralo. Y cuando ustedes dos se abracen, piensa en mí y recuérdame. Fui yo quien hizo que el severo Hades ablandara su corazón y te dejara ir. Debes recordar y saber lo que he hecho por ti.

EURÍDICE

Lo recordaré.

PERSÉFONE

Entonces, ¡ve!

HADES
 You must go to the
 Surface. There you will find her,
 Your Eurydice.

ORPHEUS
 On the surface?

HADES
 Then
 And only then will you find
 Your Eurydice.

Hear me. You must go.
 Do not sing. Do not calm the
 Torments of my guests,

Nor quench their great thirsts.
 Nor stay the whips wielded to
 Punish my sinners.

I rule in Hell and
 Can judge the dead, but it's death
 Herself brings them here.

Do not quiet the
 Fierce howls of hound Ceberus.
 No songs, no tunes. Go!⁶⁷

Otra adhesión interesante que desarrolla Eaton en su obra es la existencia de dos demonios sin nombre que aparecen en varias escenas y cuya función narrativa es sembrar duda en la mente de Eurídice, ya que le dicen que su marido no vendrá a buscarla:

DEMON 1
 Perhaps he cannot hear you?
 Perhaps he's not there?

EURYDICE
 Persephone told
 Me to find my love along
 This road.

67 EATON, op. cit., p. 37-38.

ORFEO
 ¿A la superficie?

HADES
 Solo entonces, encontrarás a tu Eurídice. Escúchame. Debes irte. No cantes. No calmes los tormentos de mis huéspedes, ni sacies su gran sed, ni detengas los látigos que se usan para castigar a mis pecadores. Yo reino en el Infierno y puedo juzgar a los muertos, pero es la muerte misma quien los trae aquí. No silencies los feroces aullidos del sabueso Cerbero. Sin canciones, sin melodías. ¡Vete!

DEMON 1
*Is he there?*⁶⁸

Estos personajes son una novedad y no se hacen presentes en ninguna otra variante. Consideramos que esta estrategia también se vincula con el género literario al que se suscribe el texto porque una obra de teatro en la que, como dijimos, predomina el diálogo para que se desarrolle la acción, precisa la interacción de varios personajes.

Como decíamos, la presencia de esas dos figuras es importante porque las palabras de los demonios tienen la finalidad de generar inseguridades en Eurídice que la impulsan a contactar a su esposo y a pedirle que se dé vuelta y la mire⁶⁹. En esta versión el punto de vista de Eurídice es tan importante como el de Orfeo y por ende también son sus acciones las que originan el desenlace trágico que todas las variantes comparten.

Orfeo también siente dudas, necesita confirmar que Eurídice se encuentra en efecto tras él y le consulta al segundo demonio si esto es así. El demonio le recuerda que no puede darse vuelta ni decir una palabra porque Hades lo prohibió. Entonces el poeta cuestiona la dureza de las restricciones de Hades, cosa que no hace en ninguna otra versión:

ORPHEUS
*But why? What is the purpose
 Of such strict commands?*

*What's it to Hades
 If I see my love while I
 Still walk in death's shade?*

*Are the gods amused
 By such arbitrary rules?
 It but tortures me!*⁷⁰

68 EATON, op. cit., p. 40.

DEMONIO 1
 ¿Quizás no pueda oírte? ¿Quizás no esté allí?

EURÍDICE
 Perséfone me dijo que encontraría a mi amor por este camino.

DEMONIO 1
 ¿Está allí?

69 Ibidem, p. 42.

70 Ibidem, p. 51.

ORFEO
 ¿Pero por qué? ¿Cuál es el propósito de darme órdenes tan estrictas? ¿Qué le importa a Hades si veo a mi amor mientras aún camino bajo la sombra de la muerte? ¿Acaso los dioses se divierten con reglas tan arbitrarias? Solo me tortura.

Cuando el demonio le pregunta quién se cree que es Orfeo para objetar a un dios, este responde que él es quien se pasa sus días y sus noches adorando a Hades y que por esa razón es su derecho demandarle que le devuelva lo que el dios le debe:

ORPHEUS
I am he who spends
His days and nights worshipping
Hades. That is why

I have the right to
Demand he returns to me
*That which he owes me.*⁷¹

DEMON 2
The gods owe you naught!

Esta actitud desafiante de Orfeo es más explícita y exacerbada que en las otras versiones y una vez más el texto pone de manifiesto que el vínculo entre dioses y hombres presenta diversas y complicadas aristas. Es así como, unas estrofas más adelante, hay una interesante reflexión de Orfeo, que tampoco se hace presente en las otras variantes, sobre la relación entre dioses y mortales; en ella el cantor se pregunta qué sería de las divinidades sin sus fieles:

ORPHEUS
The gods owe just return for
That which I give them.

Where would the gods be
*Without loyal followers?*⁷²

Orfeo continúa su camino hacia la superficie y la narración de esta acción es mucho más larga que en cualquiera de las otras versiones, hay en este caso mayor paridad entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Aquí Orfeo escucha a Eurídice llamándolo en repetidas ocasiones, pero se repite a sí mismo que no puede mirar atrás por más que quiera⁷³. La situación de los amantes es compleja porque mientras Eurídice ve a Orfeo delante de ella y no llega a alcanzarlo Orfeo no puede voltearse, no sabe si su esposa lo sigue y está a punto de llegar a la superficie; cuando le faltan sólo dos pasos las dudas que fue teniendo en el camino

71 EATON, op. cit., p. 52.

ORFEO

Soy yo quien pasa sus días y noches adorando a Hades. Por eso, tengo el derecho de exigirle que me devuelva lo que me debe.

72 Ibidem, p. 53.

DEMONIO 2

Los dioses no te deben nada.

ORFEO

Los dioses deben un justo retorno por lo que yo les doy. ¿Dónde estarían los dioses sin seguidores leales?

73 Ibidem, p. 60.

y que fueron alimentadas por los demonios del infierno se apoderan de él por completo. Es así como Eurídice llama a Orfeo, se acerca a él, finalmente toma su mano y ambos se contemplan⁷⁴. Eurídice le pide a su esposo que le cante una canción, pero uno de los demonios le dice a Orfeo que debe irse inmediatamente del infierno.⁷⁵ El mismo demonio dice un poco más adelante que ahora Eurídice será torturada cruelmente en el Hades. Orfeo entonces se da cuenta de su gravísimo error y se pregunta: “¿Qué he hecho?”⁷⁶.

En la escena VI, llamada “El regreso,” Orfeo sigue preguntándose por qué cometió esa terrible equivocación y le suplica a Hades nuevamente que le permita reencontrarse con Eurídice. Entra entonces Perséfone en escena, quien le dice que su amada está muerta y que su belleza ya no será cantada porque Orfeo no pudo esperar y no confió en los dioses⁷⁷. La divinidad refuerza lo que habían dicho los demonios acerca de cómo Eurídice será torturada y vejada en el infierno y, de forma cruel, le pregunta qué puede hacer Orfeo, un mortal, para salvarla⁷⁸. Luego, la diosa le comunica que le permitirá ver a Eurídice, pero le arrancará a él la lengua⁷⁹, su gran atributo, y le recuerda que las diosas son generosas, pero también muy vanidosas. Es por esta razón que Perséfone, celosa de las canciones sobre la belleza de Eurídice, decide castigar al poeta y asesinarlo.

*PERSEPHONE
Know that goddesses
Are generous, but also
That we are most vain.
To be more beautiful, more
Loved than the goddess?
Greater than me? Is
She now? Then I will punish
Her love. Die! Die! Die!*⁸⁰

Esta versión de la muerte de Orfeo a manos de la diosa es original de Eaton. Tras la muerte de Orfeo vuelve Eurídice a escena, ha sido vejada y maltratada, su apariencia es gastada. Eurídice ve a Orfeo y le explica que por más que su exterior se vea tan mal, su interior es el mismo de siempre y le pide al esposo que mitigue su dolor con su canto:

74 EATON, op. cit., p. 64.

75 Ibidem, p. 62.

76 Ibidem, p. 65.

77 Ibidem, p. 66.

78 Ibidem, p. 68.

79 Ibidem, p. 69.

80 Ibidem, p. 71.

PERSÉFONE

Sabe que las diosas son generosas, pero también que somos muy vanidosas. ¿Ser más hermosa, más amada que la diosa? ¿¿Más grande que yo?? ¿Ahora lo es? Entonces castigaré su amor. ¡Muere! ¡Muere! ¡Muere!

EURYDICE
Let you soothe my pain,
My hurts with gentle songs. Come
Dear Orpheus! Sing!
Come, Orpheus! Sing!
And bring gentle respite to
My great agony!

Look! See the beauty
Of which you sang such lovely
*Tunes. Make me feel joy!*⁸¹

Insiste con este pedido en reiteradas ocasiones la esposa, siempre ante el silencio del marido, que, como sabemos, no puede ya hablar. Entre sus últimos encargos a Orfeo Eurídice desliza un reproche cuando le dice “si no te hubieras dado vuelta, yo estaría bailando en los claros de la vida”⁸² (traducción nuestra).

La obra termina de manera trágica y con un tinte de amarga ironía con las palabras tristes de Eurídice, que sigue interpelando cada vez más desesperada a Orfeo para que este cante, hasta que, por fin, parece comprender que esto ya nunca podrá suceder:

EURYDICE
Come, Orpheus! Sing!
See the beauty. See her who
Is Eurydice!

Come, Orpheus! Sing!
Will you not honor our love?
Come, Orpheus! Sing!

Come, Orpheus! Sing!
Come, Orpheus! Sing! Dear love!
*Orpheus! Orphe...*⁸³

Conclusiones

El mito de Orfeo es una historia que ha sido narrada una infinidad de veces a partir de distintas versiones. El paso del tiempo hace imposible detallar concretamente

81 EATON, op. cit., p. 71.

EURÍDICE
 Apaga mi dolor, mis heridas, con suaves canciones. ¡Ven, querido Orfeo! ¡Canta! ¡Ven, Orfeo! ¡Canta! Y trae un suave alivio a mi gran agonía. ¡Mira! Mira la belleza de la cual cantaste con melodías tan hermosas. ¡Hazme sentir alegría

82 Ibidem, p. 72.

83 Ibidem.

EURÍDICE
 ¡Ven, Orfeo! ¡Canta! Mira la belleza. ¡Mira a quien es Eurídice! ¡Ven, Orfeo! ¡Canta! ¿No honrarás nuestro amor? ¡Ven, Orfeo! ¡Canta! ¡Ven, Orfeo! ¡Canta! ¡Querido amor! ¡Orfeo! ¡Orfeo...!

sus orígenes porque, como todo mito, fue transmitido durante generaciones de manera oral, pero sí es posible intentar reconstruir su matriz genética a partir de distintas variantes de esta misma historia. Para nuestro trabajo tomamos cuatro versiones, dos pertenecientes a la literatura romana clásica y dos pertenecientes al siglo XXI. A su vez, decidimos que todas las variantes trabajadas se inscribieran en géneros literarios diferentes para poder ver cómo operaban en cada uno de ellos las diferentes elecciones narrativas.

La estrategia de nuestro análisis fue considerar el texto de Virgilio como el modelo principal a partir del cual comparar el resto de las versiones. Tomamos esta decisión por una cuestión cronológica y por considerar su versión como la más canónica. A partir del contraste de los textos pudimos observar que la estructura narrativa del mito de Orfeo y Eurídice es muy similar en todos ellos, aunque presenta variantes significativas que tienen que ver con el género literario elegido para desarrollar la historia, con la función que cada uno de estos géneros representa, con el sujeto lector para el cual el texto está pensado, con el contexto de producción del texto y hasta quizás con la relación de sus autores con el poder, como podrían ser los casos de Virgilio y Ovidio.

A su vez, es evidente a partir de nuestro estudio que algo que permanece invariable en todas las versiones es la preeminencia de la configuración del *ethos* poético de Orfeo, cuestión que constituye uno de los principales elementos a partir del cual se desarrollan las diferentes variantes literarias.

Referencias

- AMOSSY, R. **La présentation de soi**. Ethos et identité verbale. Paris: PUF, 2010.
- BAJTÍN, M. **Estética de la creación verbal**. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- BOWRA, C. "Orpheus and Eurydice". In: **The Classical Quarterly**, Vol. 2, No. 3/4, pp. 113-126, 1952.
- BRIGGS, C. y BAUMAN, R. "Genre, intertextuality and social power". In: *Journal of Linguistical Antropology II*, pp. 131-172, 1992.
- BRUNER, J. **La fábrica de historias**. Buenos Aires: FCE, 2003.
- CHERTUDI, S. **El cuento folklórico**. Buenos Aires: OMEP, 1978.
- GENETTE, G. **Figuras III**. Barcelona: Lumen, 1989.
- LEBRAVE, J. "Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse". In: GRESILLON, A.; LEBRAVE, J.-L.; VIOLLET, C. **Proust à la lettre**. Les intermittences de l'écriture. Charente: Du Lérot, p. 141-162, 1990.
- MAINGUENEAU, D. "Problèmes d'ethos". In: **Pratiques**, n. 113/114, Metz, pp. 55-67, 2002.

ONG, W. **Oralidad y escritura**. Tecnologías de la palabra. Ciudad de México: FCE, 1982.

PALLEIRO, M. I. **Fue una historia real**. Itinerarios de un archivo. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, FFyL/ UBA, 2004.

PALLEIRO, M. I. "Archivos de narrativa y matrices folclóricas: oralidad, escritura y génesis", en **VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética** ("Las lenguas del archivo"), La Plata, 2013. ISSN 2344-9071. Disponible en: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>. Consultado: 2 mayo 2024.

PLATÓN. **Apología de Sócrates, Fedón**. Trad. E. A. Ramos Jurado. Madrid: CSIC, 2002.

SEGAL, C. "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology". In: **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Vol. 103, pp. 473-494, 1972.

VON ALBRECHT, M. "Orfeo en Virgilio y Ovidio". In: **Myrtia**, No. 10, pp. 17-33, 1995.

Corpus

EATON, E. **Orpheus and Eurydice**: A verse drama. Dragonfly Publishing, Inc., 2012. Disponible en: [Orpheus and Eurydice \(scribd.com\)](https://www.scribd.com/document/411111111/Orpheus-and-Eurydice). Consultado: 15 jul. 2024.

GARCÍA HERRERA, A. **Orfeo y Euridice**. En *Mitología para todas las edades*. Madrid: Weeblebooks, 2017. Disponible en: [Orfeo y Euridice / Teseo, Ariadna y El Laberinto Del Minotauro | PDF | Teseo | Minotauro \(scribd.com\)](https://www.scribd.com/document/411111111/Orfeo-y-Euridice-Teseo-Ariadna-y-El-Laberinto-Del-Minotauro-PDF-Teseo-Minotauro). Consultado: 15 jul. 2024.

OVIDIO. **Metamorfosis**. Eds. y Trads. C. Alvarez & R. Ma. Iglesias. Madrid: Cátedra, 2005.

VIRGILIO. **Bucólicas, Geórgicas**. Trad. T. de la Ascensión Recio García. Madrid: Gredos, 1990