

CONTRAPUNTOS ÓRFICOS

Mitografía brasileña y el mito de Orfeo

Germán Campos-Muñoz
Pennsylvania State University

Resumen: Este artículo propone una genealogía crítica de la trilogía escénica brasileña compuesta por la tragedia *Orfeu da Conceição* (1956) de Vinícius de Moraes; el filme *Orfeu negro* (1959), dirigido por Marcel Camus y el filme *Orfeu* (1999), dirigido por Carlos Diegues. Mediante el análisis comparado de los procesos creativos de estas obras, y de los múltiples vínculos ideológicos e históricos que las enlazan, mi ensayo demuestra la manera en que el viejo mito griego de Orfeo reconfigura y actualiza su carácter mítico en el Brasil escénico del siglo XX, en una trayectoria que recorre el teatro y el cine, el jazz y la bossa nova, el negocio del espectáculo y los discursos de identidad en Brasil, Francia, los Estados Unidos, y sus respectivas lenguas. Termina con una síntesis de estos procesos, recuperando el bosquejo mitológico de mi introducción a la luz de una reflexión general sobre mitografía.

Orfeo, además de descender a los infiernos y extraer brevemente de la muerte a su esposa a golpe de lira y canto, fue gestor de otras proezas: dentro del contexto cultural griego que alojó su mito, Orfeo fue también imaginado como un prototipo de autor y escritor. En el primer capítulo del eruditísimo *The Orphic Poems*, precisamente titulado “A Hubbub of Books”, M. L. West (1983, 21) recuerda el instante de la *República* en que Platón, por boca de Adimanto, lamenta fastidiado la proliferación de un “fárrago de libros” que, atribuidos a Orfeo (también a Museo), pululaban en la Atenas de ese entonces (II.364e–365a). Platón alude con esto a la plétera de textos religiosos que en la Grecia clásica se adjudicaron al poeta tracio y en cuyas líneas, con mayor o menor fortuna poética, se catalogaban genealogías humanas y divinas, se anunciaban profecías y dispensaban oráculos, se exponían los procedimientos de misterios y ritos, y hasta se prescribían dietas vegetarianas.

No sorprende, por ello, la anécdota con que Marcel Detienne caracteriza la ubérrima autoría de nuestro bardo: hacia la segunda mitad del siglo IV a. C., un tal Androtión de Atenas vino a sostener que el tracio Orfeo no podía ser el creador de los muchos libros que se le adscribían, pues, ¿quién no sabía que la Tracia era un pueblo de incultos e ignorantes, que no sólo carecían de educación sino que incluso atentaban contra ella? ¿Cómo un tracio podía ser autor de tanta sabiduría? El argumento exhibía muy distintamente las categorías culturales con que lo heleno (lo griego, en la posteridad) se distinguía de los “Otros” que vivían en las márgenes de la *oikoumene* o mundo conocido. Los devotos de Orfeo, sin embargo, opondrían al razonamiento de Androtión una respuesta formidable: aun siendo tracio, Orfeo podía escribir sencillamente porque fue él quien entregó el don de la escritura a la humanidad —de parte de las Musas a las que estaba afiliado

(Detienne 2003, 132–133). Orfeo es propuesto así como la fuente de la escrituralidad, y como tal de la cultura. Su historia es a un tiempo mito y mitografía; cualquier escrito es a la larga testimonio de su genio. La conclusión con que Virgilio en sus *Geórgicas* (IV.523–529) y Ovidio en las *Metamorfosis* (XI.50–54) aderezan la narración de su mito es correlativa a esta atribución: así como, incluso tras ser brutalmente desmembrado por las bacantes, la cabeza de Orfeo continuó cantando y profetizando en su curso por el río Hebro, su voz autorial se figura perpetuada no sólo en las obras que se le adjudicaron, sino en cualquier acto de escritura. Orfeo, como el lenguaje, presta sus significantes a cualquier significado.

Empiezo con estos apuntes porque ellos esbozan con bastante suficiencia los antecedentes clásicos del fenómeno que abordo en este ensayo: la gestación y frenética reinención de Orfeo en las artes escénicas del Brasil del siglo XX. El fárrago que enoja a Platón, explica West (1983, 1), ilustra en su abundancia “[the] motley crowd of romantics and mystics, of impostors and poetasters, of dizzy philosophers and disoriented scholars” que frecuentaron al bardo y abusaron de su prestigio a lo largo de centurias en las que Orfeo “was all things to all men”. Otro tanto busco exponer en su avatar carioca y moderno: de un lado hijo de Apolo y de las Musas, y del otro responsable de la introducción de los mitos dionisiacos en el mundo griego,¹ Orfeo sigue siendo el artífice de contrarios en la distante Río de Janeiro del siglo pasado y del corriente. Como el Walt Whitman (1950, 74) de *Leaves of Grass*, nuestro Orfeo puede aún afirmar que, si se contradice, es porque contiene multitudes; me interesa justamente abordar esta intensa continencia en la trilogía órfica brasileña por excelencia: la pieza teatral *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes (1953), el filme *Orfeu negro* dirigido por el francés Marcel Camus (1959), y la película *Orfeu* de Carlos Diegues (1999).

No es esta la primera vez, por cierto, que se someten a discusión comparada las tres mayores versiones de Orfeo en el Brasil. De hecho, estimulados por la aparición del último filme, una serie de artículos relativamente recientes —en particular los trabajos de Charles A. Perrone (2001), Celso de Oliveira (2002), y Jonathon Grasse (2004)— han abordado desde múltiples ángulos el rol de Orfeo en diversos estados de representación cultural en el Brasil, haciendo especial énfasis en la función de los movimientos musicales asociados a estas obras. Perrone, por su parte, recordando la ascendencia histórica de Orfeo, se sirve de algunas categorías mitográficas —en particular, melopeya y mimesis— para considerar la sucesión de fenómenos musicales en estas piezas. Desde una perspectiva teórica, sin embargo, opino que la exploración del rol simbólico de Orfeo en el Brasil demanda todavía una genealogía crítica que enfaticé de manera más detallada y decidida los complejos vínculos que existen entre todas estas versiones. La razón, defiendo aquí, es que Orfeo no es menos mitológico en el Brasil que en la antigua Grecia. O lo es más: además de prestar su narrativa a la representación de mo-

1. Para una lista de fuentes clásicas sobre el rol de Orfeo en la introducción y difusión de los misterios dionisiacos, consultar la edición bilingüe de la *Biblioteca (Library)* de Apolodoro preparada por James George Frazer (Apolodorus 2002, 18, nota 1). Para fuentes clásicas sobre el mito de Orfeo en general, referirse al controversial pero siempre útil *The Greek Myths* de Robert Graves (1957, 113, notas 1–9), y a las entradas “Orpheus”, “Orphic Literature” y “Orphism” del *Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion* (Price 2003).

tivos culturales cariocas, Orfeo renueva y actualiza su dimensión mítica en sus apariciones brasileñas. Planteo por ello una historia crítica de su transmisión: así como el bardo fue (como recuerda West en las líneas citadas arriba) “all things to all men” en la antigüedad clásica, busco exhibir las confusas y poderosas confluencias simbólicas de un Orfeo que en Brasil también ha sido germen de un sinnúmero de significados. Para ello, en lugar de sólo evaluar el contenido de cada versión, presto especial atención a los procesos creativos vinculados a los diversos Orfeos, así como los hilos históricos que los enlazan. Dentro de estas líneas, destaco el papel que juegan el inicial *Orfeu da Conceição* y sus creadores brasileños, fenómeno al que se le ha prestado muy poca atención, y que sin embargo sienta las bases de la complejidad simbólica del personaje en el Brasil. Lo que sigue es, en suma, el recuento crítico de las notables iteraciones de Orfeo en el Brasil, o la historia incesante de su mitologización —su mitografía.²

NO UNO, SINO MUCHOS ORFEOS

Así como el Orfeo clásico se rastrea hasta la lejana Tracia, los orígenes del Orfeo brasileño acusan una ascendencia importante en Francia, donde habían ya surgido tres Orfeos al cumplirse la primera mitad del siglo XX. Dos le pertenecen a Jean Cocteau: la tragedia vanguardista *Orphée* (1926) y su homónima adaptación al cine (1950); el tercero cobró vida en el importantísimo “*Orphée Noir*” con que Jean-Paul Sartre prologó la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, editada por Léopold Senghor (1969). Las piezas de Cocteau adaptan el mito a la Francia de su tiempo, haciendo de su Orfeo el símbolo del poeta extravagante dentro de una sociedad irracional. Sartre, más político, se sirve del mito como alegoría del poeta negro que, en sintonía con la revolución anticolonial y antirracista que propugnaba el movimiento *Négritude* de Senghor y Aimé Césaire, emprende mediante la poesía el terrible viaje a la búsqueda de una subjetividad que hasta entonces le había sido negada. La triangulación de estos Orfeos franceses conformaría el contexto intelectual y cultural en el que intervendría la voz del primer Orfeo brasileño, la pieza teatral *Orfeu da Conceição: Tragédia carioca em três atos* (versión definitiva de 1953), de pluma del gran Vinicius de Moraes.

Moraes, poeta, músico, dramaturgo y diplomático brasileño, padre putativo (con Antônio Carlos Jobim y João Gilberto) de la bossa nova y uno de los intelectuales más influyentes y queridos en el Brasil, no acusa un contacto explícito con la tradición francesa sino hasta el filme *Orfeu negro* (1959), pero todo apunta a suponer que Cocteau y Sartre ya habían dejado su impronta en él mucho antes. Enviado a Francia en 1952 por el gobierno brasileño para estudiar, en su calidad de crítico de cine y diplomático, la organización del festival de Cannes (justo donde dos años antes se había estrenado el *Orphée* de Cocteau), Moraes estuvo directa-

2. Dado que mi propósito fundamental no es analizar el significado individual de cada versión particular de Orfeo en el Brasil, sino más bien bosquejar una genealogía crítica de las varias permutaciones de este fenómeno, el lector habrá de notar que este ensayo no abunda en análisis filmicos detallados. Tales aproximaciones, por lo demás, han sido abordadas ya múltiples veces —como evidencian, por ejemplo, las numerosas reseñas abocadas al filme, varias de ellas consignadas en la lista de referencias bibliográficas.

mente expuesto a las transacciones ideológicas y simbólicas de los Orfeos franceses. De ahí las sugerentes similitudes: como Sartre, el Orfeo de Moraes (1967, 15) aspira a una reivindicación racial del negro en Brasil, demarcada desde la restricción actoral de su pieza: “Tôdas as personagens da tragedia”, advierte la nota que sigue al [d]ramatis personae, “devem ser normalmente representadas por atores da raça negra”. Como Cocteau, que había imaginado a su bardo en París, Moraes traslada la anécdota órfica a *um morro* de Río de Janeiro en que su Orfeo cultural, actualizando al alegórico de Sartre, ejecuta su embeleso mágico no con una lira, sino con el infalible *violão* de la samba y de lo que prontamente sería la bossa nova.

La historia individual de la escritura del *Orfeu da Conceição* no es menos peripatética que la de sus antecedentes. De hecho, Moraes se esmera en exhibir estos otros vericuetos proporcionando una versión compuesta del origen de la idea matriz de su *Orfeu*. En su primer testimonio —consignado en el primer prólogo de su obra, en 1956—, sostiene el poeta que se hallaba en casa de su amigo el arquitecto Carlos Leão cuando “depois de ler numa velha mitologia ò mito grego de Orfeu, dava eu início aos versos do primeiro ato, que terminei com a madrugada raiando sôbre quase tôda a Guanabara, visível de minha janela” (Moraes 1967, 13). En el segundo testimonio —en una entrevista de José Eduardo Homem de Mello fechada 2 de septiembre de 1967— Moraes añade que mientras leía el mito, en un libro francés de mitología griega, aclaró esta vez, lo asaltó el sonido de una *batucada* que sonaba en un morro vecino, con lo que comenzó “a pensar na vida dos negros de morro e a helenizar a sua vida” (Homem de Mello 1976, 59).³ El resto de la historia de la escritura del drama aumenta las complejidades. Tras borrar el primer acto en 1940, los actos segundo y tercero recién serían compuestos hacia 1946 en Los Ángeles, adonde Moraes fue destacado como vicecónsul en su primer encargo diplomático. Pero el tercer acto se perdió durante la vuelta al Brasil, en 1950, y sólo pudo ser reescrito en 1953, año en que partió a París como segundo secretario de la embajada. Ese mismo año, con la pieza completa, participaría y ganaría uno de los tres primeros premios del Concurso de Teatro del IVº Centenario de São Paulo. La obra sería publicada el año siguiente, 1954, en la revista *Anhemi*, y estrenada por fin en septiembre de 1956 en el Teatro Municipal de Río de Janeiro.⁴

La precisa factualidad de toda esta trayectoria es menos relevante que la recapitulación que de ella hace su autor: para Moraes, lo importante es poner de

3. Perrone (2001, 50) sostiene que Moraes tenía “the reading of a neoclassical version of the legend fresh in mind” cuando escuchó la *batucada* que activó la idea primaria de su *Orfeu*; sin embargo, en la fuente que él mismo consiga, Moraes afirma simplemente que estaba “lendo numa mitologia francesa o mito do *Orfeu*” cuando percibió la susodicha *batucada*. ¿Interpreta Perrone la cláusula “mitología francesa” como una alusión a una versión neoclásica del mito y no, simplemente, como una colección de mitos escrita en francés? ¿O tiene en mente otra fuente y confunde las referencias? ¿Se utiliza aquí el término neoclásico en un sentido literario o musical? Como quiera que sea, estas pluralidades e incertidumbres, lejos de distorsionar el fenómeno de Orfeo, lo tipifican.

4. Estos datos provienen de la presentación “A propósito de ‘Orfeu da Conceição,’” escrita el 19 de septiembre de 1956 (una semana antes del estreno, indica el autor) e incluida al inicio de la segunda edición publicada del drama (Moraes 1967, 13–14); de la entrevista dada a Homem de Mello (1976); y de la sección “Vida” del sitio web oficial *Vinicius de Moraes*.

relieve la formación abrupta de su drama. Desde un inicio, Moraes presenta su *Orfeu* como el resultado de la confluencia de elementos dispares: la visión de la arquetípica bahía de Guanabara, una compilación de mitos, una batucada. Este origen complejo se mezcla a su vez con la intrincada composición de la pieza: un primer acto en 1940, dos actos más en 1946, la pérdida del tercero en 1950, su reescritura en 1953, y el estreno en 1956; y todo ello en el contexto de una incesante itinerancia diplomática por América del Sur, del Norte y Europa. No importa tanto que estos hechos sean efectivos —y seguramente lo son—: lo relevante es que Moraes entiende que la accidentada historia de la redacción de su obra es parte de su sentido, hasta el punto en que tales eventos terminan registrados en el prólogo original del drama. De esta manera, la crónica de la redacción de la obra es integrada desde un principio al significado de la misma obra: la conformación textual del *Orfeu da Conceição* se ofrece como un fenómeno en que la responsabilidad creativa, o autorial, no sólo está circunscrita al autor propiamente dicho, sino también a un proceso de escritura cuya notoria aleatoriedad le es constitutiva. La aparición del *Orfeu da Conceição* adquiere así irónicamente su propio mito de origen, pues la voz del bardo no sólo proviene de la pluma de Moraes, sino que también encuentra su sustancia en las circunstancias en que pudo y no pudo ser escrito el drama. Con ello, las irregulares confluencias geográficas y cronológicas que el *Orfeu da Conceição* asocia en su composición se corresponden con la helenización de los negros de la favela (Homem de Mello 1976, 59) que Moraes imagina no sólo por la adaptación de la *katabasis* órfica a Río de Janeiro, sino también porque la clásica polifonía del bardo tracio en Grecia encuentra un reflejo óptimo ya en la escritura misma de la tragedia carioca. Sintomáticamente, como quien hace un comentario metatextual sobre el género dramático y sus trágicos orígenes clásicos, Moraes (1967, 13) sanciona en su prefacio original: “é difícil prever o destino de uma peça de teatro”.

Se podría opinar que esta génesis resulta demasiado compleja para una trama que, en apariencia, es bastante simple. En efecto, el *Orfeu da Conceição* es básicamente una transposición de los elementos básicos de la narrativa clásica a un morro carioca: Orfeo, músico dotado y figura referencial en su favela del morro *da Conceição* en Río de Janeiro, pierde asesinada a su amada y envidiada Eurídice y va a buscarla, armado con su guitarra, a un antro carnavalesco que representa el Hades, hasta que él mismo pierde la vida. Además de simple, el conflicto es típico: la pasión idealizada e hipertrofiada de dos amantes los conduce a su propia destrucción. El *Orfeu da Conceição*, sin embargo, no explota su capacidad expresiva en su argumento sino en lo que éste justifica: la ejecución de todo un universo musical dentro de la representación teatral. El aparato musical de la obra es constitutivo de y clave para toda la acción dramática, y en tanto tal recorre la pieza de principio a fin, pero no a la manera de un musical de Broadway —aunque esto último, como se verá luego, pudo haber ocurrido— en que los amantes, el barbero o el director de una escuela están todos perfectamente facultados para cantar y bailar. Aunque intensamente musical, en el *Orfeu da Conceição* —salvo algún coro— solamente Orfeo es el cantor, en virtud de que es ése su rol clásico —el de poeta, músico y compositor. Y si bien Orfeo concentra la energía creativa, estas focalizaciones no desvinculan al personaje de su entorno. Por el contrario, como

reconocen los moradores del morro ficticio al comentar el delirio del poeta tras la muerte de Eurídice, los males de Orfeo afectan a toda la comunidad porque su presencia constituye, como la música de su violão, el principio sobre el que se sostiene la armonía del lugar. De ahí que, cuando Orfeo se encuentra de cara con la personificación de la muerte, *a dama negra*, el poeta le recuerde furibundo:

No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida!
 No morro ninguém morre antes da hora!
 Agora o morro é vida, o morro é Orfeu
 É a música de Orfeu! Nada no morro
 Existe sem Orfeu e a sua viola!
 Cada homem no morro e a sua mulher
 vivem só porque Orfeu os faz viver
 Com sua música! Eu sou a harmonia
 E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu
 o músico!

(Moraes 1967, 42)

Es en estas líneas, más que en toda la trama clásica que, *mutatis mutandis*, se acomoda al morro carioca, donde la adaptación del Orfeo al Brasil adquiere su pleno sentido. Como en el Orfeo renacentista y neoplatónico de Robert Henryson, *Orpheus and Eurydice*, que en su viaje astral encontraba en la estructura del universo los elementos de la notación musical,⁵ la armonía literal que el violão y la canción de Orfeo articulan constituye la manifestación física y estética de una armonía social y comunitaria que es también, en un sentido amplio, ontológica. Dentro del imaginario que propone Moraes, Orfeo es el tamiz mediante el cual el ímpetu de la cultura popular afro-brasileña, fundamentalmente asociada a la música, se proyecta a la comunidad y sostiene su existencia. La marginalidad económica del morro es dejada de lado, para bien o para mal, con miras a acentuar una riqueza cultural y estética que, como veremos, transformaría radicalmente la manera en que Brasil se representaría a sí misma. No es capricho ni accidente que Moraes haya buscado la sociedad de Antônio "Tom" Carlos Jobim para la composición de todas las piezas musicales de su *Orfeu*, ni que sus melodiosas sambas bordeen con tanta cercanía lo que un par de años después vendría a ser la tan influyente bossa nova. Mediante la escenificación del bardo tracio en una favela carioca, Moraes estaba realmente fundando su propio mito y sentando las bases del impacto musical y cultural que suscitara el inmediato continuador de esta tradición, el filme *Orfeu negro* de Marcel Camus.

A decir verdad, el concepto de lo que sería este *Orfeu negro* ya existía propiamente incluso antes del estreno de *Orfeu da Conceição*. Estaba, por supuesto, anticipado en el "Orphée Noir" de Sartre —que forzosamente debió haber inspirado el título del filme—, pero ya para 1955, un año antes de que la tragedia carioca fuera

5. La referencia proviene de un viejo artículo de William Browne (1910, 407–410), que, junto con este caso, resume y evalúa a vuelo de pájaro la trama de cuatro muy distintos Orfeos post-clásicos.

representada por primera vez, Moraes también se había puesto en contacto con el productor francés Sacha Gordine para diseñar la versión fílmica de su *Orfeu da Conceição*. Ese mismo año, Moraes viajó con Gordine al Brasil a la búsqueda (entonces infructuosa) de financiamiento para la película —que originalmente habría de ser basada, señala Moraes, en un guión suyo adaptado del drama, y que luego fue modificado (Homem de Mello 1976, 60; Moraes 2003). Moraes continuó con el proyecto y no lo perdió de vista ni siquiera durante los intensos ensayos de 1956 previos al estreno de *Orfeu da Conceição*. Poco tiempo después de escenificada la pieza, el director francés Marcel Camus asumiría la conducción de *Orfeu negro*. Además de haber dispuesto la trama de la pieza teatral como base para el guión fílmico —luego atribuido a Jacques Viot y al propio Camus—, Moraes se serviría de la novísima bossa nova, anticipada en las canciones que Orfeo interpreta en la tragedia, y articulada propiamente como tal por primera vez en 1958, para componer junto con Jobim la famosa banda sonora del hito fílmico brasileño *Orfeu negro*, de 1959.⁶

Lo que sucedería con el *Orfeu negro* no lo habría sospechado ninguno de sus participantes. Inmediatamente luego de su exhibición, el filme fue coronado con la Palme d'Or en Cannes (1959) y el Óscar de la Academia a Mejor Película Extranjera (1960). Así respaldado, el filme se volvió un éxito comercial en todas sus dimensiones: su banda sonora vendió millones de copias, mientras que la película se tradujo y exhibió en una gran cantidad de países e idiomas. La propalación del filme significó también el punto de partida de la internacionalización de ritmos brasileños como la samba y, sobre todo, la bossa nova. Pero su consecuencia más importante y duradera fue el impacto que produjo en términos de imaginación cultural. En efecto, la tremenda acogida internacional de *Orfeu negro*, mucho más vasta y entusiasta que la local, terminó haciendo de este filme la fuente primaria de toda una imagen del Brasil para el resto del mundo. De cierto, no exageran Peter Rist y Timothy Barnard cuando sospechan que la película “has almost certainly been seen by more non-Brazilians than any other film shot in that country and is likely to have provided a first introduction to Brazilian culture for more Europeans and North Americans than any other art work” (citado en Perrone 2001, 46).

El problema era que la imagen que el *Orfeu negro* de Camus tanto promovió incubaba, precisamente, el estereotipo del Brasil por excelencia. El Orfeo de este filme, un conductor de tranvía, se enamora de una Eurídice recién llegada del interior a Río de Janeiro, en temporada de carnaval. La trama clásica se desarrolla en medio del colorido intenso y el espíritu festivo del carnaval, con un Orfeo que deja su rol de cabeza de escuela de samba y se da a la subterránea búsqueda de Eurídice mientras los cariocas festejan indiferentes la efímera felicidad de las fiestas. No quiero consignar aquí un nuevo análisis detallado de los cuantiosos clichés que esta película acumula —para tales reportes, que ya abundan, remito a mis referencias bibliográficas—, aunque sí deseo destacar dos diferencias mayo-

6. A pesar de las inevitables controversias que este tipo de asuntos suscita, es consenso que la bossa nova aparece distintamente como tal en el disco *Canção do amor demais* de 1958, interpretado por Elizete Cardoso, con letras de Vinicius de Moraes y Antônio Carlos Jobim, y musicalizado por João Gilberto y el mismo Jobim.

res entre la pieza teatral y la película. La primera: mientras el *Orfeo da Conceição* se concentra en el mito propiamente dicho y usa el contexto carioca para (con mayor o menor felicidad) actualizar su simbolismo, el *Orfeo negro* utiliza la historia de Orfeo y Eurídice (francamente mal narrada) como pretexto para proyectar una visión altamente exótica del Brasil. Filmada en color en una época en que todavía predominaban las producciones en blanco y negro, la favela carioca es representada como un *locus amoenus* donde el colorido de morros verdes, de la arena blanca, del sol y de las *fantasias* (disfraces carnavalescos) de los bailarines se funde con una alegría colectiva, naturalizada y musical. Ritmo y color son los valores fundamentales del filme, no la anécdota. Definidas estas prioridades, la vida en la favela a través de la lente de Camus es una vida de carnaval que no admite o exhibe penurias sociales ni económicas, sino sólo melodramáticas. De ello resulta que la tragedia central de la película es la de una Eurídice que, huyendo de un hombre disfrazado de muerte, finalmente sucumbe —en la actualización de la serpiente clásica que muerde a la Eurídice del mito griego— al contacto de un cable de alta tensión, un cable que el propio Orfeo activa insospechadamente a la distancia, sin llegar a enterarse nunca de su involuntario homicidio.

La segunda gran diferencia se vincula estrechamente con el acento diverso de la película con respecto al drama: mientras la escenografía teatral y mucho más abstracta del *Orfeu de Conceição* podía soportar la idealización del morro carioca sin perturbar a la audiencia local, la exotizante filmación del *Orfeu negro* en genuinas favelas de Río de Janeiro, por la mostración directa de imágenes que los cariocas podían reconocer de primera mano, volvía intolerable —para los locales, que podían distinguirla— aquella disociación entre realidad cotidiana y representación escénica. Fue por ello que, a pesar de la vastísima y entusiasta recepción internacional, la opinión local por el filme fue por demás amarga. La expresión que con más claridad resume esta postura crítica es la del famoso músico brasileño Caetano Veloso, a quien a menudo se le cita decir lo siguiente:⁷ “Eu e toda a platéia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante. A crítica que os brasileiros fazíamos a esse filme pode ser resumida assim: ‘Como é possível que os melhores e mais genuínos músicos do Brasil tenham aceitado criar obras-primas para ornar (e dignificar) uma tal enganação?’” (Veloso 1997, 252).

La pregunta de Veloso (y de los brasileños, según él) no estaba para nada descaminada. Camus, “aquele cineasta francês” que había escamoteado el rótulo “Orphée Noir” de Sartre para aplicarlo paradójicamente a “um produto de exotismo fascinate”, también supo hacer lo propio con la trama que Moraes y la música que Jobim le facilitaron para la película. Como revela la correspondencia —recientemente publicada— sostenida entre Moraes y Jobim durante la filmación, la relación entre éstos y el cineasta francés fue desde el principio tirante.⁸ En una carta

7. En efecto, este mismo pasaje es consignado por Perrone (2001, 51), Grasse (2004, 309, nota 4), y por Margarita Landazuri en su reciente reseña del filme (Landazuri 2010).

8. Toda la correspondencia entre Moraes y Jobim que se consigna en este ensayo proviene de un sólo archivo PDF, disponible en el sitio web *Orfeu: O maior musical brasileiro* (VM Empreendimentos 2010c).

escrita el 22 de septiembre de 1958, por ejemplo, Jobim resiente ante Moraes la manera en que Camus quiere modificar la letra compuesta para las canciones del *Orfeu negro* (Jobim 1958a). Cinco días después, el 27 de septiembre, Jobim vuelve a escribir enfurecido que, tras las modificaciones del francés, “há vários versos que não cabem na música, porém deixei-os assim para que examines bem o sentido do Camus. Ficamos fulos de raiva (Tê [Thereza Hermanny, su esposa] e eu), porque ele não quer teus lindos versos, que ficaram lindos com a música”. La carta continúa francamente declarando “Esse francês é bobo!” para acabar con un pedido elocuente: “me diz quando eu posso dar um chute na bunda desse francês. Ou se aguardo que ele faça o filme com nossa música primeiro” (Jobim 1958b).

La tensión existente entre los varios creadores del Orfeo brasileño es indicio de la convulsa diversidad de discursos encontrados que cohabitaban la dramatización filmica del motivo del bardo tracio y que, tras el éxito de la película, se multiplicarían exponencialmente hasta adquirir nada menos que un valor global. Sería erróneo ver en esta tensión, empero, un panorama maniqueo en que los legítimos Moraes y Jobim son meras víctimas de la manipulación comercializante de Camus. La cláusula final del extracto previo, “ou se aguardo que ele faça o filme com nossa música primeiro” deja constancia del interés pragmático de los compositores brasileños y de su disposición final a aceptar asuntos tan delicados como las intervenciones editoriales de Camus en la letra de Moraes. De ello resulta que si la composición del *Orfeu da Conceição* se ofrecía como la aglutinación de motivos franceses, afro-brasileños y clásicos articulados a lo largo de una escritura espaciada e irregular, la filmación de *Orfeu negro* se revela, desde un inicio, como el intenso proceso de una negociación que no es sólo ideológica, sino también creativa y económica.

Al final, la balanza favorecería al francés, más ducho en praxis comercial que sus asociados brasileños, a quienes siempre supo mantener a raya. Como sus cartas con Jobim revelan, Moraes no tuvo injerencia directa en la producción del filme, y todo apunta a que Veloso esté en lo cierto cuando indica que “é notório que Vinicius de Moraes [...] saiu irado da sala de projeção durante uma sessão promovida pelos produtores antes da estréia” (Veloso 1997, 252). El disgusto estético de Moraes se correspondería con la poca rentabilidad que a Jobim y a él les reportó tamaño éxito comercial: Perrone cuenta al respecto que el poeta y el músico sólo recibieron el 10 por ciento de las regalías derivadas de la popularísima banda sonora (Perrone 2001, 53). Por supuesto, ni Moraes ni Jobim estuvieron satisfechos con esta magra concesión. Cuatro años después de estrenado el *Orfeu negro*, Vinicius contaba furioso a Jobim en una misiva desde Roma (fecha del 8 de noviembre de 1963) cómo “[t]ocam a gente por aí tudo, Tonzinho. Eu acho que não vai haver outro jeito senão tomar advogado contra a SBACEM [Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música], porque francamente da raiva. Estamos em todos os *jukeboxes*, desses de quiosque de café de rua”. La misma carta complementa visualmente lo que Moraes claramente considera un abuso: “O Mario Perrone, um cantor amigo meu [...] quando eu disse que só tinha recebido uns 500 ou 600 contos pelas músicas de *Orfeu*, levantou-se tão agitado que pensei que ele estivesse tendo um troço: ‘Se você não processar, EU PROCESSO!’, gritou, cobrindo-me de pedigotos” (Moraes 1963, 8 de noviembre).

Como revelan estas cartas, a pesar del éxito de la película y de su consagración

como forjadores de un movimiento musical de consecuencias colosales, Moraes y Jobim experimentan una fuerte ansiedad por el *Orfeu negro*, una que oscila entre la insatisfacción económica y la legitimidad representativa. Y es así que poco a poco ambas disconformidades, aunque diversas, van reflejándose mutuamente hasta hacerse indistintas: a manera de sinécdoque, la explotación a gran escala de la imagen del Brasil se corresponde con la apropiación particular de los derechos legales y de las ganancias de la legendaria banda sonora creada por la dupla brasileña. Nada más natural que un progresivo extrañamiento de ambos con respecto al filme —gesto que, por su parte, Camus ya había ejecutado arteramente: el póster original de la película no menciona a Jobim y cita a Moraes sólo como el creador de la pieza en que se basó el filme; para colmo, la película se presenta como una *co-production franco-italienne*, sin alusión alguna a los brasileños que participaron mayoritariamente en la producción.

La ansiedad de Moraes y Jobim para con el *Orfeu negro*, en suma, se traduciría en un sentimiento de marginación económica, representativa y autorial. Lo fascinante es cómo ambos, sintiéndose expropiados de su música y ajenos al exotismo del filme, redescubrirían en su viejo *Orfeu da Conceição* al legítimamente brasileño Orfeo, opuesto al falsario sucesor diseñado por Camus. Así, el 15 de febrero de 1965, desde Los Ángeles, Jobim explicaba a Moraes cómo, mientras escuchaba en un disco de Lenita Bruno su *Valsa do Orfeu*, “[veio] a estranha sensação da vida que já foi e eu estou novamente no Teatro Municipal com você, e o Leo Peracchi está dirigiendo a orquestra, os frisos dourados do Municipal brilham sob a luz” (Jobim 1965c). Aprovechando la intimidad epistolar de quien compartió el rol creativo del primer Orfeo, Jobim hace que los destellantes frisos del Teatro Municipal donde se estrenó la tragedia carioca lo transporten a una literal *aetas aurea* o edad de oro, perdida con la llegada del Orfeo cinematográfico —el que, a pesar del despojo autorial, representativo y económico, los había sin embargo hecho mundialmente famosos, y que en parte explicaba por qué Jobim estaba ahora trabajando en Los Ángeles. Esta ambivalencia retrospectiva, mezcla de resentimiento y *saudade*, se refracta en la manera en que Jobim completa en la misma carta el recuerdo nostálgico del primer Orfeo frente al segundo: “No outro dia passou *Orfeu negro* na TV, e Tê e eu vimos. Tudo dublado em inglês [...] A música *também* [...] Horrível!!! Mas eu continuo na fossa da orquestra do Municipal e o Leo [Peracchi] está regendo” (Jobim 1965c). El énfasis de Jobim está puesto sobre la variación lingüística del *Orfeu* en su doblaje, pero incumbe especialmente a la música, que en su versión inglesa le resulta ilegítima y casi le acucia la vuelta imaginaria al foso del escenario de donde, tras su *katabasis* moderna, emergía en 1956 la canción del genuino Orfeo dramático.

Pero mientras Tom suspiraba por el paraíso perdido, Vinicius se ocupaba de cómo recobrarlo. Al vaivén de sus cartas con Jobim, Moraes planeaba laboriosamente, en sociedad con el compositor estadounidense Ray Gilbert, la composición de un nuevo Orfeo, pensado para estrenarse en Broadway en la forma de un musical. En una carta fechada en Río de Janeiro el 22 de noviembre de 1966, Moraes presentaba el proyecto a Jobim y le explicaba qué tipo de participación aspiraba negociar con Gilbert. Es claro que, al recapitular sus condiciones, Moraes trae a la memoria la experiencia con el *Orfeu negro*, y es así como se lo presenta a Jobim: “Digo eu, como condição para dar a autorização: ‘Tell the guys in Broadway,

also, that I would like to do it on a participation basis, as author of the original play and of the lyrics of the songs in it. Tell them also that more songs should be included, by Jobim, with original lyrics by me: and that this is a must” (Moraes 1966). Ambos artistas vuelven al asunto con energía, pues la resurrección del bardo tracio en un musical de Broadway les significaba una revancha y un regreso al orden instaurado en la pieza de 1956 y perdido en la película de 1959. Justamente, cuando el *Orfeu da Conceição* es reimpresso en 1967, Moraes reserva unas líneas del “Prefacio à segunda edição” para anunciar cómo “agora mesmo, fortes produtores da Broadway estão interessados em transformá-la num grande musical”, conectando así explícitamente la primera versión a su potencial restauración; sintomáticamente, apenas si menciona al filme de pasada. Sabemos, por su correspondencia, que al menos hasta 1970 Moraes perseveró con la idea del Orfeo en Nueva York, pero nunca pudo consumir su proyecto (Moraes 1970). En el entretiem po, Jobim iteraba desde Los Ángeles su desazón y añoranza con una anécdota que tipifica no sólo las peripecias de los Orfeos hasta entonces sino también el impacto que habría de tener el asunto en el futuro artístico y escénico del Brasil. Cuenta Tom en una carta del 10 de diciembre de 1966:

O nome do Orfeu aqui é enorme e imortal, é estátua de bronze inoxidável, e o filme não podia ser mais ao gosto americano do que é [...] [Q]uando, em conversa, eu disse que gostava mais da peça original do que do filme, porque este me parecia muito irreal e meio Brasil *Exotique*, a turma ficou puta e me disse: “It’s not supposed to be real, it doesn’t intend to be real, etc.” Claro que uma certa irrealidade existe em qualquer obra de arte (e eu não sou contra ela), mas é uma irrealidade que serve para mostrar a realidade, e não as idéias do sr. Camus, que, para mim, são, às vezes, de gosto duvidoso [...] [E]u, pessoalmente (*I, personally*), prefiro a Realidade Real, a Realidade Irreal ou a Irrealidade Real. O Camus parece que prefere a Irrealidade Irreal. Mas, que faz sucesso aqui, faz . . . (Jobim 1966d)

Hay, visiblemente, cierto cuidado en la manera en que Jobim critica el filme que tanta publicidad le había generado, pero su postura es evidente. Luego de ocho años de producida la película, exhibida y consagrada en todo el mundo, el problema para el compositor no es más la triquiñuela con que Camus se apropió de la mayor parte de las regalías de sus creaciones, sino la calidad representativa de la película, la capacidad de mostrar a través de la ficción (*a irrealidade*) una determinada realidad. Jobim improvisa una breve teoría literaria que, agotando las combinaciones nominales y adjetivales de las voces realidad e irrealidad, consolida desde su postura de creador de la música del famoso filme una crítica dirigida hacia el propio filme. Jobim y Moraes se constituyen así como un síntoma esquizofrénico de un Orfeo que se ataca a sí mismo o se rememora en una versión previa que ansía ser actualizada. La crítica colectiva que Caetano Veloso resumía líneas arriba (Veloso 1997, 252) es, irónicamente, la misma que el propio Jobim ya formulaba plena y explícitamente en 1966. No es sorpresa, por ello, que Veloso haya terminado asociado al siguiente continuador de la tradición órfica en el Brasil: el prestigioso Carlos Diegues, director del filme simplemente llamado *Orfeu* (1999).

Diegues, para cuando la versión de 1999 se filma, ya tenía ganada una fama importante por películas como *Xica da Silva* (1976) o *Bye Bye Brasil* (1979), puntos de referencia fundamentales dentro de la historia cinematográfica brasileña. A la

par que Caetano Veloso, Diegues encontró en la película de Camus una versión insoportablemente exotista del Brasil, lo que expresó públicamente: "I detested Camus' film because it depicts the *favela* in an allegorical way, as a perfect society in which only death is bothersome" (citado en Perrone 2001, 51). El comentario de Diegues trasluce el hecho de que la película de Camus, para su audiencia más crítica, había terminado superponiendo mitos, pues el mito de Orfeo no era más que la justificación para imponer aquél otro mito del Brasil feliz que tanto caló en la audiencia internacional. Así, a manera de homenaje a la pieza teatral de 1956 y respuesta al filme de 1959, tras diecinueve años de la muerte de Moraes y cinco de la de Jobim, Diegues vuelve en 1999 al tema de Orfeo decidido a enfatizar precisamente aquello que Camus había dejado de lado. El espacio dramático es entonces redefinido, lo que hace más compleja la trama; quiero por ello detenerme en su asunto con algo más de atención.

La favela de Orfeo se ofrece en el filme de Diegues como un mundo en el que la vida cotidiana y la música del poeta conviven con una violencia institucionalizada. A diferencia del viejo Orfeo, conductor de tranvía, este Orfeo resulta ser un músico reconocido y adorado; el periodo del año es, como en la versión antigua, el carnaval, lo que destaca la importancia del poeta, quien ha conseguido durante dos años consecutivos la victoria de su escuela en el certamen de samba. La importancia de este Orfeo dentro de la favela es tal que le permite negociar con la policía y los matones que controlan el tráfico de drogas en el lugar. Pero la llegada de Eurídice trastorna al poeta, quien automáticamente olvida a su amante de turno y se dedica a cortejar a esta otra. Su nueva musa también produce un efecto poderoso en su intención social: cuando a Eurídice le toca atestiguar el ajusticiamiento que Lucinho, el líder de los delincuentes locales, inflige a un acusado de violación, Eurídice presiona indirectamente a Orfeo, quien decide enfrentarse con el delincuente y darle un plazo perentorio para marcharse del lugar. Esto vuelca los odios de los delincuentes sobre Eurídice. La tragedia sobreviene cuando ella es víctima mortal de un disparo casual de Lucinho, justo mientras Orfeo dirige por tercera vez su escuela de samba a la victoria en el carnaval. Cuando Orfeo descubre la desaparición de su amada, va a la búsqueda del asesino, y luego de darle muerte, se interna en un barranco a buscar el cadáver de su amada. Orfeo finalmente aparece en la favela, trastornado y sujetando el cuerpo de Eurídice, hasta que su anterior amante, loca de celos, lo asesina con una lanza improvisada.

Como es visible, este nuevo argumento intenta desafiar desde múltiples perspectivas a su precedente. En especial, Diegues insiste en que, a diferencia del oscurísimo perseguidor de Eurídice en *Orfeu negro*, no es esta vez una muerte abstracta y sin cara la que trae consigo la tragedia, sino la violencia que surge de la propia favela. Tampoco sugiere esta versión el desenlace romántico y paliativo del viejo filme, cuya última escena transfería la esencia de los amantes muertos a unos niños que, tocando la guitarra de Orfeo al amanecer, simbólicamente los renovaban. En esta nueva versión, el muchachito que se esperaba tome la posta del poeta termina más bien lanzando horribles alaridos sobre los cadáveres de Orfeo y Eurídice. Este *Orfeo*, además, consciente de la importancia histórica y cultural de las composiciones del filme de 1959, aspira y consigue sostener el grado de calidad musical de la versión original, y para ello recurre a una excelente banda sonora

que, interpretada y cuidada por Veloso, recupera los sonidos de la dupla Moraes/Jobim e incluso incorpora estupendos temas originales.

La clara misión revisionista de este nuevo Orfeo ha ocupado y por lo general convencido a los más de sus recientes críticos. Enrique Desmond Arias y Corinne Davis Rodrigues lo usan como muestra del rol justiciero que los narcotraficantes asumen en la favela brasileña —aunque erróneamente (sintomáticamente, más bien) usan el título *Orfeu negro* para hablar del filme de Diegues (Arias y Davis 2006, 53). Oliveira, por su parte, sugiere que ante el fracaso del proyecto de Broadway esta versión sí habría satisfecho a Moraes (Oliveira 2002, 454). Grasse (2004, 306), mucho más contundente, sitúa los dos Orfeos en una contienda ideológica y concluye que “Diegues wins the war over national representation”. Ninguno de ellos leyó sin embargo la afilada reseña que en 1999, recién estrenado el filme, había publicado Ruy Gardnier (1999) en la revista electrónica brasileña *Contracampo*, y que resume su crítica fundamental en las siguientes líneas:

O cinema de Carlos Diegues em *Orfeu* é o oposto do trabalho do antropólogo. Enquanto este tenta despir-se de todos os preconceitos e de todos os saberes preexistentes ao seu objeto de estudo, o sr. Diegues sobe ao morro com todas as idéias já feitas e mediatizadas por quem cria a imagem externa das favelas. Longe de dar uma outra cara ao morro, longe de buscar uma outra interpretação, em suma, longe de fazer ficção, *Orfeu* não é um filme capaz de sair do juguete de cartas marcadas que é essa 1h50min de lugares-comuns sobre os que habitam esse universo tão complexo. O *Orfeu* de Vinícius de Moraes é uma fábula, mas em *Orfeu* não há fabulação. Carlos Diegues não dá nova cara a ninguém, nem essa parece ser sua intenção.

La crítica de Gardnier, mucho más fina que la de sus sucesores, denuncia que la pura mostración de la violencia no es suficiente para reivindicar el valor representativo de esta película; que, sin una interpretación de la violencia, esta se torna gratuita. Y está en lo cierto: la exposición de la violencia en esta versión de Orfeo es hiperbólica, pero no se propone un desarrollo mínimo de los procesos sociales que conducen a ella. Quizá en 1959 una exhibición de tal naturaleza habría tenido valor de denuncia; en 1999, se torna más bien banal. Poco a poco, se hace claro que la película está rehaciendo las ideas ya hartamente conocidas sobre lo peligrosas que son las favelas, sobre cómo la gente común y corriente convive con ese temor y lo integra dentro de su cotidianidad. La violencia que filma Diegues se torna así ontológica, no social, y con ello se presenta a un tiempo como inexorable e inescrutable. Esta ausencia de análisis se complementa con la representación crispada de personajes que, o no cambian, o cambian de un estado a otro sin proceso de por medio. Por ejemplo, la repentina preocupación de Orfeo por el desasosiego que Lucinho y sus hombres causan en la favela no parece obedecer más que a su propósito —logrado, por cierto— por conquistar a Euridice. Más aún, pronto Orfeo y Euridice planean marcharse del lugar, con lo que su ideal y casi bucólico amor se vuelve justificación suficiente para darles la espalda a todos los problemas que supuestamente los agobian.

Pareciera que el problema capital del filme de Diegues es la tensión entre el desarrollo del mito de Orfeo y el trasfondo que le propone. Diegues está tratando de contrarrestar la idea del Brasil feliz con una exhibición de la convulsión social del morro, pero precisamente porque no hay lugar para un análisis profundo de las

motivaciones de esta realidad al lado de la historia de amor que el mito sustenta, Diegues termina produciendo una nueva simplificación: la de la favela como tierra de nadie, como residencia esencial de la violencia. Gardnier (1999) concluía que “Carlos Diegues não dá nova cara a ninguém”. Opino que, paradójicamente, el problema surge precisamente porque el cineasta, consciente de la enorme carga significativa que tiene Orfeo, intenta darle cara a absolutamente todo, y el resultado es un manejo superficial y pobre del conjunto. El *Orfeu* de Diegues salta del tema mítico original de Orfeo a la violencia en las favelas, y de ahí a la corrupción de la policía y al imperio de los narcotraficantes, pero también al Carnaval de Río, y también a la música brasileña, y también a la religión protestante y también a la *macumba*, y también al ingreso de ritmos foráneos en las comunidades brasileñas. Nuevamente, Orfeo quiere decirlo todo, mas lo que resulta ahora es una frecuente asociación impertinente entre los problemas abordados, y una escasa atención a la formación de tales problemas. No hay solución alguna que pueda extraerse de este filme —“no hay fabulación”, dice Gardnier, y no la hay porque no hay espacio para explorar la convulsión social expuesta. Lo que queda al final es un nudo central que se resume en una simple polaridad: Orfeo y Eurídice representan el amor; Lucinho y los suyos, el odio y la destrucción. Cuando en su reseña del filme Jeff Vordam (2000) opina que “Diegues and his cavalcade of writers score points for not marginalizing his characters with strict ‘hero’ and ‘villain’ tags”, y ofrece como única evidencia un Lucinho “deeply conflicted” para luego conceder que “only Eurydice is unequivocally good, a picture of unspoiled beauty”, Vordam está confundiendo categorías. No se trata, es verdad, de buenos y malos; se trata de algo incluso más abstracto: de una fuerza erótica versus una destructiva. El *Orfeu* de Diegues quiere delinear un problema social y termina caracterizando un Eros y un Tánatos que se consumen mutuamente, y que no alcanzan realmente a superar la arquetípica e inexplicable muerte que acechaba a Eurídice en el viejo *Orfeu negro* de Camus. Hasta cierto punto el filme desliza algún cinismo, porque el amor en la nueva versión se proyecta como preocupación social cuando en realidad ambos amantes están dispuestos a desentenderse por completo de estos asuntos con tal de salvaguardar su idilio. Diegues, en suma, vuelve al reemplazo de mitos, en una simple mecánica de refutación directa al *Orfeu negro* que no consigue superar la dimensión puramente figurativa y retórica de sus elementos.

El *Orfeu* de Diegues no podía clausurar la sombra de una figura que, para inicios del nuevo milenio, ya pesaba demasiado en los hombros de la cultura brasileña. Es así que, mientras las páginas previas de este ensayo eran compuestas se reestrenaba, el 9 de septiembre de 2010 en Río de Janeiro, el viejo *Orfeu da Conceição* (ahora irónicamente rotulado como *Orfeu: O maior musical brasileiro*) de Vinicius de Moraes, con música de Antônio Carlos Jobim, y dirigido esta vez por Aderbal Freire-Filho. El sitio web oficial del proyecto recuerda literal e ingenuamente en su presentación que Orfeo es ya en Brasil un mito acerca de un mito: “O musical ORFEU de Vinicius de Moraes e Tom Jobim [nótese el término “musical”, en vez de tragedia o drama], inédito desde 1956 quando foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é um marco na dramaturgia brasileira e se tornou um mito entre os espetáculos nacionais. Apresentá-lo agora reafirma a potência da irradiação cultural que ele promove” (VM Empreendimentos 2010a).

Este sitio web, que abastecería todo un ensayo por sí mismo, tipifica una vez más las mutaciones y convulsas asociaciones que nuestra genealogía crítica de Orfeos cariocas ofrece. Un enlace facilita abundantes copias de reseñas periodísticas que, por regla, recapitulan los ancestros del proyecto; otros enlaces proveen información sobre Moraes y Jobim, con citas textuales e incluso con transcripciones de sus cartas (precisamente las que han sido usadas en este ensayo). Acaso el enlace más peculiar, sin embargo, sea el rotulado “Barack Obama”. Se cita aquí, para publicitar la puesta, un fragmento de la autobiografía *Dreams from My Father* de Obama, traducida al portugués como *A origem dos meus sonhos*.⁹ En ella Obama cuenta que a sus dieciséis años su madre lo llevó a ver un filme que ella ya había visto siendo joven —de hecho, “o primeiro filme estrangeiro que ela já tinha visto na vida” (VM Empreendimentos 2010b): el *Orfeu negro* de Camus! En una interesante mecánica visual, Obama mira a su madre mientras ella mira el filme, y lee en ella con dolorosa precisión, detalle por detalle, la reacción que tanto lamentaron y abominaron en sus respectivos instantes Moraes, Jobim, Diegues y Veloso: “Subitamente percebi que a representação dos jovens negros, que eu via agora na tela, a imagem inversa dos sombrios selvagens de Joseph Conrad, era o que minha mãe havia levado com ela para o Havai muitos anos antes, uma reflexão das fantasias simples que haviam sido proibidas a uma garota de classe média branca do Kansas, a promessa de uma outra vida: quente, sensual, exótica, diferente” (VM Empreendimentos 2010b).

La hiperexotización del *Black Orpheus* en el recuerdo de Barack Obama, “quente, sensual, exótica, diferente”, es así irónicamente utilizada para promocionar la nueva puesta en escena de una pieza que, para sus propios autores, terminó siendo pensada retrospectiva (en el Teatro Municipal) y prospectivamente (en las cartas de Jobim y el proyecto del musical de Broadway) nada menos que como la antítesis del filme de Camus. Estos disloques temporales parecen contagiar la narración de Obama, que logra distinguir la versión adolescente de su madre a través de la versión adulta que contempla la película: “Minha mãe era aquela menina com o filme cheio de belas pessoas negras na cabeça, seduzida pela atenção de meu pai, confusa e sozinha, procurando fugir da clausura da vida de seu país” (VM Empreendimentos 2010b). Superposiciones y asincronías estas que afectan también a nuestra propia investigación, redactada mientras que, en la Avenida Venceslau Brás 215, del barrio de Botafogo en Río de Janeiro, se está representando nuevamente, como si fuera un ritual, la primordialmente carioca pieza *Orfeu* que inventaron (o reiteraron) los amigos Vinicius de Moraes y Tom Jobim.

CODA DE ORFEO

Es fácil olvidar que la narración de un mito clásico no fue jamás tarea exclusiva de poetas. En la antigüedad griega y romana, todo tipo de escritura —religiosa,

9. Dado que me interesa enfatizar la manera en que el reciente musical de Orfeo se aprovecha de la biografía del presidente Obama, prefiero aquí citar el texto de la traducción portuguesa de *Dreams from My Father*, que es al que los usuarios del sitio web del musical tienen acceso, en lugar del texto original en inglés.

política, histórica, especulativa, legal, filosófica e incluso matemática— estuvo siempre asociada a la poderosísima y siempre cambiante tradición mítica que todos, de una u otra forma, conocían. Y no sólo con la escritura: también había cráteras y vasos, pinturas y esculturas, o templos y casas particulares que producían, reproducían, ampliaban y pormenorizaban narraciones míticas. Alrededor del inicio de la época helenística (comienzos del siglo III a. C.) surge el término *mitógrafo* para designar a quienes colectaban y redactaban narrativas míticas, normalmente en versiones resumidas, con el propósito de comentarlas, catalogarlas, registrarlas, o simplemente preservarlas para que sirvieran a poetas de materia prima.¹⁰ El más célebre de estos mitógrafos fue Apolodoro, autor de la *Biblioteca*, aunque muchos otros lo acompañaron con largueza en el mismo afán.

Quiero expandir estas atribuciones y aplicar el término mitografía no sólo al reporte individual de un mito, sino también a la compleja y contradictoria historia de su transmisión. Con ello quiero mostrar que, como el caso que hemos visto ilustra, la mitografía del mito termina constituyendo su propia sustancia. Dettienne (2003, xii) señala que “in mythography, the writing down of myths, there is as much life, invention, and showmanship as there is in the art of weaving together stories to the strains of a lyre”. Opino que Orfeo muestra aún más: el motivo con que en París Cocteau se itera a sí mismo y que Sartre alegoriza contamina la ocurrencia que, en paralelo, Moraes forjaba, a la lectura de una compilación francesa de mitos, en Río de Janeiro; la aparición de una tragedia que, musicalizada por Jobim, es también celebración de la cultura popular, es abordada por Camus y reproducida en una versión fílmica que termina desterrando a sus creadores brasileños y volcándolos a la ansiedad por recuperar un original imposible en una versión musical de Broadway; el recuerdo paradójico de esa película, que exotiza al Brasil y al mismo tiempo engendra e internacionaliza sus más valiosos ritmos culturales, acosa a un Diegues y a un Veloso que terminan esencializando la refutación que ejerce su propia versión; la vieja ansia de Moraes y Jobim por un regreso al origen se actualiza en un musical que ahora mismo se representa y se auspicia con la película que le fue contraria, y con un fragmento de la autobiografía de Barack Obama. He aquí el incesante y siempre incompleto mito de Orfeo carioca.

En las postrimerías del Brasil de 2010, Orfeo sigue siendo autor de todos los libros. No hay dos Orfeos que se concilien, y sin embargo todos conviven en el mismo espacio, porque a pesar de sus tantos opuestos, el mito de Orfeo no conoce la refutación. Son su vitalidad y contradicción las que lo hacen mítico ahora mismo, más que nunca. En el averno o en la cima de un morro carioca, diríase que el ademán de Orfeo de mirar sobre el hombro y perder a su amada para siempre no es un desliz o accidente del poeta: es más bien el proceder consecuente de quien no puede ser consecuente sino en la asimilación de voces disonantes y en la admisión de contrarios; de quien, inventando la escritura, se canta a sí mismo; de quien a un tiempo se entaña en el último de los infiernos para rescatar a su

10. Para una disquisición más detallada de los primeros usos de la palabra, consúltese el artículo de Robert Fowler, “P.Oxy 4458: Poseidonios” (2000), así como su introducción a su compilación *Early Greek Mythography* (2000).

amada y luego la pierde por gesto propio, como lo cuenta Virgilio, *iam luce sub ipsa* —al borde de la luz misma (Virgilio, IV.490).

REFERENCIAS

- Apollodorus
2002 *The Library*, tomo 1. Traducido por James George Frazer. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Arias, Enrique Desmond, y Corinne Davis Rodriguez
2006 "The Myth of Personal Security: Criminal Gangs, Dispute Resolution, and Identity in Rio de Janeiro's Favelas". *Latin American Politics and Society* 48 (4): 53–81.
- Browne, Wm. Hand
1910 "The Transformations of a Legend". *Sewanee Review* 18 (4): 404–413.
- Cocteau, Jean
1926 *Orphée: Tragedie en un acte et un intervalle*. París: Delamain et Boutellau.
- Detienne, Marcel
2003 *The Writing of Orpheus: Greek Myth in Cultural Context*. Traducido por Janet Lloyd. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Fowler, Robert
2000 *Early Greek Mythography*. Tomo 1, *Texts*. Nueva York: Oxford University Press.
2000 "P.Oxy. 4458: Poseidonios". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 132:133–142.
- Gardner, Ruy
1999 Reseña del filme *Orfeu*, dirigido por Carlos Diegues. *Contracampo: Revista de Cinema* 11–12. <http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>.
- Grasse, Jonathon
2004 "Conflation and Conflict in Brazilian Popular Music: Forty Years between 'Filming' Bossa Nova in *Orfeu negro* and Rap in *Orfeu*". *Popular Music* 23 (3): 291–310.
- Graves, Robert
1957 *The Greek Myths*. Nueva York: George Braziller.
- Homem de Mello, José Eduardo
1976 "Vinicius de Moraes". En *Música popular brasileira*, 58–60. São Paulo: Melhoramentos.
- Jobim, Antônio Carlos
1958a Carta a Vinicius de Moraes, 22 de septiembre, "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.
1958b Carta a Vinicius de Moraes, 27 de septiembre, "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.
1965c Carta a Vinicius de Moraes, 15 de febrero, "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.
1966d Carta a Vinicius de Moraes, 10 de diciembre, "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.
- Landazuri, Margarita
2010 "Black Orpheus". Turner Classic Movies. <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=253504&rss=mrqe>.
- Moraes, Susana
2003 "Vida". En *Vinicius de Moraes*. VM Produções. http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/rubrique.php?id_rubrique=12.
- Moraes, Vinicius de
1963 Carta a Antônio Carlos Jobim, 8 de noviembre, "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.
1966 Carta a Antônio Carlos Jobim, 22 de noviembre, "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.

- 1967 *Orfeu da Conceição: Tragedia carioca em três atos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dois Amigos.
- 1970 Carta a Antônio Carlos Jobim, 22 de octubre, "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.
- Oliveira, Celso de
2002 "Orfeu da Conceição: Variations on a Classical Myth". *Hispania* 85 (3): 449–454.
- Ovidio
1955 *Metamorphoses*. Traducido por Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana University Press.
- Perrone, Charles A.
2001 "Myth, Mythopeia, and Mimesis: *Black Orpheus*, *Orfeu*, and Internationalization in Brazilian Popular Music". En *Brazilian Popular Music and Globalization*, editado por Charles A. Perrone y Christopher Dunn, 46–71. Gainesville: University Press of Florida.
- Platón
1986 *República*. Traducido por C. Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- Price, Simon, y Emily Kearns, eds.
2003 *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*. Nueva York: Oxford University Press.
- Sartre, Jean-Paul
1969 "Orphée Noir". En *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française*, 2ª ed., editado por Léopold Sédar Senghor, ix–xliv. Paris: Presses Universitaires de France.
- Veloso, Caetano
1997 *Verdade tropical*. São Paulo: Schwarcz.
- Virgilio
1950 *Eclogues; Georgics; Aeneid I–VI*. Editado y traducido por H. Rushton Fairclough. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- VM Empreendimentos
2010a "Apresentação". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. <http://www.orfeunegro.net/APRESENTACAO.html>.
- 2010b "Barack Obama". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/BARACK_OBAMA.html.
- 2010c "Cartas de Vinicius e Tom". *Orfeu: O maior musical brasileiro*. http://www.orfeunegro.net/CARTAS_VINICIUS_TOM.html.
- Vordam, Jeff
2000 "Orfeu". Aboutfilm.com. <http://www.aboutfilm.com/movies/o/orfeu.htm#links>.
- West, M. L.
1983 *The Orphic Poems*. Nueva York: Oxford University Press.
- Whitman, Walt
1950 *Leaves of Grass and Selected Prose*. Editado por John Kouwenhoven. Nueva York: Modern Library.