



Gabriela Milone y Gabriela Simón (coords.)
Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música
Villa María
Eduvim
2013
246 páginas

María Belén Severini¹

Migraciones y pliegues para pensar la figura mítica de Orfeo

En el texto introductorio “Orfeo y translaciones”, Gabriela Milone y Gabriela Simón, las coordinadoras de esta cuidada selección de ensayos, citan a Maurice Blanchot para pensar el vacío y la imposibilidad del encuentro entre Orfeo y Eurídice. Vacío signado por la extrañeza y la fatalidad del azar. El texto se configura en una reunión de voces que nos hablan de un posible Orfeo o una imposible Eurídice. Esta experiencia polifónica aporta matices y tonos peculiares a las lecturas canónicas del mito de la cultura occidental:

En su seminario “Lo Neutro”, Barthes señala que recurre a la noción de “variación” tomada de la música

contemporánea: “la serie de fragmentos: sería poner ‘algo’ (¿el tema, lo neutro?) en estado de variación continua (y ya no articular en vista de un sentido final): relación de la música contemporánea donde el ‘contenido’ de las formas importa menos que su translación” (9).

Milone y Simón admiten que, si bien es recurrente en los ensayos la alusión al mito de *Orfeo*, cada texto ofrece continuas variaciones, asociaciones, desplazamientos, dando cuenta de la multiplicidad que nace de ese “algo”: Orfeo. Los artículos, en este sentido, abordan aspectos míticos, culturales y

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Mail de contacto: belenseverini@gmail.com.

estéticos. En cada reescritura resuena el eco desgarrador de Orfeo, donde la música y la ausencia se vuelven variaciones de lo imposible.

Orfeos

En el “Prólogo” Emmanuel Biset se pregunta de qué habla el mito de Orfeo y Eurídice. Considera que sus sentidos, imágenes y representaciones son inagotables. Mito abordado por la música, la filosofía, la literatura y el teatro, entre otros. En este sentido, los ensayos del libro no hablan del mito sino que “gimen”, dado que todo intento de descripción total es imposible. Si bien hay versiones múltiples de este mito prehelénico –las más completas son las de Virgilio y Ovidio–, Biset afirma que el mito es una historia que nunca deja de ser narrada, cada interpretación aporta acentos diferentes. Solo podemos encontrar figuraciones de un *Orfeo inasible*.

Orfeo en la punta de la lengua

El Orfeo de Gonzalo S. Aguirre toma la figura de un héroe cotidiano “Orfeo es el arengador” (27) y no el conquistador del mundo occidental. Para el ensayista, Orfeo es una figura contradictoria, tensionada entre el yo apolíneo (allí es métrico, terrenal, racional) y la venganza del yo dionisiaco (cuando pierde la cabeza se vuelve ingenuo, mundano, soberbio). Orfeo, distraído, se da vuelta justo antes de lograr lo imposible. Según el autor esta imposibilidad de la misión de Orfeo se vincula con la falta de la palabra, cuando el lenguaje se desarticula y no hay palabra que comunica:

Un texto con Orfeo en la punta de la lengua. Un texto que sea como una respiración cantada resuelta a no

entregarse ni a la lengua académica, ni a la lengua literaria, ni a ninguna lengua sin punta, sin filo, sin memoria, llena del olvido que no tiene oportunidad de expresarse (33).

Imágenes que hablan: en torno a la conciencia de sí en *Las lágrimas de Eros*

Adriana Gabriela Canseco aborda los postulados de George Bataille acerca del “Erotismo”. El silencio supremo del erotismo corresponde al silencio expresivo de la imagen, donde el lenguaje cede el poder significativo a esa experiencia en movimiento de la mirada. Es imposible equiparar el discurso a la experiencia de goce. El lenguaje siempre resulta insatisfactorio. El hombre, empecinado en su centro, no puede huir de las trampas del lenguaje ni del discurso del escenario dispuesto para su muerte.

Para Bataille, reflexiona Canseco, el origen del erotismo se encuentra en el arte, cuando separa la esfera del trabajo útil y se entrega a la voluptuosidad sin un fin más que el de la expresión, como puede observarse desde trabajos pictóricos prehistóricos, donde una angustia marcada por la ausencia es recobrada en el deseo de la mirada.

Orfeo y la pérdida en *Hamlet & Hamlet* de Liliana Heer

Jorge Dubatti advierte que en este otro Hamlet la reescritura configura un nuevo espacio emocional, corporal, intelectual y lingüístico. Hamlet habla como un cuerpo que deriva en una multiplicidad: es también el cuerpo de la voz de Liliana Heer, y de la actriz, Cristina Banegas. Hay una teatralidad no convencional, desafío que se encuentra en la escena argentina de postdictadura, un tiempo reacio a la tragedia.

El ensayista lee la obra de Liliana Heer como un acontecimiento de “Teatro comparado”, noción del crítico que da cuenta de la conexión de culturas, tiempos distantes, “supraterritorialmente”. Sin embargo, en *Hamlet & Hamlet* la fórmula X-Y estalla. Hamlet es lector y espectador de las obras que a partir de él nacieron, crítico de sus críticos, a quienes cita o desprecia.

Dubatti le consulta a la autora cómo entra Orfeo en este gran texto. La dramaturga cita “Una noche con Hamlet”, donde su autor, Vladimir Holan, dialoga con su protagonista, y en sus conversaciones aparece la figura de Orfeo. Heer propone un dispositivo poético que aúna ensayo-teoría, teatro-poema-narración, donde los monólogos parecen un ensayo que Hamlet escribe sobre sí mismo y su voz es la que da cuenta de la experiencia de la pérdida.

Orfeo en el teatro argentino del siglo XXI: dos obras de Alejandro Tantanián

Laura Fobbio ubica a Alejandro Tantanián en la estela de la nueva dramaturgia de los '90. Siguiendo a Marcela Arpes considera que esas poéticas diversas comparten la deconstrucción y el desplazamiento de los límites del género dramático. Esta singularidad se vincula con el contexto sociopolítico de la argentina de fines del siglo XX, donde emerge un sujeto dramático problemático a partir de la disolución de su identidad.

En “Una anatomía de la sombra” y “El Orfeo” de Tantanián, la dramaturgia alude no solo al mito sino a piezas musicales que retomaron ese mito. En este sentido, la ensayista reformula el concepto de intertextualidad y propone el de “fagocitación”, dado que el dramaturgo considera una forma de “vampirismo” a ese diálogo con la literatura, en la

resignificación de otros lenguajes, otras textualidades.

El dramaturgo cita una frase de la ópera “Orfeo y Eurídice” compuesta por Christoph W. Gluck, con libreto de Raniero de Calzabigi. Es significativo que Tantanián, también cantante y libretista de ópera, recupere la biografía de Monteverdi, quien compuso sobre Orfeo, el músico. La ensayista considera que estas relaciones intersemióticas son representativas de la dramaturgia actual, donde se amalgama teatro, poesía y música.

Eurídice. La fundación del silencio como horizonte de los neutro y la delicadeza

María Gabriela Gasquez recupera en este ensayo la versión de Ovidio del mito y la pieza teatral “Una anatomía de la sombra” de Alejandro Tantanián. El acento de su análisis radica en la configuración del silencio de Eurídice, donde se conjugan “lo neutro” y la delicadeza. En la Eurídice de Tantanián, nos dice la autora, somos partícipes de ese instante de renuncia y pérdida.

Gasquez cita a Le Breton, quien considera que la palabra y el silencio son inseparables. Además, analiza la distinción que hace Roland Barthes entre los verbos *tacere* (silencio verbal) y *silere* (silencio de la naturaleza, ausencia de movimiento). En el mito *silere* designa la muerte y *tacere* alude al silencio verbal. El silencio de Eurídice pone en cuestión lo esperable, en una concepción del silencio que no se contrapone al habla sino que da cuenta de lo neutro como transfiguración ética, desbaratando las opresiones, las intimidaciones, los peligros de hablar.

Andantino para Orfeo: amor, música y duelo

Ana Levstein problematiza el mandato “superar el duelo”, paradoja desgarradora, aporía insoluble del vivir. La autora da cuenta de una posición del sujeto que no es indigno de lo que le sucede. Citando a Gilles Deleuze, encuentra en los Estoicos una poética del vivir que designa una relación personal con una herida. En esa grieta hay un esplendor del acontecimiento que es el sentido. La autora identifica ese esplendor con Orfeo, matriz de las diferentes aristas del duelo.

Levstein realiza una lectura del texto “Amor”, versión del mito de Clarice Lispector y de la película “Reconstrucción de un amor” de Christoffer Boe. En los personajes Ana, Alex y Aime, como en el mito, el sobrevivir cotidiano “es un esfuerzo titánico. El tiempo pulsado son las instituciones, las estrías de nuestra cultura, nuestros hábitos. Al tiempo no pulsado, como al espacio liso del viajero nómada, hay que arrancarlo en una lucha sin cuartel” (132).

Pérdida de lo inasible. La figura de Orfeo en el pensamiento de Maurice Blanchot

Gabriela Milone reflexiona sobre la experiencia de la pérdida siguiendo a Blanchot, quien identifica a Orfeo con la imposibilidad, y con la experiencia radical de la poesía. Pérdida de lo que nunca se tuvo. Imposibilidad de la nada. Lo inasible de la experiencia es lo neutro, un afuera suspendido que se manifiesta como pérdida. Eurídice es solo una evanescencia.

La autora analiza los dos movimientos que Blanchot atribuye a Orfeo: la mirada apropiadora y la mirada sin habla. Por un lado, la experiencia de la desmesura, la impaciencia del deseo de cruzar los límites, y por otro, Orfeo de cara

a lograr lo imposible y fracasa. Este error, abre el espacio poético órfico, donde la palabra poética y el desaparecer configuran un mismo movimiento. En Blanchot la escritura poética es una experiencia límite, es la imposibilidad de concluir, el movimiento de lo neutro como diálogo inconcluso, afuera del lenguaje y el pensamiento.

La reescritura sadiana en *El Orfeo de Alejandro Tantanián*

Marcelo Alejandro Moreno hace foco sobre el discurso erótico en la obra teatral. Siguiendo a Barthes, señala que la lengua sadiana crea un nuevo lenguaje que es irreductible al comunicativo. La reescritura sadiana del mito griego vincula la literatura a lo pornográfico, al erotismo, al goce erótico que se contrapone a la situación límite de la enfermedad. La figura del “Amo” en el texto dramático es análoga a la figura del “libertino” en la escritura de Sade. Estas marcas admiten el concepto de “pornogramas”, en palabras de Barthes, dada la fusión lenguaje-cuerpo:

La noción de pornograma también remite la violencia efectuada sobre los cuerpos, a las relaciones de dominación y sumisión bajo la forma de un relato de vejaciones que supone un ejercicio de poder, a lo permitido y lo no permitido, a lo aceptable y lo no aceptable en un estado de sociedad históricamente situado y sustentado, como dijimos antes por la vinculación cuerpo-lengua (157).

Duelo y extravío, mirada, música y voz

Adriana Musitano se refiere a dos obras que dan cuenta de los dobles de Orfeo. En el Canto IV de las “Geórgicas” de Virgilio, Aristeo es el héroe solar que repara la

muerte mediante el duelo y el sacrificio. Su inversión, Orfeo, es el héroe lunar que fracasa a pesar de su poder musical y no revive a Eurídice por desafiar el Hades. El doble también se encuentra en “Butes” de Pascal Quingnard, donde la figura del músico se invierte en el argonauta que se entrega al canto de las sirenas.

En el libreto de Griselda Gambaro “La casa del sosiego”, el mito se articula con el testimonio, la denuncia y la falta de memoria ante el genocidio argentino en los '70. La obra da cuenta de la ambigüedad de lo dicho y lo no dicho en la imposibilidad del duelo. La ensayista piensa ese espacio de lo infernal y lo inenarrable.

Orfeo y la experiencia del Afuera

María Susana Paponi propone mirar el mito desde la actualidad, donde diversas mutaciones abrieron conexiones con “fuerzas del afuera que conformarán [...] otra experiencia de lo humano” (192). En este sentido, siguiendo a Deleuze, la autora considera que la figura de Orfeo es un signo del afuera, en tanto que el viaje de Orfeo da cuenta del pasaje de una cultura a otra “experiencia de cultura”, en términos de Foucault.

Paponi describe las epistemes delineadas por Foucault para llegar a la identificación de Orfeo con la figura del intelectual universal. Orfeo negocia con Hades, persuade, pero no alcanza la verdad. La acción de Orfeo no responde a un ideal sino a la acción de su Lira. La transgresión de Orfeo es consentida en tanto que a partir de ella prevalece la ley general. Esa experiencia del afuera es la experiencia de lo imposible.

Los descastados: sobre *Orfeo descende* de Tennessee Williams

Laura Raso y Marcela Coll consideran que tanto en el mito de Orfeo como en la obra de Williams, el héroe se precipita a las leyes inexorables del destino. En la dramaturgia de Williams son recurrentes los arquetipos amorales signados por el contexto de la Guerra Civil. Val Xavier-Orfeo es un músico seductor que habita el infierno de un pueblo sureño, donde *lo otro* debe aniquilarse para que prevalezcan los valores de una identidad cerrada y excluyente.

“Ser entonces este espectro...”. Eurídice de *Una anatomía de la sombra* de Alejandro Tantanián

Marcela Coll y Gabriela Simón trabajan sobre la figura de una Eurídice espectral, partiendo, por un lado, de las reflexiones de Jacques Derrida en “La lógica del espectro”. Siguiendo a Musitano, consideran que en el mito griego Eurídice se construye en la línea de la muerte, contradiciendo lo mimético. En este sentido el título de la pieza teatral resulta paradójico. La anatomía de lo espectral, del no-cuerpo, lleva a las autoras a vincular al mito con los rituales dionisiacos: desmembramiento de animales (*diasparagmós*) y el rito de comer carne cruda para retornar a la naturaleza (*omofagia*).

Orfeo o la ambigüedad

Hernán Rodolfo Ulm considera que la figura de Orfeo está signada por la “ambigüedad”. Orfeo oscila entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre la obra y la muerte, entre la vida y la muerte, entre sus dos cantos. El primero es un canto sin voz que vence la muerte, canto de la unidad y la plenitud. El segundo es un canto “ya articulado, sucesivo, ordenado (o más bien, dispuesto, cantado, para garantizar la

buena sucesión y el orden del mundo
separado” (236).