

Palimpsesto y carnavalización: El *Orfeu negro* de Marcel Camus

Daniel ARRIETA DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid
daarriet@ucm.es

Recibido: 20 de noviembre de 2013

Aceptado: 28 de enero de 2014

RESUMEN

La película *Orfeu negro* del director Marcel Camus actualiza el mito clásico de Orfeo y lo traslada al carnaval de Río de Janeiro de los años 50 del siglo XX. Salvando las distancias interartísticas entre los poemas narrativos de Virgilio y Ovidio, por un lado, y el filme, por el otro, utilizamos los fundamentos teóricos de Gérard Genette sobre la hipertextualidad para estudiar los procesos de transposición formal y temática que llevan a considerar *Orfeu negro* como una *parodie* de su hipotexto clásico. La transformación diegética efectuada por la película genera una amplificación en forma de nuevos personajes, historias secundarias y detalles visuales de la ciudad de Río y de la cultura brasileña. La presencia temática del carnaval y su significación alegórica también se relacionará con la inversión del orden establecido y con una contraideología de mayor o menor eficacia, las cuales estudiaremos a partir del concepto de carnavalización de Mijail Bajtín.

Palabras clave: Hipertexto. Hipotexto. Orfeo. Carnavalización. *Parodie*.

ARRIETA DOMÍNGUEZ, D., «Palimpsesto y carnavalización: El *Orfeu negro* de Marcel Camus», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 34.1 (2014) 131-142.

Palimpsest and carnivalization: Marcel Camus' *Orfeu negro*

ABSTRACT

Film director Marcel Camus' *Orfeu negro* actualizes Orpheus' classical myth and transplants it into Rio de Janeiro's carnival in the 1950's. Working on the interartistic connections between Virgil's and Ovid's narrative poems, on the one side, and the film, on the other, we use Gérard Genette's theoretical concepts about hypertextuality to study the processes of formal and thematic transposition that lead to consider *Orfeu negro* as its classical hypotext's *parodie*. The diegetic transformation visible in the movie generates amplification in the form of new characters, secondary stories and visual details for the city of Rio that also depict Brazilian customs. Carnival's presence as a theme and its allegorical meaning will also be studied in relation to an implicit challenge to the establishment and to a more or less effective counterideology, both of which will be analyze using Mijail Bakhtin's concept of carnivalization.

Keywords: Hypertext. Hypotext. Orpheus. Carnivalization. *Parodie*.

ARRIETA DOMÍNGUEZ, D., «Palimpsest and carnivalization: Marcel Camus' *Orfeu negro*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 34.1 (2014) 131-142.

SUMARIO: 1. Introducción. Dos Orfeos clásicos y uno brasileño. 2. Hipertexto brasileño del Orfeo clásico. 3. Carnaval de Río y carnavalización bajtiniana. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN. DOS ORFEOS CLÁSICOS Y UNO BRASILEÑO

Entre las fuentes clásicas que recogen el mito de Orfeo, Virgilio y Ovidio son los autores que lo desarrollan de un modo más detallado. El autor de las *Geórgicas* pone en boca de Proteo, respondiendo a Aristeo, quien lo tiene preso, la historia de la muerte de Eurídice: «*illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, / immanem ante pedes hydrum moritura puella / seruantem ripas alta non uidit in herba*» (VIRG. *Georg.* 4.457-459)¹. Orfeo, entonces, desciende al Tártaro y, a través de su canto, consigue de Prosérpina llevarse de vuelta a Eurídice a condición de no volver la mirada atrás hacia ella hasta no llegar a la región de la luz. Una locura le embarga y, sin acordarse ni poder contenerse, vuelve a mirar a su esposa, que se desvanece para siempre. Tras siete meses de vagabundeo cantando su infortunio y rechazando el amor de otras mujeres, las despreciadas bacantes lo acaban despedazando, y la cabeza arrancada del cuerpo de Orfeo baja por el río Hebro llamando el nombre de Eurídice.

En Ovidio, en el libro X de sus *Metamorfosis*, el dios del matrimonio Himeneo se marcha de la boda de Orfeo y la ninfa Eurídice indicando un mal presagio. Inmediatamente después, una Eurídice recién casada es mordida por una serpiente en el talón, lo que causa su muerte instantánea. También en esta versión, Orfeo desciende al Hades, donde gracias a su canto-suasoria, Prosérpina consiente que aquel se lleve a su esposa de allí si no se vuelve a mirarla hasta salir de los valles del Averno. Sin embargo,

*hic, ne deficeret, metuens auidusque uiuendi
flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est
bracchiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix adripit auras.
Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
questa suo...²
(ov.*Met.* 10.56 y ss.)*

Tras ello, Orfeo desdeña a las mujeres e inicia a los pueblos de Tracia en la homosexualidad masculina. Las Ménades, sintiéndose insultadas, tras una lucha con el vate, lo asesinan y lo desmiembran. La cabeza y la lira de Orfeo sigue la corriente

¹ «esta joven, mientras precipitadamente huía de ti por la orilla del río, no supo ver (la muerte la aguardaba) a sus pies, entre la hierba crecida, una monstruosa serpiente de agua, custodia de aquellas riberas». Las traducciones corresponden a la edición de Jaime Velázquez (1994).

² «temiendo que le faltaran las fuerzas y deseoso de verla, el enamorado volvió los ojos; y al punto ella cayó hacia atrás y, tendiendo los brazos y luchando por ser cogida y por coger, la desgraciada nada agarra a no ser el aire que se retira. Y ya, al morir por segunda vez, no emitió ninguna queja acerca de su esposo...». Las traducciones corresponden a la edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (2012).

del río Hebro, hasta que, tras la intervención de su padre el dios Apolo, su sombra se introduce bajo la tierra hasta llegar de nuevo al Hades y encontrarse con Eurídice.

Las diferencias más salientes entre ambas versiones son el tono –mucho más trágico en Virgilio–, la ausencia del personaje de Aristeo como causa de la muerte de Eurídice en Ovidio, así como el reencuentro final con su esposa en el caso de este último. También Ovidio desarrolla mucho más el canto de Orfeo en el Hades, que, según Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, «constituye una suasoria perfectamente estructurada, gracias a la cual el cantor, que aparentemente se somete a los poderes del mundo subterráneo, en realidad los controla» (Álvarez – Iglesias 2012, p.552). La presencia de Aristeo en Virgilio personaliza aún más el episodio y constituye, para Segal, el desprecio al lazo matrimonial que representan Eurídice y Orfeo, elevando el tono trágico de la historia: «Aristaeus' aggression against Eurydice is an act of wanton, selfish, lustful violence. It is the attempted rape of a married woman, hardly a necessary act of creative purposiveness» (Segal 1989, p.76).

La película *Orfeu Negro* (1959), del director Marcel Camus, inspirada en la obra teatral *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes, presenta una historia situada en la ciudad brasileña de Río de Janeiro en los días del carnaval. La joven Eurídice llega a Río desde el interior del país huyendo de un hombre que la busca para matarla. Se instala en casa de su prima Serafina, que vive en la misma favela que Orfeu³, conductor de tranvía, músico y bailarín principal del *bloco*⁴ carnavalesco de la favela Babilonia. Orfeu, a pesar de estar comprometido con la joven y bella Mira, corteja a Eurídice, se enamora de ella y la consigue. La noche del desfile del Carnaval, un hombre disfrazado de la Muerte vuelve a acosar a Eurídice y la persigue hasta una nave desierta, donde Orfeu, al llegar repentinamente y encender las luces, la electrocuta sin querer. Al recuperar la consciencia, Orfeu busca a Eurídice muerta por toda la ciudad hasta llegar a un *terreiro de candomblé*⁵, donde logra hablar con ella, pero al volverse, descubre que la voz proviene de una anciana en estado de trance. Finalmente, recupera el cuerpo sin vida de Eurídice del depósito de cadáveres pero es asesinado por su novia Mira, que le lanza una piedra a la cabeza y este se despeña junto con el cuerpo de Eurídice desde el morro de la favela.

En cuanto a las diferencias entre la película de Camus y la obra teatral de Vinicius de Moraes, estas han sido estudiadas cuidadosamente por González Delgado (1999), quien explica que, a un nivel alegórico:

Si la versión teatral se preocupaba por la triple relación Mujer-Muerte-Luna, simbolizada en el personaje de Eurídice, la versión cinematográfica se relaciona con un mito solar: es Orfeo músico quien hace salir al sol cada mañana con los sonos de su guitarra.

(González Delgado 1999, p.336)

³ Orfeo en portugués.

⁴ Comparsa de carnaval brasileño.

⁵ Templo donde se practica el culto sincrético afrobrasileño a los *orixás* o dioses yorubas.

2. HIPERTEXTO BRASILEÑO DEL ORFEO CLÁSICO

Gerard Genette (1982, pp.11-12) define la hipertextualidad como «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que l'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire». A pesar de considerar aquí dos textos –el de Virgilio y el de Ovidio– que funcionarían como hipotexto, el mito clásico de Orfeo que ha quedado configurado en el imaginario occidental es una combinación de ambos, por lo que podríamos hacer abstracción de ello y considerarlos conjuntamente como uno solo. Aun así, en ocasiones determinadas, haremos referencia a las variaciones del mito en uno u otro de los clásicos. Por otro lado, en cuanto al hipertexto, aunque estemos tratando con una obra filmica –dentro de otra disciplina artística, por tanto–, cabría la posibilidad de ser considerada como texto, por cuanto que contiene diálogos que emplean el lenguaje verbal y por su esencia narrativa. Pero, además, ya comenta Genette (1982) el carácter transestético de las prácticas de derivación que llevan del hipotexto hasta el hipertexto, aunque advirtiendo de los peligros de un exceso de extrapolación. En la medida en que nos limitemos a realizar comparaciones de elementos de la diégesis narrativa de los tres textos y de la caracterización de los personajes a partir de sus emisiones verbales sin aludir de forma exclusiva al carácter visual del filme, consideramos que las categorías hipertextuales de Genette y las funciones que se derivan de las mismas, podrán ser utilizadas también en este nivel interartístico.

En su tabla de prácticas hipertextuales, el crítico francés define la *parodie* como una transformación de carácter lúdico de un determinado texto anterior (hipotexto) a partir de la modificación de los sujetos protagonistas –por lo general eligiendo otros más vulgares– pero intentando respetar el texto y el estilo originales (Genette 1982, p.29). También define el concepto de transposición diegética como el trasvase de la acción del hipotexto de una época determinada a otra diferente en el hipertexto, normalmente de tipo *proximisante* en el tiempo y en el espacio; la naturalización correspondería al cambio de nacionalidad de los personajes. Y todos estos cambios conllevarían, aunque no necesariamente, a cierta transformación semántica o temática. De modo que, concluye Genette, «la transposition diégétique est un prochronisme généralisé» (1982, p.359).

Si analizamos el *Orfeu negro*, observaremos que la esencia del argumento de los textos clásicos –lo que Genette llama la matriz esencial de la acción y de los personajes– se ha respetado: incluso los personajes principales, Orfeo y Eurídice, han mantenido sus nombres. Pero el contexto espacio-temporal ha sido trasladado al Brasil de los años 50, en concreto a la favela Babilonia de Río de Janeiro. Orfeo, hijo del dios Apolo, y Eurídice, ninfa hija de una de las nueve Musas, son ahora dos brasileños negros de clase baja que viven en una favela de Río. La degradación de rango social de los personajes pero el mantenimiento de sus nombres originales, le da al hipertexto, si no un carácter satírico, sí al menos lúdico, ligeramente paródico. Ya antes se ha creado un pacto hipertextual entre el director de la película y el espectador a partir del título de la misma, *Orfeu negro*, que hace referencia a la transposición diegética

que teoriza Genette; y dicho espectador *leerá* la película a partir de su conocimiento del hipotexto, el Orfeo clásico. El carácter mítico-alegórico de la historia le sirve al crítico brasileño Rodrigues Fontes (2007) para explorar y denunciar la representación del negro en el cine brasileño actual. No hay duda de que la elección de personajes negros para la película –y antes en la obra teatral de Vinicius de Moraes– fue una decisión completamente intencional, posiblemente con la función de revalorizar la imagen de un fenotipo racial históricamente despreciado y socialmente marginalizado en el país; en la película, a pesar de ser negros y pobres, los protagonistas no están caracterizados como criminales ni marginados por la sociedad. El problema es que, según Rodríguez Fontes (2007, p.136), su mensaje optimista es de difícil generalización puesto que «o fato de Orfeu negro e Orfeu⁶ lidarem com heróis cujas histórias acontecem durante o Carnaval reitera a impossibilidade da representação das suas histórias em um mundo não-ficcional, durante dias comuns»⁷.

Genette (1982) clasifica las continuaciones del hipotexto en prolépticas, analépticas, elípticas y paralépticas en función de si se realizan al final de la historia, al principio, si cubren alguna laguna de información durante la misma, o si incorporan información de lagunas o personajes laterales. En el caso de Virgilio, el comienzo del mito es la presencia de Aristeo y el relato de la muerte de Eurídice, mientras que en Ovidio se cuenta la boda de Orfeo y de Eurídice, y a partir de ahí, la muerte de esta última. En *Orfeu negro* tenemos mucha más información explicativa a modo de precuela cinematográfica: llega Eurídice desde el campo y conoce a Orfeu en el tranvía en un ambiente generalizado de carnaval en la ciudad de Río de Janeiro. En el morro, este la seduce con su guitarra –ya no es la lira del Orfeo clásico– y estos versos cantados: «Das cordas do meu violão / que só seu amor procuram / vem uma voz / que fala dos beijos / perdidos nos lábios dela»⁸. Es a través de la música, y por ello de manera congruente con el hipotexto –el canto y la lira del Orfeo clásico tenían gran poder de convicción en personas y dioses– como Orfeu consigue a Eurídice, que acaba durmiendo con él, y consumando de forma figurada el matrimonio clásico. Pero al mismo tiempo es también a través de la música como Eurídice dice recordar algo triste de su pasado mucho tiempo atrás, una fatalidad que habrá de suceder, a lo que más tarde Orfeu asiente con los ojos humedecidos. Se trata de un reconocimiento más o menos explícito de la historia clásica del mito de Orfeo, del hipotexto, como un comentario metatextual a su propio destino como personajes mitológicos. Ya antes en la película se había dado otra mención metatextual al hipotexto cuando a Orfeu y a

⁶ En 1999, el director brasileño Carlos Diegues dirige otra película, *Orfeu*, con música de Caetano Veloso y a modo de adaptación de *Orfeu negro* en la que, a pesar del tono alegórico y del uso de las referencias míticas, al igual que su modelo, la vida de la favela y los problemas con las bandas, el narcotráfico y la policía se hacen mucho más manifiestas.

⁷ «El hecho de que Orfeu negro y Orfeu lidien con héroes cuyas historias ocurren durante el Carnaval, reitera la imposibilidad de representación de sus historias en un mundo no ficcional, durante días normales». En este trabajo, todas las traducciones desde el portugués son mías.

⁸ «De las cuerdas de mi guitarra / que solo su amor procuran / llega una voz / que habla de los besos / perdidos en los labios de ella».

su prometida Mira, en la oficina del ayuntamiento para obtener una licencia de matrimonio, el funcionario les gasta una broma con los nombres, sugiriendo que el de ella debería ser Eurídice, como en la historia antigua. Mira, que no conoce el mito –Orfeu, entonces, tampoco– genera con sus celos una situación cómica para el espectador pero que se convertirá, a modo de prolepsis⁹, en comentario y reacción premonitoria del desenlace. El personaje de Mira es muy interesante en su construcción porque representa a las clásicas Ménades de Tracia o bacantes que realizaban los ritos báquicos y que en la tradición se le asumen al mismo Orfeo como iniciador pero que también acaban desmembrando al vate al sentirse despreciadas por este. Las acciones de Mira, la *bacante* brasileña, son similares. Desde su personalidad fuerte y desbordante, por su belleza exuberante y por cuanto que celebra y comparte las músicas y bailes de un transgresor carnaval junto con Orfeo, mantiene una relación sentimental con él hasta que finalmente termina asesinándolo en un ataque de celos tras haber sido rechazada a favor de Eurídice. Los ritos báquicos clásicos de Orfeo con las Ménades se convierten en la película en los bailes de carnaval con su hasta entonces esposa legítima, Mira, quien al ver roto el vínculo sagrado que le unía a él, primero intenta matar a su rival para acabar asesinando a Orfeo en un ataque de locura que busca la referencia de la versión ovidiana:

*Inde cruentatis uertuntur in Orphea dextris
et coeunt, ut aues si quando luce uagantem
noctis auem cernunt structoque utrimque theatro
cum matutina ceruus periturus harena
praeda canum est; uatemque petum et fronde uirentes
coniciunt thyrsos non haec in munera factos.
Hae glaebas, illae direptos arbore ramos,
pars torquent silices...¹⁰
(ov. *Met.* 11.23-30)*

Solo sus lágrimas finales de desesperación tras ser consciente de haber causado la muerte de su amado, le devuelven a Mira la humanidad que no tenían las bacantes.

Existen otros personajes en la película que podrían considerarse *contaminaciones* de otros relatos clásicos de mitos greco-latinos. En primer lugar está el ciego vendedor de molinillos de viento que desembarca al mismo tiempo que Eurídice en la ciudad y al que ésta ayuda a salir del barco. Comenta este personaje que a pesar de su ceguera, conoce la ciudad de Río de Janeiro perfectamente y, como premio a su asistencia, le pone a Eurídice al cuello una corona de carnaval, como preconizando el futuro que le espera: la muerte en el carnaval. Es, sin duda una referencia velada a

⁹ Se reconocerá su función proléptica tras el final, de forma retroactiva, como muchas otras señales premonitorias en la película. Genette (1972, p.112) llama *amorces* a este tipo de prolepsis.

¹⁰ «Después con las manos ensangrentadas se vuelven contra Orfeo y se agrupan como las aves si alguna vez ven a una lechuza que va errante de día, o como en el anfiteatro el ciervo que va a morir en la arena de la mañana es presa de los canes; y buscan al vate y le arrojan tirsos de verde follaje no hechos para estos menesteres. Éstas lanzan terrones, aquéllas ramas arrancadas de los árboles, otras piedras...».

Tiresias, el adivino ciego de los clásicos. El otro personaje es Hermes, esta vez presentado con el mismo nombre que el dios «con un enorme talento para el engaño y la invención...conductor de las almas de los muertos en su peregrinación al Hades» (García Gual 2003, pp.148-149). Su actitud para con Eurídice es ambigua, ya que tras una aparente amabilidad e indicarle donde se encuentra la casa de su prima, en el momento de mayor peligro en la noche de Carnaval, la envía sola por un camino solitario y oscuro hacia adonde habría de morir. Al igual que Tiresias, le indica implícitamente el futuro que la espera en el carnaval al anunciarle nada más conocerla: «Ninguém resiste a doidera do carnaval»¹¹. De igual manera que muestra a Eurídice el camino hacia el Hades al guiarla hacia su encuentro con la Muerte, también muestra a Orfeu la dirección donde se encuentra el cadáver de Eurídice para que se pueda reunir con ella. Pero ese hecho acaba generando la propia muerte del músico conductor de tranvías cuando la celosa Mira, fuera de sí, le lanza una roca al verlo llevando en sus brazos el cuerpo de su rival. Hermes se convierte, así, en cómplice indirecto de la Muerte, personaje alegórico representado por el hombre disfrazado de esqueleto que persigue a Eurídice hasta la favela Babilonia y que provoca que Orfeu la electrocute. Es una fusión del Aristeo que aparece en Virgilio con la alegoría de la Muerte, personaje simbólico que ya apareciera en la obra teatral de Vinicius de Moraes, y que mantiene con Orfeu dos cortas conversaciones: tras su primera lucha a *capoeira*¹² y navaja, le espeta «Toma conta dela, eu não tenho presa nenhuma»¹³. Y una vez con Eurídice ya muerta: «Agora ela é minha»¹⁴. No solo es un pretendiente que pudiera buscar a una mujer para forzarla sexualmente, como era la intención del Aristeo clásico, sino el que la poseerá para siempre una vez muerta. La película se encarga de realizar esa corrección temática del mito clásico adaptada a los disfraces de Carnaval y a esta alegoría de origen medieval. Otro cambio sería el hecho de que es el mismo Orfeu quien provoca la muerte de Eurídice, electrocutándola.

Respecto a la bajada del Orfeo clásico al Hades, en la película-hipertexto se encuentra dividida en varias escenas: desde la subida en ascensor al piso 12 del edificio público con todos los casos archivados de los muertos; la posterior bajada por la escalera de caracol, al final de la cual se aprecian unos tonos rojizos; hasta el trayecto al *terreiro de candomblé* con el conserje del edificio anterior, que le sirve de Caronte; y finalmente cuando, con la ayuda de Hermes, da con el cuerpo sin vida de Eurídice en el anatómico forense, en una sala congelador que alude a lo inhóspito del Tártaro y, donde el funcionario que allí trabaja, le hace una advertencia premonitoria respecto al frío gélido que hace en la sala, no vaya a ser que Orfeu también enferme. Para la construcción del hipertexto que supone *Orfeu negro*, y teniendo en cuenta el soporte artístico cinematográfico en el que se encuentra, además de la duración del filme, se produce una amplificación, que consiste en:

¹¹ «Nadie se resiste a la locura del carnaval».

¹² Danza y arte marcial brasileño practicado desde los tiempos de la colonia por los esclavos africanos.

¹³ «Quédate con ella, yo no tengo ninguna prisa».

¹⁴ «Ahora ella es mía».

- a) Extensión temática: el propio cambio de contexto diegético al carnaval del Río de los años 50 provoca que haya mucha información, tanto verbal como visual, sobre la ciudad y sus habitantes, y sobre la cultura brasileña, de la que se muestra un aspecto relacionado con las variaciones del hipertexto, el sincretismo, tanto religioso como cultural; el *terreiro de candomblé* y el mismo carnaval representan puntos de contacto entre las religiones africanas y la cristiana.
- b) Expansión estilística: aunque este concepto suele ser aplicado exclusivamente a los textos escritos, que por medio de figuras retóricas y cambios en el estilo pueden provocar un incremento en la extensión del texto, en este caso lo llevaremos también a la película; los diálogos entre personajes se extienden considerablemente y la riqueza de los elementos visuales de Río, del carnaval y de la favela y sus personajes provocan un efecto expansivo similar.

Ya hemos comentado anteriormente los tipos de continuación enunciados por Genette. Además de la analéptica como introducción y presentación de personajes al comienzo del filme, el final del mismo constituiría una continuación de tipo proléptica al hipotexto clásico: tras la muerte de ambos amantes, los dos niños amigos de Orfeu surgen como continuadores de la obra de Orfeu y Hermes a través de la guitarra, junto a una niña –futura Eurídice– que se les une para ver el sol nacer; y la imagen de los tres se funde con el bajorrelieve de los mismos personajes adultos que llegarán a ser algún día, indicando el carácter cíclico del mito.

3. CARNAVAL DE RÍO Y CARNAVALIZACIÓN BAJTINIANA

Existen dos tipos de carnaval o dos visiones del mismo: la propia de una celebración festiva periódica y lúdica; y el carnaval bajtiniano que incorpora un significado profundo más complejo de transgresión de valores sociales. Según el crítico ruso, en el carnaval «el comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna)... La excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten» (Bajtín 2004, p.180). El disfraz y la situación permiten comportamientos vedados en otras situaciones normales de la vida, la ciudad deja de funcionar y se entrega a los excesos de las pasiones humanas: comida y bebida, sexo, incluso violencia; y muerte. La película de Camus no es demasiado explícita en cuanto al sexo, aunque las sensuales sambas se identifican a menudo con el cortejo y finalmente aparecen parejas retozando por los suelos al término del carnaval; continuamente hay exacerbación del piropo y el mismo Orfeu se ve caracterizado con una sexualidad multiplicada y un frenesí de la libido que se muestra en la seducción de Eurídice el mismo día en el que se compromete con Mira. Los encuentros sexuales entre la prima Serafina y el marinero, aunque en tono cómico, son también una muestra de la promiscuidad propia del carnaval. En cuanto a la violencia y a la muerte, en el periplo de la búsqueda

de Eurídice por parte de Orfeu, este advierte numerosos heridos y muertos, entre los que también se encuentra su amada.

Para Bajtín (2004, p.158), «los héroes mitológicos y las figuras históricas del pasado se actualizan en estos géneros de una manera deliberada y manifiesta, actúan y hablan en la zona del contacto familiar con la contemporaneidad inconclusa». En el caso del *Orfeu negro*, el contacto con los mitos se produce a dos niveles: primero, en el marco narrativo-diegético de la historia, por cuanto que los personajes principales constituyen un hipertexto de los mitos y dioses grecolatinos; y después, a nivel de los personajes representados en el bloco carnavalesco Babilonia: Orfeu es el Sol; Mira, el Día; y Eurídice, la Noche, oculta tras un velo a modo de máscara; así como la Muerte con el disfraz de un esqueleto, quien se mantiene en ambos niveles carnavalescos sin transiciones ni modificaciones entre ambos. A Eurídice, su máscara le permite bailar con Orfeu en el carnaval, suplantando a su prima Serafina, y oculta a los ojos de la celosa Mira, como en una metamorfosis ovidiana en la que Júpiter se encarnase en algún animal para seducir a alguna mortal lejos de las miradas de la implacable Juno o la hubiese metamorfoseado para poder poseerla sin el acoso de su esposa en el Olimpo. El *terreiro de candomblé* al que se dirige Orfeu para recuperar a Eurídice, y al que se identifica con el clásico Hades, es la zona de contacto entre los humanos, los dioses y los muertos. Allí, los participantes entran en trance y son poseídos por algún *orixá* o por algún muerto, como en el caso de la anciana, por cuya boca habla Eurídice a espaldas de Orfeu. Este, empapado de una locura similar a la de la versión de Virgilio, le reclama que le está engañando y que desea verla; aunque ella le pide a Orfeu que no se vuelva, este lo hace, para descubrir a la anciana, que antes de volver en sí le dice con la voz de Eurídice: «Adeus, Orfeu, você nunca mais vai me ver»¹⁵. Aunque en la versión de Ovidio ella no le reclama nada, en la de Virgilio: «*illa "quis et me" inquit "miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor?..."*»¹⁶ (VIRG. *Georg.* 4.494-495).

El efecto ideológico y subversivo del carnaval, para Bajtín, queda resumido en lo siguiente:

Tanto la fiesta de carnaval como el estilo literario anunciado (el realismo grotesco) se caracterizan por desmontar el mundo, revelar la alteridad, invertir el orden, y se oponen a toda producción cultural basada en la cohesión. Así, se deduce que carnavalización es un término cargado de contenido político, pues revela una contraideología, una contracultura que se opone a la norma y autoridad. (Viñas 2002, p.463)

En la película se aprecia cómo los habitantes de una favela pobre en un morro carioca se convierten en reyes durante los días de carnaval: es la expresión de un deseo contenido que aflora y se desborda, y que contrasta con las tensiones sociales del día a día en una sociedad con una péfida distribución de la riqueza. El mismo conductor de un tranvía se convierte en rey del carnaval aclamado y conocido por

¹⁵ «Adiós, Orfeo, nunca más volverás a verme».

¹⁶ «Ella inquirió: "¿Qué locura, Orfeo, qué locura tan grande me ha perdido, desgraciada de mí, y te ha perdido a ti?"»

todos, incluso respetado por la policía. Durante esos días está permitido quejarse, incluso insultar, utilizando el disfraz a modo de máscara de bufón, que contiene su no participación en la vida y la intangibilidad de su discurso (Bajtín 1989, p.219). Todos quedan al mismo nivel y se compensan las desigualdades anteriores. El hecho negativo de sobresalir y ser observado por la pobreza y por el inherente color de la piel, en el carnaval se convierte en lo contrario, en una muestra de orgullo en los marginales y de admiración en las clases en un estrato social superior. Pero el efecto transgresor puede llegar a ser perverso y solo constituir un desahogo fiscalizado por el poder para que las fuerzas verdaderamente revolucionarias de los pobres y los marginados se liberen durante unos pocos días y no creen problemas el resto del año. Ya lo dice una de las canciones de la banda sonora de Jobim: «A gente trabalha o ano inteiro / para fazer a fantasia. / Tristeza de viver»¹⁷. De hecho, en la película, también aparece una furgoneta de policía llevándose a comisaría a unos cuantos festejantes que habían sobrepasado el límite temporal del carnaval, la barrera de la vuelta a las normas y de nuevo, a la desigualdad económica y social. Bentes (2007) crítica la actitud específica de cineastas como Marcel Camus, que, con la excusa del material mítico, evade la cuestión de la pobreza real de las ciudades brasileñas y muestra un Río de Janeiro turístico de postal:

O filme trabalha com uma miséria já transubstanciada em ‘primitivismo’, ‘arcaísmo’, simplicidade. A miséria não aparece no filme, os personagens vivem de forma ‘primitiva’, mas não de forma miserável. A miséria desaparece sob a capa de uma segunda natureza e de uma pobreza não-problemática¹⁸.

(Bentes 2007, p.247)

Con ello, el director francés parece justificar la miseria y la pobreza con el *rousseauiano* mito del buen salvaje en una sociedad brasileña justa y armónica que en realidad no lo es.

4. CONCLUSIONES

Partiendo de las versiones clásicas del mito de Orfeo e incluso mostrando las variaciones del mismo que contienen Virgilio y Ovidio, hemos comprobado cómo es posible recrear el mito en una época más actual o *proximisante* y en un espacio que nos es más conocido o por lo menos específico, el Río de Janeiro de los años 50 del pasado siglo. A pesar de las obvias diferencias interartísticas entre los poemas narrativos clásicos y el cine, a partir de la teoría del hipertexto de Gérard Genette, podemos establecer qué mecanismos de transformación hacen posible *Orfeu negro* como

¹⁷ «Trabajamos el año entero para hacernos un disfraz. Tristeza de vivir».

¹⁸ «La película trabaja con una miseria ya transubstanciada en “primitivismo”, “arcaísmo”, simplicidad. No aparece miseria en el filme, los personajes viven de forma “primitiva” pero no de forma miserable. La miseria desaparece bajo la capa de una segunda naturaleza y de una pobreza no problemática».

hipertexto del Orfeo clásico. Comenzando por el título, que genera un implícito pacto hipertextual con el espectador; la coincidencia temática de la acción y la identidad nominal de los personajes pero al mismo tiempo su rebajamiento socio-económico y cultural; y unido a ciertos elementos cómicos en la misma, lo acercan a lo que Genette llama *parodie*.

La transposición diegética o variación del contexto espacio-temporal de la acción, que por otro lado sigue a grandes rasgos la matriz de acción y personajes de los dos poemas narrativos clásicos, provoca, inevitablemente, ciertos cambios temáticos o semánticos en el hipertexto respecto del hipotexto. Hay aparición de nuevos personajes, en muchas ocasiones como una *contaminación* de la mitología grecolatina –Hermes, Tiresias–; agrupación de varios en uno solo, como es el caso de Mira a partir de las bacantes, que además incorpora la corrección temática de ser la legítima futura esposa de Orfeo antes de la llegada de Eurídice; o la fusión de un personaje mítico con otro alegórico de origen medieval, Aristeo y la Muerte.

La transformación diegética también provoca el fenómeno conocido como amplificación, que consiste en una extensión temática, como podríamos considerar todas las explicaciones y descripciones en relación al carnaval y a la ciudad de Río de Janeiro, y en una expansión estilística, que debido a la diferencia de formatos artísticos y a la duración del filme frente a los textos clásicos, tanto las conversaciones entre los personajes como la acción del narrador –Proteo, en Virgilio; el mismo Ovidio, en las *Metamorfosis*– en forma de cámara de cine que sigue la acción, quedan amplificadas sustancialmente.

También hay continuaciones por el pasado y por el futuro de la historia contada en el hipotexto: desde la llegada de Eurídice a Río, hasta el traspaso de los papeles de los personajes del mito a los niños para que este pueda volver a repetirse indefinidamente. Esto último remarca el carácter universal del mito de Orfeo, que puede traspasar épocas y lugares geográficos, e incluso como en este caso, formatos artísticos.

La música también tiene un significado especial en la película y, además de referir temáticamente a las aptitudes casi mágicas de la lira del Orfeo clásico, en las conocidas letras del compositor Antônio Carlos Jobim se canta metatextualmente y a modo de puesta en abismo la historia de Orfeo y la del propio carnaval.

Como en todo texto escrito o filmico donde aparecen el carnaval, disfraces y máscaras, el *Orfeu negro* contiene un elemento de subversión social que el bajtiniano concepto de carnavalización pone de manifiesto. La exacerbación de la sexualidad y otras pasiones humanas limitadas en la sociedad del día a día pero presentes en el carnaval están en la película de Camus bastante suavizadas, sin apenas escenas explícitas y siempre sublimadas en forma de amor romántico –el que sienten Orfeo y Eurídice el uno por el otro– o incluso en un cierto cariño sensual –entre Serafina y el marinero–. Hay algunas insinuaciones de promiscuidad en escenas de piropos, de bailes sudorosos simulando cortejos e imágenes de parejas ebrias buscando un lugar en el suelo donde retozar. La violencia está algo más presente en el filme, tanto la generada en la muerte de Eurídice como la de otros personajes anónimos víctimas del descontrol del carnaval fuera de la ley.

La conexión carnavalesca entre humanos –y entre humanos y dioses– a través del disfraz y la máscara también queda bien reflejada a través de la suplantación de Serafina por Eurídice y, posteriormente por las posesiones de humanos por dioses y muertos que tienen lugar en el *terreiro de candomblé* adonde Orfeu va a buscar a Eurídice para escuchar su voz por última vez.

El carnaval significa alteración del orden jerárquico y social establecido, y los negros pobres de la favela Babilonia son reyes del sambódromo de Rio por un día, pero después han de volver a la miseria y a la pobreza que el director francés disfraza de primitivismo de postal para contar una historia que, aunque transcurra en un espacio real, dista mucho de la realidad de sus verdaderos protagonistas.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, C. – IGLESIAS, R.M. (2012), Ovidio. *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra.
- BAJTÍN, M. (1975), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (trad. esp. 1989).
- BAJTÍN, M. (1979), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica (trad. esp. 2004).
- BENTES, I. (2007), «Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome», *Alceu* 8., n.15, 242-255.
- GARCÍA GUAL, C. (2003), *Diccionario de mitos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (1999), «El mito clásico en el cine: Orfeo negro de M. Camus» en Caramés, J.L. (coord.), *El cine: otra dimensión del discurso artístico I*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp.331-341.
- RODRIGUES FONTES, E. (2007), «Corpo negro e cultura brasileira em cinco filmes nacionais: uma leitura de Cidade de Deus, Orfeu Negro, Orfeu, Madame Satã e Ônibus 174», *Opsis* 7, n.8, 125-138.
- SEGAL, C. (1989), *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- VELÁZQUEZ, J. (1994), Virgilio. *Geórgicas*, Madrid, Cátedra.
- VIÑAS PIQUER, D. (2002), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

FILMOGRAFÍA

- Orfeu negro* (1959). Director: Marcel Camus. Productor: Sacha Gordine.
- Orfeu* (1999). Director: Carlos Diegues. Producción: Warner Bros.