



CENTRO

AÑO II

DICIEMBRE 1952

NUM. 4

UN MITO Y DOS POETAS ORFEO Y EURIDICE A TRAVES DE COCTEAU Y ANOUILH

“El mito es como un organismo: se desarrolla, cambia y se renueva incesantemente. El poeta realiza esta transformación. Pero no la realiza respondiendo simplemente a su arbitrio. El poeta estructura una nueva forma de vida para su tiempo e interpreta el mito de acuerdo con sus nuevas evidencias íntimas. Sólo mediante la incesante metamorfosis de su idea se mantiene el mito vivo.”

Werner Jaeger, *Paideia*, I, 84.

1. SIGNIFICACION Y PERDURACION DEL MITO. —

La perduración de los antiguos mitos a través de los tiempos, reelaborados según las distintas posturas espirituales de cada época, halla su explicación única en los valores plásticos, de belleza intrínseca de la fábula con que la dotó la anónima imaginación creadora que por primera vez, en el fondo de los siglos, la echó a rodar por el mundo.

Ajenos a las causas religiosas, mágicas, psicológicas, y aun de intereses cortesanos que pudieron dar origen a las leyendas en que dioses, semidioses y héroes discurren en un mundo maravilloso, admiramos en los mitos la verdad estética de que están impregnados, verdad que no coincide exactamente, porque no existe necesidad de ello, con la verdad de la razón y de la credibilidad.

Que Júpiter descienda de su trono celeste y se enamore como cualquier hijo de la tierra de la muy carnal Alomena; que el mismo dios, siempre enamorado y justiciero de la belleza de las mujeres terrenales (su condición de diosa parece no haberle reportado muchas prerrogativas a la varias veces engañada Juno), se transforme en cisne, en toro, en lluvia de oro o simplemente en hombre para seducir a sus criaturas; que

Dafne se metamorfosee en laurel y Narciso en flor; que Orfeo, antecesor del cantor del Paraíso y del Infierno, encuentre el camino del Hades, todo esto, que repugna a la razón kantiana, de la que es heredera nuestro siglo, constituye otro mundo de razón, que descubre la esencia primera del mito: lo maravilloso. Es un mundo donde la aparente sin-razón deviene lógica estricta y en el que la proposición de verdad rigurosa pierde su validez frente a otra proposición que en el ámbito de lo que entendemos por real resulta legítima tan sólo como resultado de una especulación lógica abstracta, pero nunca verdadera, como puede verse en el siguiente fragmento de *Teseo*, de André Gide:

“Me sumergí, debidamente adiestrado, profundamente, y no volví a la superficie sino después de haber sacado de la escarcela un ónix y dos crisoprasios. Ya en la ribera, tendí, con toda la galantería de que soy capaz, el ónix a la reina y los crisoprasios a cada uno de las princesas, fingiendo que los había hallado en el fondo, o más bien (*pues no era verosímil* que gemas que son tan raras en nuestro suelo se encontraran tan fácilmente en las profundidades, y que yo hubiera tenido tiempo de elegir las) *pretendiendo* que el mismo Poseidón me las había dado para que yo pudiera ofrecerlas a estas damas; lo cual probaba, más aun que la prueba, mi origen divino, y que el dios me favorecía”.

Resulta, pues, exquisitamente ocioso pretender racionalizar la mitología. Las explicaciones del método histórico o evemerista, las “teorías solares” de Max Müller, las “astrales” de Stucken, las psicoanalistas de Jung, las filológicas o védicas de la escuela alemana, etc., se quedan, por fuerza, en la mitad del camino, impotentes para andar la otra mitad, que es la que esencialmente importa: descubren —o creen descubrir— una verdad inconclusa, y en su afán de explicar lo maravilloso dejan escapar lo que es inasible, precisamente, a la razón: la belleza de lo imposible, de lo feérico, de lo taumatúrgico y poético. “La intuición mítica —dice Jaeger¹—, sin el elemento formador del *logos* es todavía “ciega”; y la conceptualización lógica sin el núcleo viviente de la originaria *intuición mítica* resulta vacía”.

El mito vive, por eso, en una eterna primavera. El poeta se abstiene de indagar su verdad intelectual; prefiere, más acertadamente, comprender la pristina realidad de la fábula mediante una entrega incondicional a ese mundo que está más allá de lo sensible. Recoge de la anécdota, que es lo circuns-

¹ *Paideia*, I, 173.

tancial y maleable, la belleza que la informa y le da su entidad eterna. Electra podrá cambiar su nombre por el de Lavinia Mannon y Orfeo podrá seguir llamándose Orfeo o de cualquier otro modo; Píramo y Tisbe serán Romeo y Julieta; cambian los atributos externos, pero persiste la esencia íntima: la pasión del odio que destruye a la familia de los Tantálidas y la pasión del amor, que desafía a los infiernos y a la muerte.

La reelaboración literaria de los mitos clásicos, que se ha practicado en todas las épocas, y con pródiga frecuencia en la nuestra, parece indicar una incapacidad creadora de nuevas fábulas, una impotencia para dar origen a otras leyendas capaces de persistir, a través de los siglos, como subsisten hoy todo el Olimpo griego, los nirvanas orientales o los brumosos Walhallas sajones-escandinavos. ¿Deberá esto atribuirse a una disminución de la potencia inventiva del hombre actual, comparada con la de aquéllos lejanos poetas? ¿Habrá que admitir, en cambio, que las condiciones de vida han cambiado tanto que resulta ya imposible para nosotros crear una religión de carácter poético que dotara a ese mundo real en que nos movemos, de una nueva dimensión mágica? Es innegable que el hecho de que los poetas se sirvan de los mitos eternos no quiere, forzosamente, significar que la capacidad inventiva de los mismos esté agotada, o a punto de serlo. Como a todas las fuentes de belleza, se recurre a ellos para beber ese ingrediente insustituible en toda obra de creación y sin el cual no puede existir el arte. Pero el análisis de este problema nos llevaría lejos del propósito de nuestro trabajo.

2. EL MITO DE ORFEO Y EURIDICE. — Una leyenda que ha tentado repetidas veces a los autores de distintas épocas es la del descenso de Orfeo a los reinos de Plutón y Perséfone, en busca de su amada Eurídice. No sólo se ha interpretado este mito en la literatura, sino también en la música (Gluck, Monteverdi, Offenbach, Krenek, etc.), en la pintura y el grabado (Tintoretto, Rubens, Durero, Breughel el joven, Poussin, Alvarez Sotomayor, etc.), en el cine (Cocteau). Pero nos referiremos aquí tan solo al tratamiento literario que le dan dos poetas de nuestro tiempo, Jean Cocteau y Jean Anouilh, en sus respectivas obras teatrales *Orfeo* y *Eurídice*, y al desarrollo cinematográfico que el primero realiza de su "tragedia en un acto y un intervalo", por considerar que la película *Orphée* (1950) completa la concepción que en 1925 realizó Cocteau de su personaje.

Es sabido que los primeros que dan noticia de lo acaecido a estos amantes son los poetas líricos Ibico (s. VI a. C.) y Píndaro (522-443 a. C.), vale decir, que ni Homero ni Hesíodo

conocieron la leyenda. La exposición más completa nos ha llegado a través de Virgilio, quien recoge la leyenda en el libro IV de las *Geórgicas*, vv. 543-527. Ovidio la consignará también más tarde en su *Metamorfosis*, X, I y sgts.

Relata la fábula que Orfeo, descendiente de Apolo, hijo de Oeagros y Calliope, argonauta que salvó con el encanto de su lira a sus compañeros expedicionarios al cruzar Scyla y Caribdis, poeta, adivino y fundador de los viejos cultos, desposó a la ninfa Eurídice. La tarde de su boda, huyendo por un prado de los asedios de Aristeo, es picada por una víbora, y muere. El desconsolado Orfeo desciende al Hades y logra conmoviendo, con la belleza de su música, a Plutón y a Perséfone, quienes le conceden que retorne a la tierra con Eurídice. Pero se le impone una dura condición para un enamorado: no volver el rostro para mirarla, hasta que hayan traspuesto el límite entre las sombras y la luz. Sucede entonces lo que no era lógico esperar en el semidios, pero que resulta ejemplarmente hermoso en el semihombre Orfeo: lo vence su pasión hacia Eurídice (otros dicen su curiosidad, pero ¿por qué no admitir que fué su amor, causa que, además de ser más poética, es suficiente para justificar yerro tan grande?) y vuelve la cabeza para ver cómo, por su desobediencia, la ninfa a punto de ser rescatada se desvanece entre las sombras. Enloquecido por el dolor, Orfeo vaga por los bosques hasta que las ménades tracias, furiosas por el desprecio de que las hace objeto el poeta, le dan muerte y arrojan su cuerpo demembrado a las aguas del Hebro. Este, más piadoso, devuelve los despojos de Orfeo a las costas de Lesbos, coronados de espumas. Allí dan sepultura al cuerpo, y la cabeza es llevada a la Pieria, donde, al pie del monte Olimpo, se la deposita. Desde entonces se ven en ese lugar las rosas más rojas y fragantes y se escucha el canto más dulce que pueden dar los ruiséñores.

3. LOS PERSONAJES. ORFEO. — La figura de Orfeo tiene para Cocteau especial significación. Orfeo es el poeta, y su figura va estrechamente unida a la idea de la muerte. "El poeta debe morir varias veces para nacer", anota el autor de *Les parents terribles*. La elaboración de estas dos ideas la realiza primero en su obra de teatro (1925), luego en la película de vanguardia *Le sang d'un poète* (1930) ("mais je jouais le thème avec un doigt, faute de mieux") y finalmente en *Orphée* (1950) ("ici je l'orchestre"), donde los personajes delineados en la pieza teatral adquieren una mayor tipificación, en algunos casos, o se tornan menos genéricos y simbólicos, como ocurre con la Muerte y Chocaire, que deviene Heurtebise.

Orphée fué estrenada por los Pittoeff en el Teatro de las

Artes el 17 de junio de 1926. Consta de 13 escenas y son sus personajes: Orfeo, Eurídice, la Muerte, Chocaire, el Comisario de Policía, el Escribano, Azrael, 1er. ayudate de la Muerte, Rafael, 2º ayudate, la Voz del Cartero y el Caballo. A diferencia de la obra de Anouilh, en la que el interés dramático se asienta especialmente en Eurídice, aquí es Orfeo la figura que cobra mayor relieve. Un Orfeo que se entrega a lo que de algún modo podríamos llamar el "rito poético": la búsqueda de frases enigmáticas con las que se propone transfigurar la poesía. Esas frases se las dicta un caballo blanco, colocado en una hornacina, al cual el poeta prodiga su cariño, con el descontento de Eurídice. La introducción de este elemento extraño, peligrosamente esotérico, que arriesga a cada momento caer en lo ridículo, se nos ocurre obedece tan sólo a una concesión que el autor hace a la peor parte de su estetismo, aquella refinada y estéril que le lleva a la utilización de recursos cuya legitimidad estética puede ponerse en duda.

Orfeo habla con un lenguaje en ocasiones suavemente irónico, como un esposo que se sabe amado y por eso se permite dar celos a su mujer. Pero su amor por Eurídice se manifiesta como voluntad suprema en el intento declarado de arrancarla a la muerte. "Si hace falta", dice, "iré a buscarla hasta los infiernos". Y ayudado por Chocaire, ángel de la muerte, transita por los espejos hasta llegar a las tinieblas. Descubrimos aquí otra de las ideas centrales de Cocteau: "Los espejos son las puertas por donde va y viene la muerte, y si usted se mira toda la vida en ellos podrá ver trabajar a la muerte como las abejas en una colmena de cristal", dice Chocaire. Esta identificación de los espejos con los senderos que llevan a la muerte constituye uno de los hallazgos poéticos más sugestivos de Cocteau. Su primer desarrollo cinematográfico lo hace en 1930 en la película de vanguardia ya citada, y en su *Orphée* de 1950 extrae nuevas posibilidades al tema.

La muerte de Orfeo, después de su fracasado intento de rescate, sucede a manos de Aglaónice y sus bacantes, la amistad de las cuales había prohibido Orfeo a Eurídice, razón que provoca el odio de Aglaónice. Es lapidado, y su cabeza, troncada, va a ubicarse en una hornacina, tal como si la gloria, representada en un busto que pudiera ser de mármol, llegara para el poeta con su muerte.

Aquí la "tragedia en un acto y un intervalo" entra en su aspecto más audaz y vanguardista. La cabeza de Orfeo responde, en lugar de Chocaire, al interrogatorio (esc. XII):

"Comisario: ¿Se llama Ud.?"

"La cabeza de Orfeo: Juan."

"Com.: ¿Juan cómo?"

“La cab. de O.: Juan Coctó.

“Com.: ¿Coc... ?

“La sab. de O.: C, o, e, t, ó. Coctó.

“Com.: Es un nombre para dormir a la luna de Valencia...”, etc.

El Orfeo de Anouilh es un joven humilde, violinista ambulante que recorre con su padre los cafés de una ciudad de provincia. Anouilh es un magnífico orquestador de los elementos teatrales, más que un creador puro. Toma de otros autores ambientes y caracteres, y les da, con el impulso lírico de que está dotado su lenguaje, el sello de su personalidad, pero a veces, como en este caso, se ve demasiado la fuente de inspiración y su más acabada perfección estética. Orfeo y su padre, así como la Madre, su amante Vicente y Dulac, el empresario, son evidentemente, figuras del teatro de Lenormand. Los hemos visto arrastrar sus frustraciones en *Les ratés*, y los encontramos ahora con aquel mismo aire de tristeza irredimible que nace de la conciencia de la propia mediocridad. Orfeo es soñador y generoso: deja que su existencia se hunda cada vez más en el fracaso por amor de su padre, pues para luchar debe abandonarlo; esta idea de alejarse de él se le volverá resolución sólo por el amor de Eurídice. A su influjo su timidez se tornará decisión y su desgano de la vida violento deseo de la existencia. Orfeo reconoce que Euridice tiene “justo el peso que necesitaba el mío para mantenerme sobre la tierra. Hasta hace un rato, yo era demasiado liviano, flotaba, tropezaba con los muebles, con la gente. Mis brazos se estiraban demasiado, mis dedos soltaban las cosas... ¡Qué cómico, y qué a la ligera hicieron los sabios los cálculos de la gravedad! Estoy dándome cuenta de que me faltaba exactamente el complemento de su peso para formar parte de esta atmósfera...” (acto I).

EURIDICE. — En cuanto a Eurídice, Cocteau la perfila así: “Eurídice es una mujer muy simple... impermeable al misterio. Atraviesa todas las aventuras de la leyenda con una pureza perfecta y un único objetivo: el amor que ella siente por su marido”. En verdad, constituye la Eurídice de su nombre: ΕΥΡΥΔΙΚΗ, la que piensa con cordura. Es la sensatez frente a los desbordes de Orfeo hacia el misterio, la que reacciona como ante una ofensa personal cuando Chocaire puede mantenerse en el aire, ingrávito, sin ninguna clase de apoyo.

En la obra de Anouilh, Eurídice es el personaje más delineado. Sobre ella gira la acción. De mayor riqueza psicológica que la criatura de Cocteau, la heroína anouilhiana cobra, por eso, una vida más trascendente. No sabemos bien cómo es ella, hasta el final de la obra, pues nos desorientan sus juramentos de amor eterno hacia Orfeo y su proceder equívoco con Dulac.

Es una criatura humana, muy humana, que responde a la modalidad literaria de Anouilh de desnudar a los personajes míticos para acercarlos a la cotidianeidad actual. Ella también podría decir como su hermana de ficción, la Eurídice cocteau: "El misterio es enemigo mío; estoy decidido a combatirlo", solo que, ante la necesidad de tomar una resolución radical, resulta más activa y más heroica, aunque menos perfecta en su pureza.

LA MUERTE. — Para encarnar a la Muerte se vale Cocteau de una mujer joven, bonita, con traje de fiesta bajo un tapado de pieles, boca sonriente, los ojos grandes y pintados alrededor como un antifaz. Es la muerte buena, suave, que tiene mucho de la placidez con que la imaginaba Dario en el *Coloquio de los Centauros*. En el film, la Princesa no simboliza a la Muerte; ella no es más que *la muerte de Orfeo*, tal como decidirá ser luego la muerte de Eurídice. La princesa es tan solo uno de los muchos funcionarios de la Muerte, sujeta a ser juzgada luego por enamorarse precisamente de aquél a quien acompaña desde su nacimiento. Se opera aquí, pues, una individualización mayor del personaje, con respecto al homónimo de la pieza teatral, al desposeerlo de algunos atributos genéricos y hacerlo privativo de cada uno de los seres que se mueven en la leyenda.

Jean Anouilh ubicase, en cambio, en la tradición alemana para crear su personaje de la Muerte, al encarnarlo en un hombre, el señor Enrique. Es un hombre joven, taciturno con el sombrero echado sobre los ojos, viste impermeable y toda su persona tiene un aire ausente. También él ve el acto en que se extingue la vida como algo suave e indoloro: "Nunca se sufre para morir, señorita", le dice a Eurídice. "La muerte nunca hace daño. La muerte es dulce... Lo que hace padecer con ciertos venenos, con ciertas heridas torpes, es la vida. El resto de vida. Hay que confiarse francamente a la muerte como a un amigo. Un amigo de mano delicada y fuerte". (Acto 1º).

Mediante este recurso de masculinizar a un personaje tradicionalmente femenino, logra Anouilh infundir mayor sugerencia a la acción. Me viene a la memoria, a este propósito, la magnífica creación que un cineasta alemán, Franz Wysbar, realiza al corporizar la idea abstracta de la muerte en un caballero de porte romano, en el film *La barquera María (Fährmann María)* (1934). El recuerdo no resulta gratuito. Tal vez Anouilh haya tenido presente alguna experiencia similar, pero de todos modos aquella figura de silencio imponente, de rostro sereno pero duro, dotado de la imperturbabilidad que da lo eterno, resulta más rica en misterio que la clásica muerte femenina de

los paganos, e infinitamente superior a la burda visión cristiana del esqueleto y la calavera.

La Muerte de Anouilh, menos hierática, se acerca, como todos los seres de su teatro a lo cotidiano real, pero sublimado por la magia de un diálogo de muy altos valores poéticos.

El descenso de Orfeo a los infiernos tiene lugar en el segundo acto. Orfeo, conducido por el señor Enrique, es llevado a la sombría fonda de una estación provinciana de ferrocarril. Allí conoció a Eurídice y en ese sitio, que en este instante ha perdido la dimensión del tiempo, tiene lugar el encuentro de los amantes y de todos aquellos que en alguna oportunidad los rodearon o fueron espectadores de su amor. Orfeo y Eurídice desnudan sus almas hasta sangrarlas: ella no es como él la había creído. "Soy desordenada, es cierto, soy perezosa, soy cobarde"... , pero también es buena, y generosa, y sacrificada. Dulac, que la denigra, y el Pequeño Administrador, que la defiende, dicen la verdad. "La cosa es demasiado complicada", piensa Eurídice, y un gran cansancio la gana hasta hacerle renunciar a su defensa. "Es preferible que vuelva a morirme". Y se desvanece entre las sombras, junto con todos los otros personajes. De vuelta a la vida, Orfeo renuncia a toda lucha, y sólo encontrará su felicidad cuando el señor Enrique le conceda nuevamente reunirse con Euridice.

Este final crepuscular, de factura vacilante, no logra empalidecer, sin embargo, la rica arquitectura teatral del drama, que culmina en el acto III, con la reunión de todos los personajes en la zona donde el tiempo se ha detenido, y a donde llega Orfeo para rescatar a Eurídice. Conocemos otros momentos semejantes en el teatro moderno. Salacrou y Giraudoux emplean el artificio con mano maestra en *L'inconnue d'Arras*, *Les nuits de la colère* y *La folle de Chaillot*. Se logra de este modo la creación de un clima irreal, fantástico, pleno de poesía, tal como Anouilh lo ha logrado en su hermoso drama *Euridice*.

EPILOGO A MODO DE RESUMEN. — Cocteau se ciñe, en su reelaboración de la leyenda, más estrechamente a las circunstancias de la misma, que Anouilh. Aparecen en ella dos temas caros a Cocteau y de clara simbología, bien que él afirma que la suya no es una obra simbólica ni de tesis, porque obras de este tipo son "demodées dans le sens grave du terme": el tema del poeta y su muerte, que le da la inmortalidad, y el de la profunda atracción que los poetas experimentan por todo lo que sobrepasa los límites del mundo que habitamos. El amor de la Muerte por Orfeo (el Poeta), y el amor de éste por la Muerte, expresan esta idea.

Anouilh, en cambio, aprovecha esencialmente la idea cen-

tral del mito, el amor de los protagonistas, y sobre él teje su magnífico diálogo. Utiliza pocos elementos accesorios de leyenda, de modo que por ello no hay en *Euridice* bacantes que provoquen la muerte de Orfeo, si no queremos considerar como tales a todos los personajes que rodean a los dos amantes, y que, de un modo u otro, tratan de separarlos del amor que los une.

La pieza teatral de Cocteau es, en su brevedad, una obra maestra de dinámica dentro de lo que el asunto le permite hacer. Las réplicas breves e intencionadas dan origen a un diálogo chispeante, irónico, burlón o apasionado, según las circunstancias. Posee, además, más elementos novedosos que la obra de Anouilh. La estructura de *Orphée* responde a su propósito de hacer teatro de vanguardia (no olvidemos que en 1925 la renovación literaria por acción de diversas corrientes modernistas era ya un hecho consumado).

La adaptación cinematográfica que el mismo Cocteau realiza de su "tragedia en un acto y un intervalo" en 1950, señala, a mi criterio, una decadencia imaginativa con respecto a la obra teatral. Cocteau cae aquí con más frecuencia en sus esteticismos refinados y puramente formales, que desembocan en un callejón sin salida. La materia con que trabaja, de profunda sugestión poética, se torna por momentos lastimosamente pueril, en virtud de un tratamiento cinematográfico equivocado.

Anouilh, en su drama, uno de los mejores de toda su producción, apela a situaciones sencillas y cotidianas. Ha sabido captar la poesía de lo habitual; toda obra está envuelta en un halo de tristeza que nos recuerda una vez más los ambientes que tan bien sabía crear el autor de *L'homme et ses fantômes*. De diálogo más frondoso, si se lo compara con el de *Orphée*, escrito casi telegráficamente, las acciones resultan también de transcurrir más pausado.

Dos poetas, como hemos visto, han dicho "su" mito de Orfeo y Euridice. Con distinta lengua expresiva, con distinto gesto, con distinto sentimiento, uno y otro ha revivido para su arte la tragedia del amante que desafió a las tinieblas. Cada obra tiene su sello personal. Ya lo dice Jaeger (*Paideia*, I, 84): "El poeta estructura una nueva forma de vida para su tiempo e interpreta el mito de acuerdo con sus nuevas evidencias íntimas".

El mito persistirá, como hasta hoy, proyectándose desde el fondo de los tiempos. Deseemos fervientemente que existan poetas en todas las latitudes del tiempo y del espacio, capaces de estremecerse y de hacer estremecer a sus semejantes, con la belleza que agreguen ellos a la infinita gama d poesía que ya traen en sí las fábulas del cielo, de la tierra y del infierno.

ALFREDO NICOLÁS VILARIÑO OCHOA