

ORFEO Y SĀVITRĪ: VERSIONES DE UN PROTOMITO INDOEUROPEO EN LA TRADICIÓN CLÁSICA

Roberto Morales Harley*

RESUMEN

Este trabajo consiste en un estudio del motivo del *descensus ad inferos* de Orfeo en el marco de la tradición clásica, para lo cual busca una nueva perspectiva en la India, cultura que parece tener muchas más respuestas para Occidente de lo que se podría prever, todo esto mediante el contraste con una versión india del motivo en el mito de Sāvitrī, presente en el *Mahābhārata*.

Palabras clave: *descensus ad inferos*, Orfeo, Sāvitrī, tradición clásica, muerte.

ABSTRACT

This paper consists on a study of the mythical motif of Orpheus' *descensus ad inferos* in the framework of classical tradition, to which end it seeks a new perspective in India, a culture that seems to have much more answers to the West than one could have foreseen, all of this through the contrast with and Indian version of the motif in the myth of Sāvitrī, present in the *Mahābhārata*.

Key Words: *descensus ad inferos*, Orpheus, Sāvitrī, Classical Tradition, death.

παντοπόρος ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον· Αἶδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται.
¡El hombre, fecundo en recursos!
Sin recursos a ninguna empresa marcha.
Solo del Hades la huida no se procurará.
(Sófocles. *Antígona*, 359-60)

y en diversos espacios geográficos, convertidas en una suerte de patrimonio intelectual y espiritual de la civilización occidental, y concebidas como el origen del mundo moderno y el legado inagotable del mundo antiguo; todo este conjunto de obras e ideas conformarían el objeto de la tradición clásica. Tal es, por ejemplo, la opinión de Highet (1954: 11), para quien “en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos”.

Este planteamiento, si bien no es erróneo, está, al menos, incompleto: por una parte, su pretendida universalidad, enfocada desde el continente europeo, no es del todo cierta, dado

1. Introducción

Comúnmente, se entiende por tradición clásica la continuación cultural que han tenido en Occidente las civilizaciones griega y romana. Todo el cúmulo de producciones artísticas desarrolladas a partir de las inspiración en estos modelos durante los distintos períodos históricos

* Profesor, Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica.
Recepción: 14/11/11. Aceptación: 10/02/12.

que otras grandes civilizaciones, como Egipto, Mesopotamia y China, también han tenido un significativo aporte en el desarrollo de Occidente; por otra parte, su punto de partida, en Grecia y Roma, se podría retrotraer. Continuando con la analogía familiar, estos abuelos y bisabuelos nuestros tienen, en India, unos primos que, con un detenido estudio de su parentesco, pueden ayudar a reconstruir su historia hasta una generación anterior, en el ámbito cultural indoeuropeo.

En principio, puede parecer un paso en la dirección contraria en el análisis: estudiar la tradición, desde los clásicos, no hacia sus reelaboraciones, sino hacia sus fundamentos. Sin embargo, algunas aparentes contradicciones en el tratamiento de los temas, imposibles de entender completamente a partir de las versiones griegas y romanas, se aclaran al añadir al contraste las versiones indias. Los episodios de Orfeo y Sāvitrī constituyen un caso muy especial en este sentido: por una parte, representan versiones de uno de los motivos míticos más universales, el de la intervención humana en el ámbito divino para revertir el proceso natural de la muerte; por otra, manifiestan tal grado de cercanía en su estructura formal y una selección tan peculiar de los temas y sus tratamientos que, tras el análisis, se puede afirmar, siempre en el plano hipotético en que se manejan los estudios indoeuropeos, que existiría, en efecto, una relación.

Con esta nueva evidencia, se apunta hacia varias metas: contribuir al estudio del mito de Orfeo, al tiempo que se divulga el mito de Sāvitrī; enriquecer el proceso de reconstrucción del ámbito cultural indoeuropeo, mediante la propuesta de un protomito que conjugaría el encuentro con los dioses de la muerte y el discurso mediante el poder de la palabra; y aportar una posible explicación a las versiones contrapuestas de la muerte, “trágica” una y “esperanzadora” la otra, que se encuentran en la tradición clásica entorno al motivo mítico del *descensus ad inferos*.

2. El mito de Orfeo

Orfeo es, sin lugar a dudas, uno de los personajes de la mitología griega que ha gozado

de más larga influencia en la cultura occidental: múltiples versiones ya en la Antigüedad clásica, tanto en Grecia como en Roma; reelaboraciones a lo largo de las diversas épocas, en ocasiones, muy sencillas, en otras, más elaboradas, y, en algunos casos, tan solo ecos lejanos de aquel renombrado poeta; y numerosas reinterpretaciones, las cuales han dado lugar, principalmente en el siglo XX, a las posturas más contrapuestas, especialmente en relación con la presencia de “lo órfico” en literatura, en religión, en filosofía, en arte.

El mito de Orfeo es uno de los más complejos del mundo griego: un nombre cuya etimología aún se debate; una ascendencia que varía de una fuente a otra; facultades sobrehumanas para el canto, que conmueve a todas las criaturas, y para el viaje al inframundo, en procura de su amada; una muerte no menos prodigiosa que su vida, tras la cual su cabeza se mantuvo en su labor profética; y un largo grupo de seguidores que le profesaban su admiración religiosa, por no mencionar a quienes hacían otro tanto en el campo artístico.

Para una breve “biografía” del personaje, siguiendo la obra de Bernabé (2008: 15-32), se puede mencionar lo siguiente. Es hijo de Eagro o de Apolo, según el sentido que se dé al pasaje de Píndaro (*Pit. IV*, 176 ss), y de una Musa, Calíope en la mayoría de las fuentes, Polimnia, Clío o la ninfa Menipe en las restantes. La información principal que se desprende de estas relaciones familiares en su relación con el sol, por medio de Apolo, dios capaz de completar el recorrido de ida y vuelta al mundo de los muertos; y con la palabra, a través de Calíope, musa de la épica y de la elocuencia. Estas facultades lo convierten en mediador entre griegos y tracios, entre hombres y dioses, entre vivos y muertos.

Sus principales viajes son la expedición de los Argonautas y el rescate de Eurídice. En ambas, se muestra como un héroe bien distinto de los modelos épicos: no son sus principales armas la lanza y la fuerza física, sino la lira y la habilidad para el canto. Es un paradigma del amor, hacia su esposa o incluso como fundador de la homosexualidad, dependiendo de la interpretación que se haga del pasaje de Ovidio (*Met. X*, 83-85). El amor ocasiona la muerte del

poeta, bien desmembrado por las mujeres tracias o por las ménades, bien fulminado. En este sentido, el amor es una ley secundaria frente a la ley eterna de la muerte.

Con respecto a la etimología, los autores modernos, *e. g.* Chantraine (1990: 829), se inclinan por un origen prehelénico del nombre, como otros terminados en *-eus* (Teseo, Odiseo). Sin embargo, sobresalen esfuerzos como el de Estell (citado por Jackson, 2002: 83-84), quien plantea la relación entre Orfeo y R̥bhu, a partir de dos elementos comunes a las tradiciones griega e india: (a) la figura es el hijo, bien de un portador de porra (scr. Vajrín; gr. Oíagros), bien de un arquero (scr. Sudhánvan; gr. Apóllōn); y (b) es conocido como el artífice (*tetk-). También Watkins (2000: 60) ofrece una etimología, y la explica en la siguiente nota:

Reconstructing the form of roots and words in a dead language like Proto-Indo-European is often easy; the phonetic shape of the reconstructed word may be easy to deduce on the basis of its descendant cognates and a knowledge of sound laws. But the meanings of these reconstructed roots and words are often much harder to determine. A case in point is the root **orbh-**, some of whose descendants mean 'orphan' or 'orphaned' (Greek *orphanos*, Latin *orbus*, Armenian *orb*), some 'inheritance' (Old Irish *orbe*, German *Erbe*), and some 'slave' (Russian *rab*). Formally, all these words must go together; but the meaning of the putative root from which they all are derived was not clear until a Hittite cognate was discovered in the 20th century. Hittite has a verb *ḫarb-*, with the basic meaning 'change allegiance': in the Hittite laws it is used of a cow that wanders out of its owner's fold into another's. With this new piece of information, the disparate senses 'orphan', 'inheritance', and 'slave' could now be all understood as stemming from an original concept 'to go from one sphere of belonging to another' or 'to change status or allegiance'. Orphans were no longer in the tutelage of their kin-group; inherited property passed from one holder to another; and slaves were persons whose social status had changed from being free to being unfree.

Reconstruir la forma de las raíces y las palabras en una lengua muerta como el protoindoeuropeo es, frecuentemente, fácil: la forma fonética de la palabra reconstruida ha de ser fácil de deducir, a partir de la base de los cognados descendientes de ella, y del conocimiento de las leyes de sonidos. Pero los significados de estas raíces y palabras

reconstruidas son, frecuentemente, bastante más difíciles de determinar. Un ejemplo es la raíz *orbh-*, algunos de cuyos descendientes significan huérfano (griego *orphanos*, latín *orbus*, armenio *orb*), algunos 'herencia' (antiguo irlandés *orbe*, alemán *Erbe*), y algunos 'esclavo' (ruso *rab*). Formalmente, todas estas palabras deben ir juntas; pero el significado de la raíz putativa, de la cual todas ellas derivan, no estuvo claro hasta que un cognado hitita fue descubierto en el siglo XX. El hitita tiene un verbo *ḫarb-*, con el significado básico de 'cambiar de dominio': en las leyes hititas se usa para una vaca que se sale del redil de su dueño, hacia el de otro. Con esta nueva información, los sentidos dispares de 'huérfano', 'herencia' y 'esclavo' pueden, ahora, entenderse como resultantes de un concepto original de 'ir de una esfera de pertenencia a otra' o de 'cambiar de estado o de dominio'. Los huérfanos ya no estaban bajo el tutelaje de su familia; la propiedad heredada pasaba de un poseedor a otro; y los esclavos eran personas cuyo estatus social había cambiado de ser libres a no serlo. (Traducción del autor)

En el plano mítico-simbólico, Orfeo presenta dos coincidencias de opuestos: masculino y femenino, solar y ctónico. La duplicidad sexual se puede apreciar mejor, siguiendo a Christopoulos (1991: 209-211), si se compara a Orfeo con Tiresias: ambos ven el conocimiento (Orfeo a Eurídice, Tiresias a Atenea), y reciben su castigo (Orfeo con la pérdida de Eurídice, Tiresias con la pérdida de la vista); ambos son oídos, en tanto tienen un conocimiento superior; y ambos participan de los dos sexos (Orfeo, al encontrarse con Eurídice, que es su "alter ego" femenino; Tiresias, al encontrarse con Atenea, que lo convierte en su "alter ego" femenino). Por su parte, el componente ctónico es consustancial al elemento solar. Para Eliade (1972: 141-142), tal particularidad se debe entender a la luz de los contactos entre las prácticas rituales de un sustrato mediterráneo de corte matrilineal, y una religión indoeuropea, de tipo patriarcal, con un significativo culto solar. Graves (2004: 149) pretende buscar la influencia en Egipto, pero quizás India sea una alternativa más razonable.

En el nivel retórico-lingüístico, Orfeo se asocia a la palabra. Si se toma en consideración, como señala Bernabé (2008: 28), que la poesía supone para los griegos la unión entre lenguaje y música, se puede añadir una nueva coincidencia

de opuestos, entre las facetas racional e irracional de la palabra. Adicionalmente, conviene precisar que, para el análisis del *descensus ad inferos* de Orfeo, es preciso acudir a las fuentes latinas (Virg. *Cul.* 268ss y *Georg.* IV, 453-527; Ov. *Met.* X, 1-85); y para el de su discurso, únicamente a Ovidio. En esta obra, se puede apreciar la validez del amor como núcleo de la petición, con lo que se opera una inversión paródica de la legalidad: el amor, y ya no la muerte, es la ley eterna. También este punto se comprende mejor tras el análisis comparativo con el mito indio, en la narración de Sāvitrī.

3. El mito de Sāvitrī

El episodio de Sāvitrī (Vyāsa. *Mahābhārata* III, 293-299), tal como aparece en la versión de Johnson (2005: 153-217), se puede resumir de la siguiente manera: en el *Vana Parva* (Libro del Bosque), el sabio Mārkaṇḍeya le relata al rey Yudhiṣṭhira el *Pativratāmāhāmyaparva* (Episodio de la glorificación de la esposa fiel). Existía en Madras un rey llamado Aśvapati (el señor de los caballos), que, pese a su bondad, no había podido tener descendencia. Entonces, tras su recitación de la estrofa Sāvitrī, en honor a la diosa homónima, esta le concedió su deseo: engendrar una hija que fue llamada, igualmente, Sāvitrī. Esta, llegada a la pubertad, eligió por esposo a Satyavat (el que siempre dice la verdad, de *satya*, “verdad”, a su vez, de la raíz AS, “ser”), hijo del rey Dyumatsena (el de ejército glorioso, de *dyumat*, “brillante”, y *senā*, “ejército”), quien había perdido no solo su reino, sino también su vista. Nārada (el que da a los hombres, de *nara*, “hombre”, y la raíz DĀ, “dar”), el mensajero de los dioses advirtió que el príncipe moriría en un año; sin embargo, Sāvitrī, gracias a su habilidad argumentativa, convenció a su padre de la unión.

Al acercarse el día, Sāvitrī se sometió a un acto de ascetismo, y, llegado el momento, acompañó a su esposo al bosque. Allí, Satyavat sintió un fuerte malestar y se acostó a dormir. En ese momento, hizo su aparición Yama, el dios de la muerte, de piel negra y vestido de rojo, con una diadema y una cuerda. El dios ató el alma de Satyavat y se puso en dirección hacia el sur.

Sāvitrī, siguiendo la marcha, hizo cinco sabios comentarios, los cuales le valieron otros tantos dones: la vista de su suegro, el reino de su suegro, la descendencia de su padre, la descendencia de su esposo, y la vida de su esposo. Posteriormente, ejerció, en virtud de su ascetismo, un acto de verdad, para garantizar la supervivencia de sus suegros durante la ausencia del heredero. Los esposos regresaron a casa y todo fue dicha en el reino.

En la mitología griega, se ha comparado a Sāvitrī, como personaje épico y mítico, con Alcestis (cfr. Argüello, 2000: 70), quien se sacrifica por su marido Admeto. Ambas logran su cometido; sin embargo, mientras que la figura de Alcestis es pasiva, la de Sāvitrī es activa. En el pensamiento indio, la diosa constituye la parte activa de la pareja divina. Es por este papel protagónico de heroína, y, sobre todo, por su dominio de la palabra, que se justifica más una comparación con Orfeo, en este motivo mítico del *descensus ad inferos*. Vale, eso sí, la salvedad de que el viaje de Sāvitrī es un descenso simbólico: hacia el sur, lo desconocido, y no hacia abajo, como en el caso de Orfeo.

Con respecto a la etimología, el nombre femenino Sāvitrī deriva del masculino Savitar. A su vez, este proviene de la raíz ide. saøwel-, “sol” (de donde, también, el scr. Sūrya y el gr. Hēlios; cfr. Watkins, 2000: 72), y del sufijo -tr, que es formador de *nomina agentis*. No es de extrañar que de este lexema, a través de la relación semántica entre el sol y la vida, se llegue a la raíz scr. SŪ, “generar, dar vida, impeler” (antiguamente, dividido en 1 SU, “impeler”, y 2 SU, “dar a luz”; cfr. Whitney, 2006: 188). De este modo se explicaría la facultad de la protagonista para obtener los dos últimos favores: su descendencia y la vida de su esposo. Ya Weiss (1985: 260) señaló que una implica la otra: Sāvitrī no puede proporcionarle descendencia a Satyavat si este no vuelve a la vida.

En el plano mítico-simbólico, Sāvitrī, o, más bien, Savitar, se relaciona con dos elementos: la creación y la muerte. En primer lugar, de acuerdo con Bergaigne (1963: 38-64), está estrechamente vinculado a Tvaṣṭr, “el artífice divino”, por su capacidad de generación. En

este sentido, la pareja Savitar-Sāvitrī, así como la de Yama-Yamī, presenta el desdoblamiento de la divinidad en una parte masculina y otra femenina, lo cual corresponde con la primera de las coincidencias de opuestos observadas en Orfeo. En segundo lugar, Savitar se convierte en contrapartida de la muerte. A partir de una suerte de repartición cósmica (R.V. I, 35, 6), de los tres cielos, dos forman el regazo de Savitar, y uno constituye el mundo de Yama. De este modo, en el episodio, si Sāvitrī es la parte clara del sol, Yama es su parte oscura. Esta sería la coincidencia de lo solar y lo ctónico en Orfeo.

En el nivel retórico-lingüístico, la asociación que se establece es entre el sol y la palabra. Esta última forma parte integral del mito del rapto del soma. Tal como lo resume Malamoud (*El soma y el intercambio*, en Pannikar & Pörtulas, 1999), los dioses, deseosos de soma para el sacrificio, crean a Kadrū (la tierra) y a Suparṇī (la palabra). Esta, tras perder un reto sobre la visión más aguda, debe ir en busca del elixir. Sus hijas, las formas métricas, son las encargadas de hacer el viaje, en el cual la *jagatī* pierde tres de sus cuatro sílabas; la *triṣṭubh* pierde una de sus cuatro sílabas; y la *gāyatrī* recoge las cuatro sílabas perdidas, y trae de vuelta el soma. Así, la *gāyatrī* se convierte en un verso de ocho sílabas (4 + 4), el más perfecto por ser empleado para la recitación de la Sāvitrī (R.V. III, 62, 10); la *triṣṭubh*, con ayuda de la nueva *gāyatrī* se vuelve de once sílabas (3 + 8); y la *jagatī*, con ayuda de la nueva *triṣṭubh*, se vuelve de doce sílabas (1 + 11).

Ahora bien, si el discurso de Orfeo combinaba lo racional y lo irracional, el de Sāvitrī es únicamente racional: no se trata, pues, de la persuasión propia de un discurso petitorio, sino del convencimiento característico de un discurso argumentativo. Si Orfeo intentaba apelar al πᾶθος de Perséfone y Hades, al recordarles que a ellos también los había unido *Amor*, Sāvitrī se fundamenta en el λόγος, al decir a Yama la verdad sobre *Dharma*. Sāvitrī, la diosa, es el sol generador y el sol que completa el tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos; Orfeo, el mortal, es un mediador, pero carece de la potencia creadora. Sāvitrī, basada en el *dharma*,

defiende la verdad (*satya*), como en el nombre de su esposo, Satyavat; Orfeo, inspirado en el *amor*, contraviene la justicia (*dīkē*), como en el nombre de su esposa, Eurídice (la amplia justicia, de *eureia*, “ancha”, y *dīkē*, “justicia”).

En suma, el triunfo definitivo sobre la muerte constituye una “visión esperanzadora”: con el Hinduismo, así como *artha* (las posesiones materiales), *kāma* (el placer) y *dharma* (la ley psico-socio-cósmica) son fines de la vida, también lo es *mokṣa* (la liberación). La muerte no es un término sino un tránsito, y la unidad de *atman* (espíritu individual) y *brahman* (espíritu universal) es un estado deseable de perfección. Por el contrario, el triunfo momentáneo del amor (Orfeo recupera a Eurídice), seguido de la inevitable derrota de la condición humana (Orfeo vuelve a ver a Eurídice), y acabado por el triunfo definitivo de la muerte (Orfeo y Eurídice juntos en los Campos Elíseos); todo este planteamiento representa una “visión trágica”. Esta posición únicamente se ve matizada en relación con las ideas de salvación del Orfismo.

4. El fundamento indoeuropeo

Las coincidencias entre el mito de Orfeo y el de Sāvitrī, más allá de las similitudes superficiales que se observan en casi todas las manifestaciones del motivo mítico universal del viaje al mundo de los muertos en procura del ser amado, evidencian puntos en común tan fundamentales que solo se explican a partir de un origen común de estas versiones, en el ámbito cultural indoeuropeo. Según, Mendoza (1995: 129), si se parte de la hipótesis de que “los pueblos que comparten una misma lengua comparten una cultura común”, se puede reconstruir, sobre la base de los elementos del relato comunes a las diferentes versiones existentes, la estructura narrativa originaria que podría haber tenido el *protomito* indoeuropeo.

Tras un análisis detallado de los episodios de Orfeo y Sāvitrī, se llega a la conclusión de que cuatro de estos elementos del relato presentan suficientes afinidades como para indicar la *monogénesis* de estas dos versiones del mito: el matrimonio, la muerte, el encuentro con los

dioses de la muerte y el discurso mediante el poder de la palabra. A continuación, se detalla cada uno.

En la versión india, los jóvenes llevan un año de casados y constituyen una asimilación de la pareja divina (Sāvitṛī y Satyavat son Śakti y Śiva, Lakṣmi y Viṣṇu, Sarasvatī y Brahma); en la greco-latina, se trata de unos recién casados, los cuales representan una transposición de la pareja divina (Orfeo y Eurídice son como Hades y Perséfone). En la versión india, muere el esposo y su muerte está predestinada; en la greco-latina, muere la esposa y su muerte es prematura. De acuerdo con West (2007: 387), estos son los dos tipos de muerte concebidos por los indoeuropeos. Sobre este punto, los relatos coinciden en el lugar, el entorno natural (Satyavat muere en un bosque; Eurídice, en un jardín), pero se alejan en la causa (la muerte de Satyavat es como un sueño, acorde con el *Dharma*; la de Eurídice es como un rapto, contrario al *Amor*).

El encuentro con los dioses de la muerte presenta reelaboraciones sobre un modelo básico: el lugar en que acontece (en la versión india, el camino al reino de Yama; en la greco-latina, en medio del reino de Hades); la ubicación del mundo de los muertos (el de Yama, hacia el sur; el de Hades, hacia abajo); el dominio de este reino (los gemelos, Yama y Yamī; los esposos, Hades y Perséfone); y los recursos empleados por los protagonistas para influir en sus interlocutores (por Sāvitṛī, el saber y el ascetismo; por Orfeo, el canto y la iniciación). El discurso mediante el poder de la palabra muestra las profundas diferencias de mentalidades que se pueden observar entre una cultura y la otra: los tipos de discurso (el de Sāvitṛī es argumentativo; el de Orfeo, petitorio); la temática de cada uno (*dharmā*, la ley universal; amor, la ley particular); el efecto que produce en el auditorio (en Sāvitṛī, convencer al juez; en Orfeo, encantar al público); la intención del emisor (Sāvitṛī pretende beneficiar a su esposo; Orfeo, a sí mismo); y la restricción (Sāvitṛī no puede pedir la vida de su esposo; Orfeo, por su parte, no puede mirar atrás).

De este modo, es posible reconstruir la estructura narrativa del *protomito* indoeuropeo

que conjuga el encuentro con los dioses de la muerte y el discurso mediante el poder de la palabra. Por lo demás, que este habría sido un tema de interés para esta *protocultura* resulta más que probable, puesto que, no solo su religiosidad se habría caracterizado, en opinión de Boyer (en Ries, 1995: 30-32), por una preocupación por la cosmología (tema central del *Mahābhārata*) y por la escatología (tema central del mito de Orfeo), sino que también su producción artística se habría centrado, para West (2007: 393ss), en la palabra, como medio de alcanzar la inmortalidad.

5. La tradición occidental

Como señala Gil (1974: 135), el mito de Orfeo simboliza dos aspectos: el misterio de la muerte y el poder de la palabra. En relación con la muerte, varios son los antecedentes en la tradición greco-latina: las *katábaseis* caracterizadas por la búsqueda, como las de Odiseo y Eneas, así como la versión filosófica de Parménides; aquellas determinadas por el enfrentamiento físico, como la de Heracles, asociada, por los rescates, con las de Teseo y Alceste, y, por vía de la parodia, con la de Dionisos; y aquellas orientadas hacia el enfrentamiento verbal, como las de Pólux y Deméter, y, especialmente, la de Orfeo. Cuando el descenso es emprendido por dioses, como Dionisos o Deméter, o héroes casi divinos, como Heracles y Pólux, el resultado puede ser favorable, como en la “visión esperanzadora” de India; empero, cuando son mortales los que se aventuran, la situación puede tornarse adversa, como en los casos de Odiseo, Teseo y Alceste, y, de manera particular, Orfeo.

El *descensus ad inferos* de Orfeo es ambiguo: evidencia la “visión trágica”, en tanto Orfeo pierde a Eurídice y el reencuentro solo se logra en la muerte; y, a la vez, la “visión esperanzadora”, porque al menos es posible un control parcial sobre la muerte, como se pretende en el Orfismo. Ya en la tradición occidental, será por medio del Cristianismo como se logre dar una mayor validez a la “visión esperanzadora”: tal es el caso del anónimo poema medieval titulado *Sir Orfeo*. Sin embargo, en la antigüedad, como sostiene Heath (1994: 194), el encuentro

debe haber sido, en última instancia, infructuoso, esto es, propio de la “visión trágica”, y esta perspectiva recobra su valor en el Renacimiento: tal es el caso de la ópera de Monteverdi titulada *L’Orfeo, favola in musica*. Si Gil (1974: 139) se lamentaba de que un tema tan próximo a la noción de *hamartía* aristotélica no hubiera sido objeto de un tratamiento dramático, esta ausencia en la tragedia griega se suple con su presencia en la ópera italiana posterior.

5.1. *Sir Orfeo*

En el poema *Sir Orfeo*, proveniente de la Inglaterra de 1330-1340, de acuerdo con la edición de Laskaya & Salisbury (1995), Orfeo es un rey inglés, hijo de Plutón y Juno, y hábil intérprete con la lira. Se encuentran, pues, presentes dos relaciones: con la muerte, por medio de su padre Plutón, cuya pareja es sustituida por la de su hermano Júpiter; y con la música, en tanto es digno protagonista de los cantares bretones. El encuentro con la muerte por parte de su amada, Dame Heurodis, acaece en Mayo, época de primavera, en un campo de flores, y se compara, como en la versión india, con el sueño: *Under a fair ympe-tre, / And wel sone this fair queen / Fel on slepe opon the grene* (70-72). Empero, ella no fallece al instante, sino que, al modo de la muerte predestinada, debe volver al día siguiente para reencontrarse con el dios de la muerte y su cortejo.

Al perder a su esposa, Orfeo decide, como en la versión greco-latina, abandonar el trato con las mujeres, pero efectúa esta acción por vía del retiro al bosque, como en la versión india: *For now ichave mi quen y-lore, / The fairest levedi that ever was bore, / Never eft y nil no woman se. / Into wildernes ichil te / And live ther evermore / With wilde bestes in holtes hore* (209-214). Se desprende de todas sus posesiones, menos la lira, con la cual encanta a las bestias del bosque. Así se mantiene durante diez años, tras los cuales, un día, cruza su camino con un rey que anda de cacería, acompañado por su séquito, en el que viaja su amada. Orfeo los sigue hasta un palacio

de oro, más brillante que el sol. La luz en el mundo de los muertos recuerda la coincidencia de lo solar y lo ctónico.

Orfeo toca a la puerta y ofrece sus servicios como trovador. En el patio, observa una multitud de personas que, por diversas razones pero por los mismos medios, a saber, la magia, han sido llamadas al reino de la muerte. En el salón, el rey le advierte que él es el primero en llegar sin invitación. Orfeo encanta a su auditorio y, en consecuencia, el rey le ofrece, como en la versión india, un favor de su elección: *Menstrel, me liketh wel thi gle. / Now aske of me what it be, / Largelich ichil the pay; / Now speke, and tow might asay* (449-452). Elige a su esposa, y, pese a disentir en opinión, el rey accede a la petición. Orfeo recupera a su amada y se restablece así la correspondencia de lo masculino y lo femenino.

Finalmente, Orfeo regresa a su ciudad, Winchester, y, al modo de Odiseo, se hace pasar por un pobre y desgraciado trovador que busca la ayuda del gobernante. En un banquete, toca su harpa, la cual dice haber hallado abandonada. Ante la sospecha de la muerte de su rey, el gobernante se entristece y los nobles le recuerdan, con ecos sofocleos, la verdad innegable: *It is no bot of mannes deth!* (552). Si bien no deja de resonar la “visión trágica”, resulta más que evidente el tránsito hacia la “visión esperanzadora”: Sir Orfeo, como Sāvitrī, pone a prueba su valía física e intelectual, y, con su triunfo, recupera a su cónyuge. El triunfo definitivo se explica a partir del abandono de la condición connatural de mortal a favor de una asimilación con la divinidad, puesto que, en última instancia, este Sir Orfeo es una representación de Jesús: *God graunt ous alle wele to fare! Amen!* (604).

Esta versión medieval, con su “visión esperanzadora” de la muerte, se encuentra más próxima a la versión india del protomito indoeuropeo, al episodio de Sāvitrī. Por su parte, la versión renacentista, con su “visión trágica” de la muerte, se acercará más a la versión griega del protomito indoeuropeo, al episodio de Orfeo.

5.2. *L'Orfeo, favola in musica*

Claudio Monteverdi (1567-1643) nació en Cremona, y desarrolló su producción musical, principalmente, en Mantua y en Venecia. Como señala Dufourq (2005: 79-80), sus composiciones incluyen obras sacras (*Misae, Vesperae, Magnificat* y motetes), obras populares (madrigales y ballets), y producciones operísticas (*L'Orfeo, favola in musica, Il ritorno d'Ulisse in patria, L'incoronazione di Poppea* y *L'Arianna*). Su ópera *L'Orfeo* data de 1607, y el calificativo de *favola in musica* hace referencia a la *La favola di Orfeo* que Angelo Poliziano compuso en 1480 para un matrimonio, y en la cual se inspira el libreto de Alessandro Striggio.

El nuevo género italiano de “drama musical” o “música representativa” surge, a caballo entre los siglos XVI y XVII, en Florencia, en reuniones de poetas, músicos y aficionados a la Antigüedad, lo cual explica el interés que para la ópera despertó, desde sus orígenes, la figura de Orfeo. La primera ópera de que se tiene noticia es la *Euridice*, presentada en 1600, con ocasión del matrimonio de Enrique IV con María de Médicis, con libreto de Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri y Giulio Caccini. Pero el carácter anónimo o fragmentado de muchas de las primeras obras de este incipiente género, ha llevado a alguna tradición a hacer de *L'Orfeo* de Monteverdi la primera ópera. Aún sin comulgar con esta creencia, se pueden aceptar algunas premisas: el mito de Orfeo es probablemente el primero en ser tratado, y Monteverdi es quizás el primero en darle un tratamiento digno de consideración. La ópera italiana tiene mucho de tragedia griega, y, por ello, en el contexto de un Renacimiento que se presta para revalorizar el simbolismo “trágico” del mito, resulta ser el género más adecuado.

L'Orfeo, según la versión dirigida por Savall (Monteverdi, 2002), inicia con un prólogo. La *Musica*, personificada, reflexiona sobre la condición humana, la cual resulta contraria a la versión india: la verdad, en tanto implica un grado supremo de comprensión, está fuera del alcance de los hombres. Se trata de una *captatio benevolentiae*, la cual, mediante la identificación

del espectador con el personaje, exacerba el πάθος dramático. La función de la *Musica* corresponde al *movere* de la tradición retórica.

El primer acto arranca con la intervención de un Coro de *Pastores y Ninfas*. Con ello, la danza se suma a la música en la ilustración de ese *locus amoenus* que es el campo para los enamorados. El Coro, uno de los elementos que más aproximan la ópera a la tragedia, habla del amor de los jóvenes, y de su próximo Himeneo, para concluir, no sin antes hacer la *invocatio* de rigor a las Musas, con la exaltación de la Lira, el arma de Orfeo. La expresión de sentimientos, incluso más detallada que la que ofrecen los personajes mismos, es una clara muestra de la función del Coro: la introspección. La escena finaliza con la aparición de los amantes, *Orfeo y Euridice*, que, en la primera de varias alusiones que contiene la obra a tal tema, ponen al Sol por testigo de su amor.

El acto segundo comienza con *Orfeo* solo. Agradece al Sol, quien ha permitido el tránsito de la noche al día. Se refiere, también, a otras divinidades de carácter agreste, entre las cuales sobresale Pan. Y termina su intervención, cuya maestría da ya fe de sus cualidades heroicas, recordando la pasada tristeza, que sintió en un tiempo en que su amada se mostraba indiferente ante sus requerimientos. El carácter retrospectivo de la memoria no dificulta, por cierto, su empleo como recurso proléptico: un momento triste es, igualmente, el que se avecina. Por lo demás, este juego con el tiempo, también recurrente en la obra, llama la atención sobre el carácter efímero de la vida humana. Las palabras al respecto son lapidarias. La encargada de traerlas es una *Messaggiera*, de nombre Silvia, y su mensaje hace énfasis en el Hado. Las palabras son, pues, un arma poderosa, que en la obra son, en bellísima metáfora, comparadas con cuchillos.

La muerte de *Euridice* es la misma de la tradición anterior: mientras recogía flores, sufrió la mordedura fatal. Es interesante la ausencia de Aristeo, que, muy probablemente encuentra explicación en el énfasis que da la versión al amor conyugal y a la fidelidad. Orfeo se halla completamente devastado. Su canto tiene también una función proléptica: anuncia que se

dirigirá a los Infiernos en busca de su amada. Acaso se le podría comparar con la imagen del cisne, que emite su canto más hermoso justo antes de irse al Más Allá, si no fuera porque él tendrá la opción de ofrecer, también ahí, un nuevo canto. Es significativa su despedida del Sol, a quien debe abandonar para llevar a cabo su viaje. En el mundo de los muertos, el tiempo transcurre de forma bien distinta a la del mundo de los vivos. Ambos planos existenciales son propios de la condición humana, y por ello el Coro termina la escena con un hermoso canto sobre el Destino.

El acto tercero es propiamente el *descensus ad inferos*, el cual, en intertexto dantesco, no deja de tener reminiscencias clásicas (Hom. *Od.* XI; Virg. *Aen.* VI). Aparece, a la manera de la Sibila, una guía, que, encarnada en la *Speranza*, recuerda también una perspectiva clásica (Hes. *Tr.* 95). La geografía es quizá lo más clásico del cuadro: la Estigia es el límite. El verdadero viaje sin retorno empieza en la barca de *Caronte*. Muy significativa es la presencia, resaltando el poder de la palabra, de la inscripción: *Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate*. El héroe, ahora, debe proseguir solo; el enfrentamiento es consigo mismo.

Caronte, que en esta puesta en escena porta una máscara a la manera de la tragedia griega, posee la particularidad de ser el único, aparte de las divinidades, capaz de recordar. La pérdida de la memoria es un buen ejemplo del cambio en el tiempo. Pero, *Orfeo* es un héroe y no teme a su oponente. Ahora sí es momento de su más bello canto. En una escena que combina magistralmente la voz con la intervención de los instrumentos (flauta, arpa, violín), la palabra y la música, el *movere* de la tradición retórica se logra en dos vertientes, que solo este hijo de Calíope podría combinar con resultados tan asombrosos: lo racional y lo irracional, el λόγος y el πάθος, el canto y el encantamiento. *Caronte* lo sintetiza: *pianto e canto*. No obstante, su presencia, más lejos, iría contra las leyes naturales. Orfeo está en el límite de esos dos planos existenciales, es una especie de sombra, lo cual también retoma la tradición clásica, y su estado, de muerte en vida, se asemeja más bien al sueño.

El paso último para sortear el umbral le está, en su humana condición, prohibido. Y es aquí donde un nuevo Coro, ahora de *Espíritus* infernales, entona un canto clave para la interpretación del mito: el triunfo del hombre sobre la naturaleza; su expansión en la tierra, en el mar, e incluso en el aire (mito de Dédalo e Ícaro); pero, pese a sus recursos, su incapacidad para revertir la muerte: *Nulla impresa per uom / si tenta in vano, / nè contra lui / più sà natura armarse. / Ei del instabil piano arò / gli ondosi campi, e 'l seme sparse / Di sue fatiche, / ond' aurea messe accolse. / Quinci perché memoria / vivesse di sua gloria, / La Fama à dir di lui / sua lingua sciolse, che pose freno al Mar / col fragil Legno, / che sprezzò / d'Austro e d'Aquilon lo sdegno*. Este intertexto, el “canto al hombre” (Sóf. *Ant.* 332-383), constituye el mejor ejemplo del carácter “trágico” que el mito desarrolla en la tradición occidental.

El acto cuarto empieza con la intervención de *Proserpina*. El favor divino es, en última instancia, la única vía para vencer la muerte. *Plutón*, enfatizando que la situación va en contra de las leyes naturales, decide, conmovido tanto por el amor del héroe como por su habilidad retórica, hacer la concesión. Pero, si bien hay una identificación entre la palabra y el sentimiento, no existe, como en la versión india, una entre la palabra y la verdad: desde el inicio se ha dicho, con suma ironía trágica, que la verdad escapa a los hombres. Es necesaria una prohibición, que, como la que halló el héroe en la entrada, resalta el poder de la palabra. Esta sí se identifica, para la divinidad, con la verdad, y la ley es precisamente eso: *Io cosí stabilisco*. *Plutón* impone el tabú: tentación e inevitabilidad. Los propios *Espíritus* infernales se muestran respetuosos del mandato divino.

Proserpina recuerda, en un nuevo uso proléptico de la memoria, su propio raptó. Y es este mito el verdadero trasfondo del mito de Orfeo. Siendo ella joven, fue, como *Euridice*, precipitada al inframundo. Debió ella, como *Orfeo*, despedirse del Sol; pero obtuvo, eso sí, un esposo. Ella, divina como Sāvitrī en la versión india, sí puede moverse entre los dos planos existenciales, y dividir su estadía según

las estaciones. Por el contrario, los amantes son humanos. *Euridice* debe permanecer, porque las leyes naturales establecen la muerte para los humanos; Orfeo debe fracasar, pues, como bien lo expresan los *Espíritus* infernales, pese a su amor y a su arte, no es sino un hombre: *gentil cantore*.

La verdadera tragedia está en que *Orfeo* cree que triunfará: olvida que ya la *Speranza* no lo acompaña. Tras su separación de la Lira, con una referencia al catasterismo, elogia a *Amor*, como un dios más poderoso que *Plutón*. Parte, seguido por *Euridice*, pero no resiste y se vuelve a verla: *Ahi, vista troppo dolce / e troppo amara*. Su misma condición es contradictoria, debe tenerla y perderla. La situación escapa a su comprensión: *sogno o vaneggio?* Finalmente, es conducido, contra su voluntad, de vuelta hacia la luz. La escena termina con una reflexión de los *Espíritus* infernales sobre la virtud: el héroe conquistó los Infiernos, pero fue conquistado por sus emociones. Es este el verdadero secreto del viaje hacia el *Selbst*: *Degno d'eterna gloria / fia sol colui ch'avrà / di sé vittoria*. De ahí se sigue la etiología de los misterios.

En el acto quinto, y final, nuevamente *Orfeo* está solo. Canta sobre Tracia y se lamenta, llorando tanto como si tuviera los cien ojos de Argos. Su única compañera en la tristeza es Eco, quien le devuelve sus sonidos. El recurso es bastante clásico. Canta también a *Euridice*, y, decidido en su fidelidad, jura abandonar el amor de las mujeres. La versión sigue apegada a la tradición. El final sugiere la intervención de las Bacantes. No obstante, si bien así terminaba la obra en su primera versión, existe un final alternativo, proveniente de una reelaboración de 1609, y que es el representado en esta puesta en escena.

Apollo, padre de Orfeo, aparece, como *deus ex machina*, para llevarse a su hijo al cielo. La filiación con Calíope y su afición por la música pueden, perfectamente, poner a Orfeo en relación con Apolo; en esta versión de Monteverdi se le atribuye, de forma explícita, tal ascendencia. No solo se reconoce la influencia evidente de la tragedia griega, sino que, al hacer explícita esta función del Sol, sugerida en varias secciones, se puede establecer el vínculo más directo entre

la versión occidental y la india. *Sāvitṛī* es una divinidad solar, por lo que le es posible el tránsito y le es propio el triunfo. Por su parte, Orfeo es un héroe solar, pero con énfasis en su parte humana, y, en consecuencia, le es connatural el fracaso con respecto a la muerte.

6. Conclusiones

El *descensus ad inferos* de Orfeo posee una doble vertiente: poder de la palabra y misterio la muerte. En el plano mítico-simbólico, Orfeo, vinculado a la muerte, presenta dos coincidencias de opuestos: lo masculino y lo femenino (como Tiresias), lo solar y lo ctónico (como Apolo). En el ámbito retórico-lingüístico, Orfeo se asocia con los aspectos racionales (el discurso) e irracionales (el canto) de la palabra, así como con el *πάθος* de la tradición (el mito de Hades y Perséfone, unidos por el amor). La etimología de su nombre, todavía oscura, parece apuntar hacia esta facultad de mediador entre hombres y dioses, entre vivos y muertos.

El viaje de Orfeo en busca de Euridice encuentra un paralelismo en el viaje de *Sāvitṛī* en procura de Satyavat. En el plano mítico-simbólico, *Sāvitṛī*, vinculada a la muerte, presenta las mismas coincidencias de opuestos que Orfeo: lo masculino y lo femenino (*Savitār-Sāvitṛī*), lo solar y lo ctónico (*Sāvitṛī-Yama*); sin embargo, relacionada también con la creación (como *Tvastr*), es capaz de dar vida. En el ámbito retórico-lingüístico, *Sāvitṛī* se asocia únicamente con la faceta racional de la palabra (el discurso), con el *λόγος* de la tradición (los argumentos sobre el *dharmā*). En este sentido, la ley universal (*Dharma*) es superior a la ley natural de la muerte, mientras que la ley particular (*Amor*) se mostraba como insuficiente.

Los elementos del relato comunes a ambas versiones permiten defender la hipótesis acerca de la *monogénesis*. Así, el mito de *Sāvitṛī* y el mito de Orfeo constituirían reelaboraciones en dos contextos distintos de un *protomito* indoeuropeo que habría combinado el encuentro con los dioses de la muerte y el discurso mediante el poder de la palabra. Estos elementos del relato son cuatro:

el matrimonio (asimilación de la pareja divina en el de Sāvitrī, transposición de la pareja divina en el de Orfeo); la muerte (predestinada en el de Sāvitrī, prematura el de Orfeo); el encuentro con los dioses de la muerte (hacia el sur en el de Sāvitrī, hacia abajo en el de Orfeo); y el discurso mediante el poder de la palabra (argumentativo en el de Sāvitrī, petitorio en el de Orfeo).

El motivo mítico del *descensus ad inferos* representa un objeto de estudio sumamente apropiado para el análisis de la visión de la muerte. En la tradición greco-latina, las *katábaseis* se caracterizan bien por la búsqueda, bien por el enfrentamiento, físico o verbal. El viaje de Orfeo corresponde a la última categoría, y presenta una visión ambigua de la muerte: en el caso del anónimo *Sir Orfeo*, se trata de una “visión esperanzadora”, en tanto el protagonista se encuentra divinizado, primero gracias al Orfismo, y, en adición, por vía del Cristianismo. El poema revela varios puntos en común: la asimilación con la divinidad, la muerte predestinada, el viaje por el bosque hacia el mundo de los muertos, y la argumentación a favor de un punto de vista. La correspondencia es, evidentemente, con la versión india de Sāvitrī; sin embargo, no deja de estar presente el intertexto sofocleo del carácter “trágico” de la muerte.

En el caso de *L'Orfeo* de Monteverdi, el nuevo género permite el énfasis del aspecto musical de la palabra, fundamental en la figura de Orfeo. Destacan aspectos característicos de la tradición clásica, poética y retórica, como los siguientes: el prólogo, con intención retórica; la invocación a las Musas; el Coro, con carácter introspectivo; la memoria, con función proleptica; y la palabra, como arma (*Messaggiera*), como ley (*Speranza*) o como permiso (*Plutón*). Quizás el elemento más dramático sea el canto del Coro de Espíritus infernales, el cual enmarca la obra, con el intertexto sofocleo, dentro de la “visión trágica” de la muerte. También trágica es la noción griega de Hado que impregna todo el cuadro. El héroe, como estaba determinado, fracasa en su empresa: conquista, pero es conquistado.

Tanto en la “visión esperanzadora” de la épica india como en la “visión trágica” de la ópera italiana el centro de la reflexión sobre la muerte

es la verdad. En el pensamiento indio, si el ser humano entabla con la divinidad una relación de igualdad, y si la muerte es solo una etapa previa a la liberación, la verdad última siempre vencerá. Al contrario, en los pensamientos griego y latino, si el ser humano se encuentra por debajo de la divinidad en el orden jerárquico, y si la muerte es simplemente el final de la existencia, no hay más verdad que esta, y ningún recurso (amor, poesía, música) es suficiente para revertirla.

En síntesis, el tratamiento “trágico” o “esperanzador” del viaje heroico para rescatar al ser amado de la muerte depende, en última instancia, de la noción de vida ultramundana: solo la esperanza de algo más allá de la existencia terrenal motiva un desenlace favorable. Se trata, ante la imposibilidad de la eternidad humana o física, de lograr una de tipo divina o espiritual, y, en este sentido, amor y muerte son temas muy próximos.

Bibliografía

- Argüello, Sol. 2000. “Savitri y la figura femenina en la literatura épica sánskrita”. En *Revista Kāñina* XIV (2): 61-72.
- Bergaigne, Abel. 1963. *La religion védique d'après les Hymnes du Rig-Veda*. Paris, France: Librairie Honoré Champion.
- Bernabé, Alberto y Francesc Casadesús. (coords.) 2008. *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. II Vol. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Chantraine, Pierre. 1990. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. II Vol. Paris, France: Klincksieck.
- Christopoulos, Menelaos. 1991. “The Spell of Orpheus”. In *Métis: Anthropologie des Mondes Grecs Anciens* VI (1-2): 205-222. Available at www.persee.fr.

- Dufourcq, Norbert. 2005. *Breve historia de la música*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, Mircea. 1972. *Tratado de historia de las religiones*. México D. F., México: Biblioteca Era.
- Gil, Luis. 1974. "Orfeo y Eurídice (Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)". *Cuadernos de Filología Clásica* VI: 135-194.
- Graves, Robert. 2004. *Los mitos griegos*. II Vol. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Heath, John. 1994. "The Failure of Orpheus". *Transactions of the American Philological Association* CXXIV: 163-196. Retrieved from JSTOR database.
- Hightet, Gilbert. 1954. *La tradición clásica*. Vol. I. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Jackson, Peter. 2002. "Light from Distant Asterisks. Towards a Description of the Indo-European Religious Heritage". *Numen* XLIX (1): 61-102. Retrieved from JSTOR database.
- Johnson, W. J. (trans.) 2005. *Mahābhārata Book Three. The Forest Volume Four*. New York, United States: New York University Press.
- Laskaya, Ann & Eve Salisbury. (eds.) 1995. *Sir Orfeo*. Michigan, United States: Medieval Institute Publications. Available at www.lib.rochester.edu.
- Mendoza, Julia. 1995. "Metodología de la reconstrucción de la religión de los Indoeuropeos". *Ilu: Revista de Ciencias de las Religiones* 0: 129-140.
- Monteverdi, Claudio. 2002. *L'Orfeo, favola in musica*. Dirección de Jordi Savall. La Capella Reial de Catalunya y Le Concert des Nations. Filmado en el Gran Teatre del Liceu. Barcelona, España: BBC-Opus Arte.
- Pannikar, Raimon y Jaume Pòrtulas. (eds.) 1999. *Las mitologías de Asia*. Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Ries, Julien. (coord.) 1995. *Tratado de antropología de lo sagrado. II El hombre indoeuropeo y lo sagrado*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Watkins, Calvert. 2000. *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*. New York, United States: Houghton Mifflin Company.
- Weiss, Brad. (1985). "Meditations on the Myth of Sāvitrī". *Journal of the American Academy of Religion* LIII (2): 259-270. Retrieved from JSTOR database.
- West, Martin. 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. New York, United States: Oxford University Press.
- Whitney, William. 2006. *The Roots, Verb-forms and Primary Derivatives of the Sanskrit Language*. Delhi, India: Motilal Banarsidass Publishers.