

El sincretismo como retórica en *Orfeo negro* de Marcel Camus

Syncretism as rhetoric in *Black Orpheus* by Marcel Camus

Luis Roberto Vera*

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

Resumen: Este artículo busca revisar la película francesa *Orfeo negro* bajo la perspectiva de una reconsideración del sincretismo afrobrasileño y cómo se lo representa a través del mito griego en el contexto de un carnaval carioca. Al mismo tiempo presenta una revisión de los presupuestos e intereses teóricos del estado de la cuestión en la estética de los medios: la definición de los conceptos binarios de imaginación/ilusión y narración/documentación, así como el marco epistemológico más amplio de la condición humana. Sólo después de haber ofrecido este contexto, el artículo despliega los recursos específicamente cinematográficos mediante los cuales Marcel Camus presenta el sincretismo en su película.

Palabras clave: *Orfeo negro*. Cine francés. Crítica de cine. Sincretismo afrobrasileño.

Abstract: This article aims to review the French film *Black Orpheus* under the perspective of a reconsideration of the AfroBrazilian syncretism and how it is portrayed through the Greek myth in the context of a Cariocan carnival. At the same time presents the review of the assumptions and theoretical interests of the *état de la question* in media aesthetics: definition of the binary concepts of imagination/ilusion and narrative/documentation, as well as the wider epistemological frame of human condition. Only after having given this context, this article unravels the ways by which Marcel Camus has displayed the specific cinematographic devices to convey syncretism in his film.

Keywords: *Black Orpheus*. French cinema. Film criticism. AfroBrazilian syncretism.

1 Introducción

En esta introducción advertimos respecto a la inscripción de nuestro artículo en el trabajo de equipo del Cuerpo Académico de Estética y Medios de la BUAP. En seguida describimos de inmediato la ficha técnica y el argumento de nuestro objeto de estudio, la película *Orfeo negro*. El trabajo propiamente analítico plantea primeramente un abordaje a los presupuestos y los intereses teóricos que guían la elaboración de este artículo —la definición de las díadas imaginación/ilusión y narración/documentación, el concepto de sincretismo, así como el marco epistemológico más amplio de la condición humana y la espectacularidad al grado cero—, para luego aterrizar los conceptos anteriores en nuestro objeto de estudio, la película *Orfeo negro*.

1.1 Advertencia

Este artículo ha tomado como punto de partida el resultado de varios años de elaboración conceptual, tal como se expresa en la obra colectiva (aún en prensa) *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*.¹ De manera que esta primera aproximación a *Orfeo negro* se inserta en el trabajo más amplio realizado en el Cuerpo Académico de Estética y Medios, el cual convoca aproximaciones inter y multidisciplinarias, con un resultado transdisciplinario.

2 Orfeo negro de Marcel Camus

2.1 Ficha cinematográfica

Orfeo negro (en portugués: *Orfeu negro* [aunque originalmente tenía el nombre de *Orfeu do Carnaval*]) es una película de 1959 realizada en Brasil por el director francés Marcel Camus (Chappes, 21 de abril de 1912 — París, 13 de enero de 1982). Está basada en la obra teatral *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes;²

¹ Para las abreviaturas y la bibliografía véase el final de este texto. Las cursivas en el interior de una cita son nuestras siempre que no se indique lo contrario.

² La página de internet al respecto, anota “*Orfeu da Conceição* é uma peça teatral escrita por Vinicius de Moraes em 1954, baseada no drama da mitologia grega de Orfeu e Eurídice. A trilha sonora da peça foi lançada em vinil no ano de 1956, pela Odeon, com música escrita por Antônio Carlos Jobim e letra de Vinicius. Em 1959, baseado na peça, foi lançado o filme Orfeu Negro, premiado com a Palma de Ouro, o Oscar e o Globo de Ouro. Em 1999 foi lançado o segundo filme baseado na peça, chamado de Orfeu e dirigido por Cacá Diegues com música de Caetano Veloso. [...] *Orfeu da Conceição* é uma adaptação em forma de peça musical do mito grego de Orfeu transposto à realidade das favelas cariocas. A obra marca o encontro artístico do autor Vinicius de Moraes com Antonio Carlos Jobim que musicou todo espetáculo. O espetáculo estreou no Teatro Municipal do Rio de

la cual, a su vez, es una adaptación del mito griego de Orfeo y Eurídice, situándola en el contexto de las favelas cariocas durante el carnaval. Amplias tomas fueron rodadas en el Morro da Babilônia, una favela del barrio de Leme, en Río de Janeiro. El filme fue una coproducción brasileña, francesa e italiana.

La película es famosa sobre todo por la música compuesta por Antônio Carlos Jobim y el propio Vinícius de Moraes, autores de *A felicidade* y *O Nosso Amor* que se volvieron clásicos del *bossa nova*.

Sin embargo, *Orfeo negro* también tiene música de otros autores compuesta especialmente para esta película, así, por ejemplo, *Manhã de Carnaval* (con letra de Antônio Maria (1921 — 1964) y música de Luiz Bonfá (1922 — 2001), una de las canciones brasileñas más conocidas. Una de sus primeros intérpretes fue Elizete Cardoso.³

Orfeo negro ganó en 1959 tanto la Palma de Oro del Festival de Cannes como el Óscar (Academy Award for Best Foreign Language Film), así como el Golden Globe Award for Best Foreign Film de 1960.

2.2 Argumento

La película inicia con imágenes de un relieve funerario griego en mármol, que explotan para dar paso a un grupo de bailarines negros que bailan samba en lo alto de una favela, desde la cual se puede contemplar la bahía de la entonces capital de Brasil. Cambio de lugar y al mismo tiempo: se ve arribar un paquebote a la bahía de Guanabara, con sus pasajeros también entregados al baile. Aunque no hay una imagen de su descenso, se supone (por la secuencia de la edición) que de allí descende Eurídice (Marpessa Dawn) al llegar a la capital. Sigue una escena de

Janeiro em 25 de setembro de 1956 com cenários de Oscar Niemeyer. Encenado pelo Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento, foi a primeira vez que um elenco de atores negros ocupava o mais famoso teatro brasileiro.”. Vid. http://pt.wikipedia.org/wiki/Orfeu_da_Conceição.

³ También intérprete de la “*Canção do Amor*” (“Canción de amor”) en la *Floresta do Amazonas* (*La Selva Amazónica*) de Villa-Lobos, quien se basó en un poema de Dora Vasconcelos. “Está basada en el libro del argentino Guillermo Enrique Hudson *Mansiones Verdes*, publicado en 1904 que, a su vez, toma numerosos elementos de las leyendas y mitologías indígenas amazónicas de tiempos precolombinos. [...] En 1958, por encargo de la productora Metro Goldwyn Mayer, Villa-Lobos hizo una primera versión musical de esta novela, componiendo algunos temas musicales para la banda sonora de la película *Green Mansions*, también basada en el libro de Hudson, que fue dirigida por Mel Ferrer y protagonizada por su esposa Audrey Hepburn y Anthony Perkins. La película fue un fracaso comercial y muy poco de lo compuesto por el brasileño se pudo escuchar luego en pantalla, ya que la MGM decidió utilizar tan sólo una pequeña parte de lo escrito por Villa-Lobos, siendo el **polaco** Bronislaw Kaper quien adaptó y firmó finalmente la banda sonora definitiva del film. [...] Dentro de *Floresta do Amazonas* se incluyen cuatro canciones, con letra de Dora Vasconcelos, que suelen ser interpretadas de forma independiente en recitales y han sido frecuentemente adaptadas para distintos instrumentos. Se trata de «*Veleiro*», «*Cair da Tarde*», «*Canção do Amor*» y «*Melódia Sentimental*».” Vid. blog: <http://elblogdeatticus.blogspot.mx/2011/02/floresta-do-amazonas-heitor-villa-lobos.html>.

paneo con tomas de *close up* a los comerciantes y productos del mercado, antes de ser rodeada por un grupo de bailarines. De alguna manera logra escabullirse y tras atravesar una sección de grandes edificios modernos y relucientes por sus enormes ventanales, instalados sobre predios con también grandes espacios abiertos y desiertos desemboca en una avenida de la gran ciudad por donde enfila un tranvía rumbo a Babilonia. El tranvía es conducido por Orfeo (Breno Mello), quien le lanza un silbido de lobo a la bella Eurídice, pero continúa su trayecto sin detenerse. El tranvía viene repleto, sin embargo un pasajero la toma por la cintura, en una ayuda que tiene más visos de secuestro. *Close up* de Orfeo al frente de su tranvía hasta llegar al término de la línea. Neófito y desconcertada, Eurídice desciende del tranvía. Orfeo la presenta con el guardia de la estación, Hermes (Alexandro Constantino), quien le indica cómo llegar a casa de su prima Serafina. Apenas un momento después llega la novia de Orfeo, quien saluda a Hermes y éste le presenta a Eurídice.

Aunque comprometido con Mira (Lourdes de Oliveira), Orfeo es un mujeriego (por detrás de Hermes, no deja de enviarle señas a la bella Eurídice, quien sube ya por el morro). Evidentemente, el conductor no tiene mucho entusiasmo por apresurar su matrimonio. Orfeo y Mira van al juzgado civil para solicitar una licencia de matrimonio. Cuando el oficial escucha el nombre de Orfeo, por broma le pregunta a Mira si es Eurídice, lo que la molesta y a la vez la previene respecto a tal nombre. Al salir hay, quizá, una de las imágenes más espectaculares de samba que se hayan filmado: Mira, con un muy ajustado traje rojo y altísimos tacones aguja, es rodeada por un grupo de músicos de samba, a cuyo ritmo se entrega a una frenética danza (tal como las ménades que acompañaban junto con los sátiros el cortejo de Diónisos (o Dioniso).⁴ El grupo se aleja y Mira quiere ahora un anillo de compromiso. Sin embargo, aunque Orfeo acaba de recibir su salario, prefiere recuperar su guitarra del

⁴ En griego clásico hay varias grafías: Διόνυσος, Diônysos o Διώνυσος, Dionysos, en español Diónisos. Las variantes para su transcripción al español, tal como en el caso de Sócrates, provienen de que se ha preferido el vocativo en vez del nominativo, de modo que tanto Diónisos como Dioniso serían correctas. Dionisio, a veces utilizado por confusión para referirse al dios, es el nombre teofórico (es decir, “que porta el nombre del dios”): “sirviente —o seguidor— de Dioniso”. El nombre del dios es de significado incierto. Su elemento *-nysos* bien puede ser de origen no griego, pero *dio-* ha sido relacionado desde antiguo con *Zeus* (genitivo *Dios*). Para los autores griegos, Nisa era una ninfa que lo crió o la montaña en donde era atendido por varias ninfas (las nísades), que lo alimentaron y le hicieron inmortal por orden de Hermes. Vid. William Sherwood Fox, *The mythology of all races 1. Greek and Roman*. Boston: Marshall Jones, 1916, p. 217: «La palabra Dionysos es divisible en dos partes, la primera originalmente Διός (es decir Ζεύς), mientras la segunda es de significado desconocido, aunque quizá esté relacionada con el nombre del monte Nisa que aparece en la historia de Licurgo: [...] cuando Dioniso había renacido del muslo de Zeus, Hermes le confió al cuidado de las ninfas del monte Nisa, quienes le alimentaron con la comida de los dioses y le hicieron inmortal.». Los investigadores han discutido la relación de Dioniso con el «culto de las almas» y su capacidad para presidir la comunicación entre los vivos y los muertos. Vid. Xavier Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1999, capítulo 4 (“Happiness and the Dead”), pág. 105: «Dioniso preside sobre las comunicaciones con los muertos». Los iniciados lo adoraban en los misterios dionisíacos, que eran parecidos y estaban relacionados con los misterios órficos. Se decía que Orfeo había inventado los misterios de Dioniso. Vid. Apolodoro, *Biblioteca*, i.3.2: «Orfeo también inventó los misterios de Dioniso, y habiendo sido descuartizado por las ménades está enterrado en Pieria.».

montepío para disfrutar del carnaval. Mira finalmente le ofrece prestarle el dinero para que le compre su anillo.

En la escena siguiente (que se supone paralela a la anterior puesto que liga el ascenso de Eurídice con el siguiente encuentro entre ésta, Orfeo y Mira) se ve al dúo de niños, Benedito y Zeca (quienes servirán de *amorini*, a la vez de heraldos y *go between* entre los protagonistas de la película) mientras bailan, además de que Zeca toca el pandero sobre lo alto del morro, mientras el cielo por arriba y hasta el horizonte el mar sólo tiene como límite la gran bahía de Río de Janeiro. Luego Serafina (Léa García) entra en su muy humilde y aireada choza para revisar el disfraz con el que participará en la escuela de samba local. De reojo, tal como antes respondiera a la bocina del barco que llega, ahora mira amorosamente la foto de su novio marino.

Minutos después toca a su puerta Eurídice. Primero contrariada por la inesperada interrupción, pero luego enternecida por los temores de su prima, quien huye de un desconocido, que según ella la quiere matar, la acoge en su casa. Al salir de la choza se acerca Benedito y Serafina bromea con la *figa* que éste trae entre las manos, preguntándole si es para ella, pero el niño se la entrega a Eurídice. La *figa*, símbolo fálico africano, también está asociado con el caduceo de Hermes y el tirso de Diónisos y en el contexto mítico de la película tiene connotaciones tanto eróticas como premonitorias de muerte.⁵

Bajan luego las primas para conseguir víveres con el tendero local, lo que permite otro registro del entorno de la vida cotidiana en una de las tantas favelas. Excepto por la escena del Registro Civil, algunas pocas imágenes del público durante el desfile de las escuelas de samba y finalmente en las escenas de entrada y salida correspondientes al Descenso a los Infiernos, representado por el hospital de urgencias médicas, más la oficina de personas perdidas y la morgue — salvo la escena del candomblé, que es la central y corresponde a la invocación y aparición de la amada en el mito, pero en la película sólo mediante su voz y la encarnación en la vieja posesa— todos quienes aparecen en la película son negros o mulatos.

La escena siguiente anuda los dos planteamientos anteriores. Acompañados, respectivamente, por Mira y Serafina, Orfeo rencuentra a Eurídice. Y, nueva Celestina, al darse cuenta de la nueva relación, Serafina consigue embaucar a Mira bajo la argucia de que le deje admirar su anillo de compromiso, mientras Orfeo se escapa con su guitarra rumbo a su casa. Alusión al poder encantatorio sobre los animales que tenía en el mito, ésta se encuentra llena de pequeños animales: un cachorro de perro, un chivo, un gallo y una pareja de palomos. Luego de saludar a sus animales, comienza a rasguear la guitarra y así se supone que empieza a componer los primeros compases de *A felicidad*. Al poco rato se le reúnen los niños

⁵ Efectivamente, la figa es un símbolo fálico de origen africano y ampliamente utilizado en Brasil. La figa se emparenta al caduceo de Hermes y el tirso de Diónisos, ya que los tres símbolos tienen un referente egipcio original, el *ankh*. Tanto las culturas clásicas mediterráneas como las subsaharianas yoruba, bantú y nilótica abrevaron en la muy longeva cultura egipcia, conformando el gran complejo civilizatorio del Mediterráneo.

Benedito y Zeca. Eurídice regresa a casa de su prima y descubre, complacida, que Orfeo es su vecino y se renoce en la letra de su canción. Sólo que del otro lado también se escuchan los llamados de Mira, de modo que Orfeo escapa de su acoso. Los niños se quedan con la guitarra y le siguen el juego a Orfeo. Al regresar, descubre a Eurídice y en una escena de seducción irónica primero, el propio seductor se descubre cautivado ya no sólo por la belleza de Eurídice sino por su candor. La escena es interrumpida por los niños que vienen a advertir del regreso de Mira, quien ya está vestida para el ensayo general de lo que consistirá el desfile del carnaval.

En la escena siguiente, aprovechando el baile colectivo, Camus de nuevo despliega un paneo que muestra la inmersión del grupo gracias al poder del ritmo musical que alcanza niveles paroxísticos. Pero, al mismo tiempo, entrelaza los primeros acercamientos físicos de Orfeo y Eurídice con la complicidad de los *amorini* locales.

Orfeo conduce a Eurídice a casa de la modista encargada del vestuario del carnaval, en donde ya se encuentra Serafina, con quien, en un aparte, se sincera. Pero allí llega asimismo el perseguidor de Eurídice, disfrazado de esqueleto. Despavorida, Eurídice huye, seguida por Benedito, quien recibe una herida en la cabeza. Orfeo va en su búsqueda y galantemente lo enfrenta. Eurídice, arriesgando su propia vida, se interpone, pero se desmaya: la Muerte, desconcertada, pospone su plan y se aleja momentáneamente.⁶ A partir de entonces se encontrarán huyendo constantemente tanto de Mira como de la Muerte. Cuando Chico (Waldemar De Souza), el novio de Serafina, regresa de uno de sus viajes, Orfeo le ofrece a Eurídice dormir en su cuarto, mientras él ocupa la hamaca externa; sin embargo, ella lo invita a acompañarlo dentro.

Orfeo, Mira y Serafina son los miembros principales de la escuela de samba de la favela, una más de las muchísimas que desfilan para el famoso carnaval. Serafina decide prestarle a Eurídice su traje, de manera de poder pasar más tiempo con su marino. Un velo cubre el rostro de Eurídice; sólo Orfeo y luego Benedito (que le hace honor al nombre) están al tanto del truco. Durante el desfile Orfeo prefiere bailar con Eurídice antes que con Mira. Premonitoriamente, Eurídice pierde la *figa*, que al caer es aplastada por la bota de uno de los policías que forman una valla para contención del público. Eventualmente, Mira descubre a Serafina entre los espectadores y le quita y desgarrá el velo a Eurídice para luego perseguirla con un doble puñal, improvisado a partir de una manija (tal como las ménades y las Erinnias perseguían a sus víctimas: estas últimas, herencia de las sacerdotisas minoicas, aparecen con serpientes en sus manos). Eurídice huye de Mira, ocasión que aprovecha la Muerte. Atrapada en la propia estación de tranvías de Orfeo, se cuelga del cable de conducción eléctrica para escapar de su persecutor, pero cuando Orfeo enciende las luces muere electrocutada. La Muerte le dice a Orfeo "ahora ella es mía" antes de golpearlo.

⁶ El papel de la Muerte es interpretado por Adhemar Ferreira da Silva, dos veces campeón olímpico de salto de longitud; en griego *Thánatos* es masculino y a lo largo de toda la historia se lo representa como un guerrero.

Las escenas siguientes corresponden al “Descenso a los Infiernos” del mito original. Luego de enterarse por Hermes y Benedito del fallecimiento de su amada, acompañado por el niño, la busca primero en el hospital de urgencias médicas, en seguida en la oficina de personas perdidas, primer círculo del infierno, adonde ya le impiden la entrada al niño. Dentro, un barrendero le indica un cuarto en donde se apilan los expedientes, cuyas hojas barre como si fuesen las de un árbol, alusión tanto al T.S. Eliot de *Waste Land* como a la expresión de Homero en la *Odisea*, respecto al descenso de Ulises al infierno, en donde encuentra el alma de Aquiles y el verso “como hojas son las generaciones de los hombres”. El barrendero le sirve de guía (a través de una larga y oscura escalera en espiral, nueva referencia al descenso al inframundo) para acceder al círculo de las ánimas en pena, que corresponde a la invocación y aparición de la amada en el mito y en la película a la escena del candomblé —central en este descenso infernal—. Durante el ritual, el barrendero insta a Orfeo para que llame a su amada mediante el canto. Eurídice responde sólo mediante su voz gracias a la mediación de una vieja posesa. Orfeo quiere verla, pero Eurídice le ruega que no lo haga, porque significaría su muerte definitiva. Al transgredir la prohibición desaparece la voz y Orfeo cae en cuenta de la muerte efectiva de su amada. La última escena en este descenso, corresponde al descubrimiento del cadáver de Eurídice en la morgue Junto a la reja, hay un perro, alusión al Cancerbero, guardián del Hades, en la mitología griega. De allí rescata el cuerpo y luego de cruzar una ciudad desierta asciende por el morro. Arriba, luego de cruzar un campo florido (contraste roussoniano con el asfalto de las escenas precedentes), halla su casa en llamas y a una Mira enfurecida que le lanza una piedra, lo que ocasiona que se despeñe por el risco. Ambos cuerpos caen pero terminan unidos en las faldas de un gran maguey que los contiene como una concha: Euridice sobre Orfeo.

En la escena final de la película, Benedito y Zeca, quienes creían en el poder de Orfeo y de su guitarra para hacer que el sol se levantara por las mañanas, se reúnen de madrugada. Benedito insiste en que Zeca toque la guitarra. Zeca lo hace y el sol efectivamente se alza. Una niña le da a Zeca una pequeña flor y la película termina con los tres bailando.⁷

3 Retóricas y sincretismo en *Orfeo negro* de Marcel Camus

3.1 El marco teórico

Nuestro trabajo, como indicamos al inicio de este artículo, se inserta en el trabajo de equipo realizado en el Cuerpo Académico de Estética y Medios de la BUAP, el cual convoca aproximaciones inter y multidisciplinares, con un resultado transdisciplinario. En sentido estricto, se han tomado como punto de partida el resultado de varios años de elaboración conceptual, tal como se expresa en la obra

⁷ Vid. <http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Black+Orpheus>. Web, 12 de noviembre de 2010.

colectiva (aún en prensa) *Fotografía, cine, juegos digitales y narrativa. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*.

De manera tal que hemos elegido precisamente *Orfeo negro* como una especie de *reductio ad absurdum* para confrontar, mediante un ejemplo de una época específica, *i.e.* a finales de la década de los años cincuenta, las categorías estéticas contenidas en el compendio mencionado anteriormente.

3.2 Tradiciones retóricas

Retórica (del lat. *rhetorica*, y éste del gr. ῥητορικὴ), según el *Diccionario de la RAE*, tiene varias acepciones:

- 1.f. Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante
para deleitar, persuadir o conmover.
2. f. Teoría de la composición literaria y de la expresión hablada.
3. f. despect. Uso impropio o intempestivo de este arte.
4. f. pl. coloq. Sofisterías o razones que no son del caso. *No me venga usted a mí con retóricas.*

Vemos, pues que la retórica, mediante la exposición de los argumentos del discurso, puede inscribirse en dos tradiciones filosóficas. La primera es de origen sofístico, según la cual su función es persuadir (Gorgias, Isócrates), razón por la cual Platón ve en ella un sesgo verbal falaz. También Epicuro desconfía de ella: "El sabio no se esforzará en dominar el arte de la retórica y no intervendrá en política ni querrá ser rey". Aristóteles de alguna manera hereda esta concepción sofística al definirla como "la facultad de considerar, para cada cuestión, lo que puede ser apropiado para persuadir" (I, II, 1355b).

La segunda es de origen estoico (Quintiliano, Cicerón) y plantea que la retórica se trata del arte del bien discuir: "*ars bene dicendi*" para el primero y muy cercano a la elocuencia para el segundo. Por esto, el orador requiere de un carácter moral y su actividad busca la representación de la sabiduría.

Esta doble tradición ha conducido a una multiplicidad de definiciones del arte retórico, algunas claramente divergentes: ayuda memoria, técnica del discurso público destinada a persuadir y convencer, aplicación de la razón a la imaginación para mejor mover la voluntad. Rescatemos para esta ocasión que Marcel Camus recurre al sincretismo como una manera de articular una retórica propia del lenguaje cinematográfico y que gracias precisamente a este medio expresivo y creativo logra involucrar todos los sentidos. La edición, iluminación, sonido y puntos de vista y encuadres exclusivos del cine desemboca así no en una sino en varias retóricas.

3.3 Una gramática exuberante

Orfeo negro se filma, según evidencia interna, durante el carnaval de 1959. Para entonces el neorrealismo italiano había sentado escuela en todo el mundo: sus primeras incursiones se remontan a fines de la década anterior y, nada sorprendentemente, Camus elige también como guía el trabajo del Buñuel de los treinta y de inicios de la misma década.

En efecto, la película contribuye a plantear alternativas al cine hollywoodense, caracterizado tanto por la evasión y la fantasía como por el puritanismo y el racismo. No es un azar que las figuras más contestatarias de la época hayan sufrido en Estados Unidos las persecuciones del macartismo. Ciertamente, en cada uno de los géneros (melodrama, comedia, musical, *western*, terror, gangsteril, cine negro y caricaturas, con sus combinaciones) existe un planteamiento argumental de referencia a la realidad de la época (espacio, vestuario, musicalización), sin embargo la contextualización evita cualquier cuestionamiento del *status quo*. Por lo mismo, las películas de Hollywood se alejan de cualquier referencia (planteamiento o comentario) de tipo antropológico o de crítica social y cuando lo hacen nos encontramos con las secuelas de la caricaturización racista de *The Birth of a Nation* de Griffith. Por el contrario en Europa, desde la década de los veinte y la de los treinta nos encontramos con búsquedas que, a la vez que investigan acerca de las particularidades del lenguaje cinematográfico se abocan asimismo a un registro de la vida cotidiana y a los intereses y particularidades de las clases que no detentan el poder de los medios de producción.

Desde este punto de vista, *Orfeo negro* tiene como antecedentes los propios trabajos de documentalista de Camus, pero es claramente deudor de otra película de Buñuel —además de *Los olvidados*—, el documental extremeño realizado en 1933, *Las Hurdes, tierra sin pan*,⁸ —sólo que en *Orfeo negro* no hay uso de un narrador en *off* y hay un color exuberante, al contrario del género documental—, de manera que en esta labor pionera Camus se acerca al más reconocido trabajo de John Cassavetes.

En realidad, el cine mismo comienza con el primer film documental, el plano secuencia *Trabajadores saliendo de la Fábrica Lumière*, de 1895, realizada por Louis Lumière. Luego, Robert Flaherty y Dziga Vertov fueron de los primeros en adoptar el formato naciente.⁹

⁸ Financiado por Ramón Acín, fue censurado por el propio gobierno de la República Española.

⁹ Dziga Vertov fue ante todo un artista y un experimentador. Previo a su trabajo como cineasta, trabajó en la radio, experimentando con collages sonoros, en busca un montaje que prescindiera de la objetividad y el realismo. Su película más célebre, *El hombre de la cámara* (1929) busca recoger "la vida de improviso" y es notable tanto por la experimentación como por la conciencia que muestra respecto a las capacidades y límites del medio cinematográfico. La película, rodada en diferentes ciudades, recrea un día en la vida de un camarógrafo que recorre la ciudad en busca de imágenes. De una parte, es un ejemplo de experimentación formal mediante un montaje acelerado y un movimiento

Sin embargo, para el caso brasileño, el antecedente más inmediato es la obra de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (1955). Las propuestas del neorrealismo ya eran bien conocidas por los cineastas locales. Una cita del libro *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro* (1981), de Carlos Roberto de Souza,¹⁰ expresa bien cuáles eran las búsquedas del cine brasileño en esta época:

Rio, 40 graus era um filme popular, mostrava o povo ao povo, suas ideias eram claras e sua linguagem simples dava uma visão do Distrito Federal. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro o desprezo pela retórica. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários naturais: o Maracanã, o Corcovado, as favelas, as praças da cidade, povoada de malandros, soldadinhos, favelados, pivetes e deputados.

Debido a esto, *Orfeo negro* plantea esencialmente una factura narrativa lineal. Sólo al principio —luego de la ubicación panorámica y el contexto del

del plano, consecuente con su teoría del "cine ojo", en el que la cámara muestra lo que el ojo no ve, para lo cual experimentó en varias ocasiones con la velocidad de la cinta y las posiciones de la cámara, persiguiendo lo que el ojo no podía ver, antecedente del plano bala, favorecido por el cine digital actual. El hombre de la cámara es una de las primeras películas que prescinde de los subtítulos. También es la primera en develar su propio proceso de creación al mostrar a la editora en el acto de elegir, cortar y montar planos, poniendo de relieve que, tal y como defendía Vertov, la objetividad no existe, por lo menos en el cine. El término documental le fue atribuido más adelante a John Grierson quien, además de hacer varias obras, teorizó sobre el tema. Su primer film titulado *Drifters* (1929), acerca de los pescadores de arenque en Inglaterra. *Drifters* fue mostrada por primera vez durante el estreno de *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, en la versión adaptada por Grierson en Estados Unidos. Sin embargo el término documental también se le atribuye a Dziga Vertov, quien desarrolla el concepto de cine-verdad (*kino-pravda*) para defender la fiabilidad del ojo de la cámara, según él, más fiel a la realidad que el ojo humano, idea ilustrada por la película *Cine-Ojo* (1924), es decir, para demostrar que el cine es una reproducción mecánica de lo visible.

La primera película de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922) está considerado como el primer documental de la historia. (Misma fecha en que Bronisław Malinowski publicó *Argonauts of the Western Pacific*.) Sin embargo carece de una de las características consideradas fundamentales en este género: la neutralidad. Debido a un incendio en el laboratorio, tuvo que rodarla dos veces. De manera que su cine documental es más una visión personal que un retrato objetivo de la realidad. La imposibilidad de la neutralidad en el discurso es una condición que se puede aplicar tanto a los géneros documentales cinematográfico y fotográfico: en el registro de ambos son inevitables la intervención del autor. Las investigaciones de Pierre Bourdieu (por nombrar sólo a uno de muchos que han discurrido acerca del tema de los discursos epistemológicos sobre el método científico) han concluido que las condiciones de reflexividad y relatividad del proceso investigador anulan toda pretensión posible de neutralidad en el discurso. Esta aspiración, heredada del positivismo propio de la ciencia moderna, entró en una crisis irreversible desde los descubrimientos de Einstein (teoría de la relatividad), Heisenberg (principio de incertidumbre) o Gödel (teoremas de incompletitud). De manera que la neutralidad en el discurso actualmente ha dejado de ser una base eficaz para entender los procesos del conocimiento. La realidad es inasible y nuestros intentos por entenderla están teñidos por nuestra propia irrealidad.

¹⁰ Carlos Roberto de Souza, *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro* (1981).

carnaval de Río de Janeiro— busca un alejamiento del lugar inicial, pero lo hace exclusivamente con el fin de mostrar la llegada de Eurídice a la bahía de Guanabara y, luego de atravesar el inhóspito y desolado centro urbano moderno carioca, de inmediato la hace coincidir con Orfeo en el tranvía. Si luego los separa momentáneamente es justamente para mejor describir las características de cada uno de los personajes y del entorno en que se desenvolverá el resto del drama. Entorno de miseria y abandono, propio de las favelas, habitadas por la masa desempleada o apenas subempleada, compuesta mayoritariamente por el resultante de los distintos tipos de mezclas entre el europeo y el africano.¹¹

La película se caracteriza, pues, por una elaboración o factura en la que podremos verificar la pertinencia de las distinciones conceptuales entre imaginación e ilusión y las de narración y documentación en cuanto categorías estéticas. Sin embargo, dado el contexto elegido por el director francés, es imprescindible abordar más adelante y en un apartado específico las características de la particular combinación de las culturas africana y europea (aunque también es posible discernir algunos elementos indígenas amazónicos, si bien en esta película se mantienen en un nivel eminentemente escenográfico).

3.4 Dos díadas: imaginación/ilusión y narración/documentación

Según la definición de Carrillo Canán y Zindel, la ilusión en tanto creencia estética *no* es ninguna imagen mental sino un estado mental cuyo contenido tiene la estructura semántica de una proposición. Este tipo de creencia estética es la *ilusión estética*.¹²

Por otra parte, según estos mismos autores, cuando alguien lee en una obra literaria la proposición *dos espadachines luchan el uno contra el otro*, este lector literario también *pensará que P sin creer realmente que ése sea el caso*, pero a diferencia del espectador cinematográfico el lector literario no tiene ninguna visión

¹¹ Todavía en 1986 se bromeaba que faltaba solamente un año para que se cumpliera el término del decreto de la princesa Isabel de Braganza, quien como regente del imperio había ordenado la suspensión de la esclavitud por cien años en Brasil.

¹² “[...] toda ilusión generada por un objeto cultural figurativo es un estado mental con la estructura semántica de una proposición la cual corresponde al contenido de la visión de dicho objeto cultural. A tales estados mentales se les llama en general pensamientos. Así, si en un plano cinematográfico se ve un duelo de espadachines, el estímulo sensorial es la base para que el espectador genere el pensamiento de que P, donde P es la proposición dos espadachines luchan el uno contra el otro, o cualquier paráfrasis de dicha proposición. El pensamiento es en este caso una ilusión porque el espectador sabe que está en el cine, es decir, solamente está presenciando una imitación de un duelo hecha para la cámara. Se tiene pues una ilusión estética. Cuando el mismo pensamiento se genera porque alguien es testigo de un duelo real, el testigo tiene una creencia perceptiva. En el caso del espectador del plano cinematográfico el mismo pensamiento es una creencia estética: se piensa que P (=dos espadachines luchan el uno contra el otro) sin creer realmente que ése sea el caso. (FC 347)

que sea la base del pensamiento. En este caso el *pensamiento de que P* es meramente una *imaginación*, y para ser más precisos, se trata de una *imaginación estética*.¹³

Revisemos estos conceptos: *imaginación*, puesto que “sensibiliza tramas, pensamientos y conceptos”, (FC 466) es decir, en el caso de Marcel Camus, por la imaginación plástica de su propuesta visual que “está más próximo al pintor que al dramaturgo y el novelista”, (FC *ibid.*) puesto que “todo cineasta, es artista plástico porque su verdadera meta es, siempre, fenomenalizar ya sea tramas, pensamientos o conceptos” (FC *ibid.*) e ilusión, dado que “la ilusión estética es un fenómeno plástico y, por tanto, tiene base sensorial, por lo que de ninguna manera puede ser reducido al ámbito abstracto y formal del lenguaje”. (FC 246) Por lo que, en suma tenemos que: “la imaginación y la ilusión son dos tipos radicalmente diferentes de la experiencia estética, tan diferentes entre sí que la imaginación corresponde sin más a la obra literaria mientras que la ilusión corresponde al arte plástico figurativo”. (FC *ibid.*)

Ahora revisemos los conceptos de narración y documentación. Respecto al primero, en lo que concierne a *Orfeo negro*: “La «historia» corresponde al orden cronológico natural (A, B, C), pero la permutación cero, es decir, la misma tríada (A, B, C), nos da un *posible* orden temporal del *relato* —orden que se distingue de las cinco permutaciones restantes, las cuales corresponderían a otros tantos *modos de relatar la misma historia*—. En este caso el orden del discurso es exactamente el orden de la historia, la narrativa presenta los sucesos exactamente en el orden en el que ocurrieron.” Ahora bien, en cuanto al concepto de documentación, tenemos que: “Un signo posee el carácter de “aplicación demostrativa pura”, nos dice Peirce, cuando está en una “*conexión causal real* con la cosa por él significada” (WP 67). Ahora bien, lo interesante de esta idea es que, según Peirce “[...] tiene que existir tal conexión entre *todo* signo y su objeto.” (WP 66) En otras palabras todo lo que verdaderamente sea un signo tiene el carácter de “aplicación demostrativa pura.” Y dado que “una fotografía es no solamente parecida al objeto fotografiado, sino que en el sentido indéxico de Peirce “[I]a imagen fotográfica es el objeto en sí mismo [...] (WC1 14), y tiene a guarda de su mismo origen “identidad ontológica” (WC2 98) con su objeto, comparte con este objeto “un ser común” (WC1 15).¹⁴

¹³ La distinción entre ilusión e imaginación cinematográfica es medular para la teoría estética cinematográfica de Bazin, según irá resultando claro en el curso de este trabajo. De hecho, la demanda de Bazin de “[...] discernir qué elementos fílmicos confirman nuestro sentido de realidad y cuáles lo destruyen [...]” (WC1 110) puede ser interpretada como la demanda de distinguir qué elementos cinematográficos incrementan la ilusión generada por el cine a costa de la mera imaginación y viceversa. No es ninguna exageración el sostener que la totalidad de la estética cinematográfica de Bazin gira alrededor de las relaciones variables entre ilusión e imaginación en el cine de acuerdo con la ley estética que nos dice que a mayor ilusión cinematográfica menor imaginación literaria en el cine y viceversa.” (FC 347-348)

¹⁴ De acuerdo con la famosa definición peirceana, “indicaciones, o índices” (EP2 5) son signos “[...] los cuales muestran algo sobre las cosas, a causa de estar físicamente conectados con ellos.” (EP2 5) Por ejemplo, la huella de una codorniz o las luces del panel de control de una vía férrea son índices de la codorniz y de los trenes en diferentes partes de la huella de la vía férrea. Por otra parte Bazin dice que “[u]no debe considerar la fotografía [...] como un molde, como la toma de una impresión mediante la manipulación de la luz.” (WC1 12fn.) En la medida en la que la fotografía es una

Dado lo anterior, mientras que la pintura ha sido liberada de la tarea de representar objetos, la fotografía tiene un “tipo de identidad” real y material (WC1 96) o, nuevamente en el sentido peirceano, posee una “conexión física” (EP2 6) con ellos. Por tanto, la dimensión estética de la fotografía está necesariamente vinculada a los objetos, a su duplicación indicial y, por tanto, a un *realismo plástico* que no tiene nada que ver con la *ilusión plástica*.”

En síntesis, este trabajo se ubica en el marco teórico de la *filosofía de los nuevos medios* y el eje de la discusión es la comprensión de la *estética* de dichos medios, del tipo de *sensibilidad* asociada con ellos.

3.5 El concepto de sincretismo en antropología y su expresión cinematográfica en *Orfeo negro*

En castellano, sincretismo deriva del latín *syncretismus* y éste del griego *συνκρητισμός* (*synkretismos*), aludiendo a la federación cretense. Plutarco la utiliza en su ensayo sobre el «Amor fraternal» al citar el ejemplo de los cretenses, quienes reconciliaron sus diferencias y establecieron una alianza para enfrentar peligros externos: «y tal es su así llamado sincretismo», *Moralia* (2.490b). Posteriormente, Erasmo probablemente acuñó el uso moderno de la expresión latina en su obra *Adagia*, publicada en el invierno de 1517–1518, para designar la coherencia de los disidentes, a pesar de las diferencias de sus opiniones teológicas; poco después, en una carta a Melancton del 22 de abril de 1519, Erasmo adujo específicamente el ejemplo de los cretenses para su propio adagio: «la concordia es un poderoso baluarte».¹⁵

Ahora bien, por sincretismo no debemos considerar solamente las expresiones artísticas y culturales propias del eclecticismo —que evitan ajustarse sólo a un paradigma o marco teórico al abreviar de múltiples estilos o ideas con el objetivo de obtener una complementariedad de puntos de vista—, sino un intento de reconciliar creencias (al mismo tiempo que prácticas) de muy diferentes escuelas de pensamiento con el fin de reafirmar un substrato unificador en el que se incluyan todas las creencias.¹⁶

En el campo de lo visual, el resultado de un proceso sincrético no necesariamente produce una síntesis (como en el orden biológico, los ejemplos del mestizaje: recordemos para el caso las leyes de Mendel) sino que sus manifestaciones pueden permanecer soterradas, como una especie de alusión

“impresión” de algún objeto o de la realidad, esta muestra algo de su objeto por estar “conectada físicamente” (Peirce) a él. Una fotografía es por tanto, un índice del objeto fotografiado.

¹⁵ Vid. Luis Roberto Vera, “La influencia del África subsahariana en el arte contemporáneo de Brasil y el Caribe” (Albuquerque, Nuevo México, diciembre de 1987), en *Es/tela el caracol*. Ensayos sobre artes plásticas, vol. 4 (1985-1988), Puebla, Ediciones de Educación y Cultura, [en prensa].

¹⁶ *Ibid.*

esotérica, y que, precisamente por adoptar la representación visual del grupo hegemónico, éste no percibe las alusiones a las referencias a los cultos. Desde luego, el primer proceso de asociación entre las manifestaciones de las representaciones del grupo dominante y el dominado se realiza gracias a algún tipo de identificación que permita la creación de tal puente o gozne simbólico. Raras veces se produce un producto tan acabado como la *Coatlicue Mayor*, en donde es posible distinguir, sin embargo, las referencias a las dos cosmogonías sobre la que está construida y desplegada esta “constelación de signos” (Paz).¹⁷ Por lo general lo que sucede es un sincretismo del tipo de las representaciones de la Virgen de Guadalupe (del Tepeyac), la cual, por cierto, como bien lo ha estudiado Jacques Lafaye¹⁸ reproduce, muy seguramente a partir de un grabado, la imagen que se encuentra a la entrada del anexo para el refectorio del convento de Villuercas (Cáceres, Extremadura) y no la imagen triangular, coronada y recamada de ornamentos de la original Virgen de Guadalupe de Villuercas venerada en el altar principal del santuario extremeño. Esta última es prácticamente idéntica a la Virgen de San Juan de los Lagos, la cual sigue de manera estricta el estilo de sus congéneres medievales castellanas, que siguen, a su vez, el modelo asturiano de la Virgen de Covadonga; y no es otro estilo el de la Virgen de Regla (sincretizada en La Habana, tal como la Virgen de las Mercedes en Bahía, con Yemayá/*Yemanjá* en portugués) y el de la Virgen de la Caridad del Cobre (sincretizada con Oxún en su santuario de Santiago de Cuba). En el caso de las representaciones masculinas en México, son notables las veneraciones de San Miguel del Milagro (Tlaxcala) y del Cristo Negro de Chalma (Morelos), ambas relacionadas con Texcatlipoca. Changó (en yoruba, *Şàngó*), ejemplo máximo de la masculinidad en la cultura africana: fuerza, poder, belleza y valentía en tanto orisha de los truenos, los rayos, la justicia, la virilidad, la danza y el fuego; también es el ejemplo del mujeriego y tiene, además, tres esposas: Oba (legítima), Oshún (con quien tuvo a los Ibeyes) y Oyá (ex esposa de su hermano Ogún, con quien mantiene relaciones en los peores términos; Changó le robó la esposa a Ogún cuando se enteró que su padre había matado a la madre de ambos por mantener relaciones incestuosas con su hermano.). Atributos: el hacha de doble filo, la espada, el castillo, el tambor. En Cuba es notable la identificación del dios yoruba del rayo y de la guerra con la imagen de Santa Bárbara (caucásica y patrona de los ejércitos), lo que resulta en un híbrido transgénero, transracional y transcultural, es decir, un buen ejemplo de proceso sincrético. En Brasil (Xangô, Shango, Sango) tiene tres representaciones sincréticas: São Jerônimo, São Pedro y São João Batista. En *Orfeo negro* el personaje es caracterizado como el seductor de todas las mujeres bellas y, como Xangô es fuerte, hermoso y valiente. Como tal, y en tanto advocación fílmica del orisha de los relámpagos, conecta el transformador de la terminal de tranvías, por lo que termina

¹⁷ Vid. Luis Roberto Vera, *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*, Puebla, BUAP, 2003; y LRV, *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*, Puebla, BUAP, 2006.

¹⁸ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl and Guadalupe*. Foreword by Octavio Paz, “The Flight of Quetzalcóatl and the Quest for Legitimacy”. Translated from the French edition [*Quetzalcóatl et Guadalupe*. París: Gallimard, 1974] by Benjamin Keen. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1976.

siendo el responsable directo de la muerte de Eurídice, quien, como hemos visto, resulta electrocutada.

3.6 Claves de *Orfeo negro* (morfología, vocabulario y sintaxis)

- El tema más general de la película es la historia del buen salvaje y la lucha por sobrevivir, es decir, una población dada que es feliz con su forma de vida. Se trata de un tema exótico que emociona al público, de ahí su éxito.
- Es un tema antropológico. Pretende reflejar un modo de vida diferente, basado en una concepción invertida del propio concepto del “hombre civilizado”. Mediante la imagen del “hombre primitivo”, los espectadores del filme podían realzar su imagen de seres cumbre del progreso.
- De manera que esta película no tiene el propósito esencial de reflejar la vida real actual, a pesar de mostrar supuestas pruebas de una determinada existencia: los habitantes de las favelas. Para ello, si bien se ubica en la existencia real de la vida en la favela de Babilonia, sus habitantes interpretan, por medio de diversas estrategias, las escenas que convenían al discurso narrativo original.
- El filme sigue un orden narrativo cronológico lineal y evita recurrir tanto al *flash back* como a anticipación alguna.
- Sus personajes no son reales, se basan en la obra de teatro de Vinícius de Moraes, a su vez basada en el mito de Orfeo y Eurídice. La intervención del cineasta hace que estas personas modifiquen su comportamiento habitual para encarnar los personajes que le interesa representar. Por otra parte, los parlamentos de la obra fueron necesariamente reducidos, simplificados y transformados para dar paso a los elementos visuales, musicales y coreográficos, cada uno con retóricas específicas.
- Mediante elementos de ficción dramática logra atraer la atención del espectador: personajes presentados como héroes, acción (siempre ocurre algo), suspenso, escenas cómicas; y dos finales: el trágico de Eurídice y Orfeo, más el esperanzador (suerte de metempsicosis) de los tres niños recuperando la música y su poder creativo.
- Los paisajes son naturales, no hay más barreras artificiales que el encuadre de la cámara y a menudo el horizonte parece ser la medida: las nubes y el mar se extienden en un espacio infinito.
- No cuestiona ni critica nada, simplemente plasma una forma de vida imaginada en base a un momento histórico de un grupo real.
- Tiene intención de verosimilitud: su sencillez narrativa pretende ofrecerse como la realidad misma.

- Tiene distintos planos en donde hallamos su sentido creativo más profundo: se alternan planos en *repoussoir*, es decir, con un primer plano que enmarca la toma, así como *close ups*; planos medios y planos profundos, con picados, contrapicados y panorámicas), es decir, la fotografía tiene una función artística. Camus utiliza primeros planos para los personajes, para que el público los identifique fácilmente, mientras que para los bellos paisajes de la bahía de Río de Janeiro privilegia los planos generales, en tanto que los planos contrapicados se utilizan sobre todo como técnica dramática en las escenas de mayor acción (Mira en la escalera al salir del Registro Civil; lucha de Orfeo y la Muerte; persecución de la Muerte a Eurídice).
- La película fue rodada en portugués, con todas las particularidades fonéticas del ya casi dialecto carioca.
- Una nota respecto al tiempo real. Marcel Camus parece haber tenido en cuenta la escena final de *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954) en donde la novia/viuda pasa junto al policía/amigo de su novio muerto a la hora de realizar la secuencia de la escena del Caronte/barrendero, aunque por contraste. Así hallamos contrastes de *Orfeo negro* y *On the Waterfront*: Orfeo a la derecha de la toma/ policía/amigo a la izquierda de la toma; espacio cerrado/espacio abierto; muros/árboles; viejo/mujer joven (sin embargo ambos al centro y caminando lentamente); papeles en el piso/hojas sobre el camino.
- Todas las escenas de danza/música/canto con su extremo entusiasmo orgiástico que llaman a todos los sentidos y que por lo mismo provocan una disolución del tiempo y del espacio son paradójicamente registradas manualmente y este movimiento inestable enfatiza la singular morosidad del registro de la cámara, con planos generales, medios y de acercamiento, con un especial énfasis en estos últimos. Por el contrario las canciones —acompañadas solamente por la guitarra— que presentan por lo mismo una veta intimista son tomadas no en *close ups* sino mediante planos medios y panorámicos con una intención descriptiva tanto del entorno doméstico como de la relación afectiva respecto a los niños y con Eurídice (quien al oírlo por primera vez responde con movimientos dancísticos, realizados por el velo que agita con las manos) y siempre ubicadas en el soberbio paisaje visto desde el morro de Babilonia. Son tomas caleidoscópicas que si bien surgen de un centro musical se difractan hacia el entorno visual. Esta difracción del solo musical y visual parece aludir al poder órfico de hacer nacer el sol. Camus, más enternecido que irónico, al aludirlo mediante las citas de los niños, lo enuncia cinematográficamente dos veces (hacia la mitad y al fin de la película). Como la canción y el tañido de la guitarra, la luz del sol corrobora este poder mediúmnico, sólo que por la suspensión del descreimiento invierte este poder hacia una luz interior, a la vez invocación y convocación. A su manera es también un homenaje al primer film experimental brasileño, *Límite* (Mário Peixoto, 1930, presentado primera vez al año siguiente en Río de Janeiro), caracterizado por una visión intimista, en donde la mujer aparece transformada por el viento, el sol y el

cielo. A semejanza de *Límite*, también *Orfeo negro* tiene como tema el paso del tiempo y la condición humana.

3.7. De la condición humana y la espectacularidad al grado cero de la propiocepción a la naturaleza triple de *Orfeo negro*

Llegados a este punto quizá valga la pena considerar *Orfeo negro* en un contexto epistemológico más amplio. Tal como lo han planteado Carrillo Canán y sus colaboradores, el *cine narrativo* tiene una evolución que presenta tres grandes momentos o tendencias. (FC 471) Por otra parte, los medios figurativos generan tipos de ilusión correspondientes a cuatro niveles de propiocepción, es decir, a grados progresivos de una participación con base sensorial, y es justamente por esto que la proposición o estado mental no es imaginación sino ilusión. (FC 339) Sin embargo, por su grado de documentación y reproducción indéxica, *Orfeo negro* se convierte en un organismo anfíbio que participa a la vez de rasgos imaginativos, ilusionísticos y documentales.¹⁹

¹⁹ Respecto a la condición humana y la espectacularidad: “El cine narrativo tiene una evolución que simplificada tremendamente presenta tres grandes momentos o tendencias. En primer lugar tenemos el cine de herencia literaria que se preocupa por ofrecer la imaginación de una historia a partir de una estructura dramática o causal en general, para lo cual recurre al montaje. En segundo lugar, está el cine neorrealista, el cual lleva al máximo las posibilidades estéticas del cine determinadas exclusivamente por su base fotográfica; el resultado de esto es un cine ideal de la ilusión cinematográfica pura sin el más mínimo elemento de imaginación literaria. En tercer lugar se tiene a la imagen en movimiento que abdica y tiende al rechazo de la base fotográfica del cine análogo y que, por tanto, se desentiende de la realidad como fundamento para un registro. En términos estéticos lo que tenemos aquí es un ilusionismo tecnológico que tiende a escapar por completo de las limitaciones del registro fotográfico. Por supuesto, hay otras versiones del cine análogo que son formas mixtas del cine dramático y del cine neorrealista y que se definen básicamente por el tipo de mezcla entre ilusión cinematográfica e imaginación literaria que representan, pero aquí nos interesan las formas extremas ya señaladas del cine análogo. (FC 471)

“La época de la imagen fotográfica y su difusión masiva en los periódicos y las revistas generó una nueva sensibilidad que ya no se daba por satisfecha con la imaginación, una sensibilidad interesada no en los conflictos humanos pretendidamente transhistóricos, sino en la apariencia del mundo. Dicha sensibilidad fue profundizada por el cine tradicional; el cine hizo posible ver sucesos y una continuidad de sucesos, presenciarlos como si uno fuera testigo de ellos. Con ello el cine generó el deseo por ver todo tipo de sucesos encadenados en todo tipo de sucesiones de los mismos. Como consecuencia, el espacio para la imaginación literaria se redujo aún más, es decir, la sensibilidad urbana educada en contacto con los medios de difusión masivos basados en la imagen, como el periódico con fotografías, la revista, el cine, el noticiario gráfico, la televisión, profundizó una sensibilidad poco sensible al drama en su etérea existencia imaginaria. Por último, el procesamiento digital de imágenes dio lugar al cine y al juego digitales, como medios privilegiados para la fenomenalización de cualquier imaginación. La sensibilidad contemporánea ha llegado, para bien o para mal, a parafrasear a Lessing: «en el caso literario no veo nada» y si de lo que se trata es de ver, «entonces me aburro». Y sería erróneo pensar que solamente se trata de entretenimiento. A fin de cuentas, no solamente estamos ya en la época de la videoconferencia y del facetime, porque, siguiendo a Lévinas, el otro es su semblante, sino que también las teorías científicas más avanzadas exigen continuamente de los modelos computacionales para tratar de ver lo que significan. En otras palabras, el héroe dramático es algo anticuado en la era urbana y científica con un mundo

3.7.1 Un Orfeo anfibio

De manera que en *Orfeo negro* nos encontramos con una factura en la que coexisten tres tipos de género fílmico, el narrativo, el ilusionístico y el documental, pero que sin embargo presuponen tan sólo dos niveles de códigos estéticos, el primero, imaginativo y conceptual, es decir, literario; y el segundo, de reproducción o duplicación *indéxica*, puesto que, basado en la “la dimensión estética de la fotografía” está necesariamente vinculado “a los objetos, a su duplicación indicial y, por tanto, a un *realismo plástico* que no tiene nada que ver con la *ilusión plástica*” (FC 129), pero sí con la ilusión cinematográfica, puesto que “todos estos problemas son los que definen de manera específica el *realismo cinematográfico* [...] y, por consiguiente, la naturaleza específica de la *ilusión cinematográfica*”. (FC 369) Así tenemos:

3.7.3.1. El nivel imaginativo de la película, al estar basada en una obra teatral, a su vez basada en un mito griego, de la que guarda tanto la secuencia de las escenas como algunas concretas en la que aún se percibe la frontalidad original de la obra del teatro: por ejemplo en la escena del Registro Civil, en las escenas amorosas, así como en la del electrocutamiento de Eurídice y en las escenas del candomblé y de la morgue (no así en ninguna de las escenas dancísticas).

3.7.3.2. El nivel de ilusión fílmica, el cual lleva al máximo las posibilidades estéticas del cine determinadas exclusivamente por su base fotográfica; el resultado de esto es un cine ideal de la *ilusión cinematográfica pura* (que en su vertiente

interconectado en el instante de manera verdaderamente global a través de interfaces de tipo fotográfico o derivado de él. El cine digital y la experiencia estética con él asociados son a la vez efectos y causas en todo el proceso de una sensibilidad profundamente orientada a la visibilidad, de una civilización mundial que ya no puede hacer abstracción del semblante del otro ni de la faz del mundo para entenderlos a ambos y para estar en contacto con ellos.” (FC 474-475)

Ahora, respecto a los cuatro tipos de ilusión: cuatro niveles de propiocepción: “Los medios figurativos generan los siguientes cuatro tipos de ilusión que corresponden a cuatro niveles de propiocepción.

- 1) Medios figurativos o imitativos tradicionales, como la pintura, la escultura, el teatro, el ballet, etc., pero también la mayoría de las tomas o planos cinematográficos, todos los cuales generan una ilusión no propioceptiva. Ésta es una ilusión pasiva, digamos, la ilusión de estar meramente observando algo.
- 2) La cámara subjetiva en el cine y la perspectiva subjetiva de aparición intermitente en algunos juegos digitales generan una ilusión semiproproceptiva. Se trata de una ilusión de semiparticipación, es decir, la ilusión de estar sufriendo algo al margen de la voluntad propia.
- 3) Los juegos digitales del género tirador en primera persona conducen a una ilusión propioceptiva análoga. Es una ilusión participativa activa, digamos, la ilusión de efectuar algo a través de decisiones y actos reales, aunque la acción es un mero análogo de la real.
- 4) Los juegos digitales completamente propioceptivos generan una ilusión propioceptiva completa. Es una ilusión completamente participativa, es decir, la ilusión de efectuar algo a través de decisiones y actos reales y, ciertamente, por medio de un accionar en completa concordancia con cierta acción real.” (FC 338)

neorrealista más radical carece del más mínimo elemento de *imaginación literaria*). Su objeto de indagación “es, justamente, *la conciencia respecto del medio cinematográfico en su especificidad técnica*”. (FC *ibid.*) Así, y puesto que “Por otro lado, si lo que se hace es filmar la realidad, lo que *es en y por sí mismo y no para la cámara*, entonces lo que se tiene no es una *ilusión cinematográfica* sino un *reportaje filmico*” (FC 396). De modo, en cuanto propuesta, *Orfeo negro* se encuentra muy cercana al neorrealismo italiano (*La terra trema* de Luchino Visconti, 1948, sin embargo no tan apegado a *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica, 1948) y evidentemente, como ya lo anotamos, también a *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, puesto que ese mismo año recibió el premio de Cannes, así como una fuerte vinculación con el *cinéma vérité* francés así como con el *free cinema* de mediados de 1950 y el movimiento *Direct Cinema* estadounidenses gracias a sus larguísimas tomas de paisajes y a las ya mencionadas tomas dancísticas, que muestran paneos,²⁰ *close ups* y acercamientos y movimientos rítmicos de la propia cámara, además de una utilización de una cámara manual, sobre todo para las escenas de danza.

3.7.3.3. El nivel de documentación filmica, privilegia la base *fotográfica* del cine análogo (y su raíz en el género del reportaje fotográfico) y, por tanto, enfatiza la realidad como fundamento para un *registro*, puesto que contiene asimismo “una vocación realista, es decir, se trata de una de película que realiza estéticamente las posibilidades del cine a partir de su naturaleza mediática, de su naturaleza técnica.” (FC 348) Desde este punto de vista, *Orfeo negro* tiene como antecedentes los propios trabajos de documentalista de Camus.

4 Orfeo negro visto desde la perspectiva del sincretismo

4.1 Un gozne que resplandece

Orfeo negro es sobre todo la mezcla de un sustrato de cultura europea con las expresiones de la negritud, es decir, el acervo cultural africano trasladado originalmente a Brasil debido a la trata de esclavos. La escena del candomblé en el *terreiro* es, pues el gozne de este mestizaje cultural, que, por lo demás, se despliega a lo largo de toda la película y articula cada una de las escenas no sólo por el origen racial de los integrantes de la película sino por sus específicas características de mezcla con fuertes bases yorubas y portuguesas. Pero, al mismo tiempo, hay una mirada anticipatoria de género: la condición femenina, sobre todo en el caso del conflicto entre Eurídice y Mira, a través precisamente —y es paradójico— de la ascensión trágica de sus destinos hace resplandecer sobre todo a las mujeres y a los niños que allí participan. En el caso femenino porque asumen su sexualidad, es decir, el derecho a la plenitud de la carne con la misma libertad que sus referentes míticos: el placer hasta el exceso (ὑβρις, *hybris*), el cual también tiene su precio. No por nada, Simone de Beauvoir, había publicado *Le deuxième sexe*, diez años antes.

²⁰ En el paneo la cámara permanece en una misma posición, pero gira sobre su mismo eje, barriendo todo el campo visual.

4.2 Origen de la tragedia griega

El origen de la tragedia griega es uno de los tradicionales problemas no resueltos por la filología clásica. La fuente primaria de este debate se encuentra en la *Poética* de Aristóteles. En esta obra, el autor recoge documentación de primera mano sobre las etapas más antiguas del teatro en el Ática. Su obra, por lo tanto, es una contribución imprescindible para el estudio de la tragedia antigua.

Respecto del origen de la tragedia los antropólogos han indicado, tal como lo confirma la etimología de la palabra, que se trata de un ritual de sacrificio, en el que se ofrecían animales a los dioses. Esto se hacía sobre todo para obtener buenas cosechas y buena cacería. En una época prehistórica reciente, tales sacrificios tuvieron que ser transformados en danzas rituales, en las cuales la lucha primordial era de lo bueno (representada por el día, la luz, la primavera) contra lo malo (la noche, la oscuridad y el invierno).

La filología debate aún muchos puntos oscuros sobre el origen de la tragedia. El primero refiere la etimología de la palabra (τραγῳδία). Se distinguen en ésta la raíz de "macho cabrío" (τράγος / trágos) y cantar (ᾠδία), sería por lo tanto "el canto del macho cabrío", quizás en referencia al premio que era dado al vencedor del certamen (un macho cabrío); o el sacrificio de este animal sagrado a Diónisos, que frecuentemente acompañaba la fiesta en honor al dios (de allí que acompañe a Orfeo en la escena en donde por primera vez aparece tocando la guitarra). Una teoría más reciente²¹ hace derivar el término tragedia del vocablo raro *traghízein* (τραγίζειν) que significa "cambiar de voz, asumir una voz de balido como las cabras", en referencia a los actores. A menos que, sugiere D'Amico, *tragoidía* no signifique más que simplemente "canto del macho cabrío" de los personajes satíricos que integraban el coro de las acciones sagradas a Dioniso.²² Otras hipótesis tentativas, han señalado una etimología que refiere a la tragedia como una oda a la cerveza.²³

La documentación filológica atestigua, sin embargo, que, incluso antes de referirse al drama trágico, la raíz trag- (τραγ-) fue utilizada para significar el estado

²¹ Vid. Simon Goldhill, "The Great Dionysia and Civic Ideology" in *Nothing To Do With Dionysos*, edd. J.J. Winkler and F.I. Zeitlin (1990) 97-129.; y J. Winkler and F. Zeitlin (edd.), *Nothing To Do With Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (Princeton: 1990). Esp. J. Winkler, "The Ephebes' Song: *Tragoidia* and *Polis*," in *op. cit.*, 20-62.

²² Vid. Silvio D'Amico, *Storia del Teatro drammatico*, Garzanti, 1960.

²³ Vid. Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 1903, cap. VIII), quien ha delineado como Diónisos, dios del vino (bebida de las clases acomodadas) fue precedido en realidad del Diónisos dios de la cerveza (bebida de las clases populares). La cerveza ateniense era obtenida de la fermentación de la cebada, *trásgos* en griego. Así es probable que el término originario haya significado «oda a la cebada», y sólo a continuación haya sido extendido a otros significados similares. La gran cantante griega, Danaí Stratigopoulou, traductora de Neruda al griego moderno, mantenía esta misma distinción respecto a ambas bebidas, también admiradora de la poesía de Jorge Tellier, lamentaba su alcoholismo "¡y con cerveza, que es tan corriente!".

"similar al de un macho cabrío". Por lo mismo, hallamos una serie de palabras del mismo ámbito lingüístico relacionadas con los ritos dionisiacos: rijosidad, lujuria, placer de la comida ¡y de la bebida!

4.3 Del ditirambo al drama; de la fotografía al cine

4.3.1 Del ditirambo al drama

Aristóteles señala que la tragedia nace al inicio como un canto coral improvisado, precisamente "del coro que entonaba el ditirambo" (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον) en honor a Díonisos. Originalmente estas manifestaciones eran breves y de un tono burlesco debido a su contenido satírico; luego, con la transformación en rito, el lenguaje se vuelve más grave, lo cual se refleja en los pies utilizados, así del verso trocaico se pasa al yámbico.²⁴

El ditirambo, originalmente improvisado, asume luego, una forma escrita y establecida de antemano. El coro cantaba en círculo alrededor del *thymele* (θυμέλη), el altar de los sacrificios. Camus, producto de la educación pública, laica y gratuita, en la época en que aún se enseñaban las letras clásicas en los liceos franceses, no puede sino haber estado muy consciente de estas referencias eruditas. Reflejo de esto en *Orfeo negro* es el hecho de que todas las escenas de baile tiendan a adoptar la forma circular.²⁵

4.3.2 De la fotografía al cine

Tanto la fotografía como el cine son producidos mediante aparatos y, desde este punto de vista, son algo completamente nuevo en comparación con las imágenes tradicionales tales como los dibujos, los grabados y la pintura. Por otra parte, la diferencia más obvia entre el cine y la fotografía es la llamada "imagen en movimiento". Si recordamos la distinción de Lessing entre la pintura y la literatura, distinción según la cual los elementos de la pintura se organizan por yuxtaposición

²⁴ Remanente de este carácter más grave, pero también más flexible que permite tanto acordes trágicos como íntimos, es la elección del pentámetro yámbico por parte de los poetas renacentistas ingleses para ofrecer la equivalencia al endecasílabo petrarquista.

²⁵ Imposible no observar la asociación entre Díonisos y Apolo. El oráculo de Delfos, era un gran recinto sagrado dedicado a Apolo, que data de fines del segundo milenio a.C. Estaba situado a los pies del monte Parnaso, en la región de Pyto o Pito, en la antigua ciudad de Delfos. Llegó a ser el centro religioso del mundo helénico. El nombre de Pito proviene de la serpiente Pitón que vivía por esos lugares. Apolo la habría matado para apoderarse de su sabiduría. Luego guardó sus cenizas en un sarcófago y fundó en su honor unos juegos fúnebres llamados Juegos Píticos. También se decía que el sarcófago estaba enterrado debajo del ónfalos (del griego ὀμφαλός *onphalós*, "ombligo"), la piedra en forma de huevo que significa "ombligo del mundo". Según la leyenda, Zeus envió a dos águilas desde dos puntos opuestos del universo: se encontraron en Delfos y el ὀμφαλός señala el centro de la Tierra, es decir, simboliza el *axis mundi*.

mientras que los elementos de la narrativa se organizan por sucesión, el cine parece ser un híbrido por tener imágenes en cierta sucesión temporal. La naturaleza aparentemente híbrida del cine se manifiesta en expresiones tales como la inglesa *motion pictures* para denotar películas o *time based medium* para denotar el cine en general. No puede sorprender, entonces, que la mayoría de las teorías sobre el cine resalten el tiempo. Pero el tiempo o la sucesión es, como declara Lessing, el medio de la literatura, con lo cual aquellas teorías del cine que enfatizan el tiempo en tanto tal tienden, en realidad, a apoyarse en criterios literarios. Ciertamente, siempre ha existido el cine experimental que no depende fuertemente de elementos narrativos o, en los casos más radicales, carece por completo de narrativa. (FC 38-39)

4.4. El código mítico: la tragedia musical sincrética

Si el argumento de la tragedia es la caída del héroe (es decir, cualquier personaje al que se le asigne algún tipo de importancia o papel relevante), el motivo de *Orfeo negro*, tal como en el de toda tragedia griega resulta ser el mismo que el de la épica, es decir el mito. En efecto, el código mítico nos ofrece el paradigma de las artes escénicas que, en el caso que analizamos, desemboca en la tragedia musical sincrética. Sin embargo, desde el punto de vista de la transmisión de contenidos, la tragedia desarrolla significados totalmente nuevos respecto al carácter eminentemente oral, aunque maleable y, precisamente por ser oral, sujeto a las variaciones de tal transmisión. Por el contrario, al fijarse su lenguaje mediante la escritura, el *mythos* (μῦθος) se funde con la acción, es decir, con la representación directa (δρᾶμα, drama). En su expresión ateniense, el público ve con sus propios ojos personajes que aparecen como entidades distintas que actúan en forma independiente, la escena (σκηνή), provee a cada espectador su propia dimensión individual y el desarrollo desencadena finalmente la catarsis psicológica. El Renacimiento produjo una particular versión de confluencia de las artes escénicas: danza y teatro se fusionaron a la música y al canto para inventar la ópera. Durante el siglo XIX apareció el vaudeville y la zarzuela. El cine tomó estos antecedentes para crear a su vez la comedia musical. Sin embargo el tono dramático estuvo reservado para las escasas películas que en realidad filmaron óperas enlatadas. *Orfeo negro* tiene mucho de la comedia musical, pero con tono trágico o, mejor, como en la tradición del Siglo de Oro español, se trataría de una tragicomedia.

Orfeo negro en cuanto película es por sí misma el producto sincrético por excelencia de este período fílmico brasileño. De una parte se trata de la confluencia de tres géneros fílmicos, como hemos visto: el narrativo, el imaginativo y el documental. En su primera línea va a las fuentes mismas de la novela y el teatro, es decir, a la tragedia, ya que el libreto original se basa en la obra teatral de Vinícius de Moraes, la cual, a su vez, recupera el mito griego original (o, en estricto sentido, una de las versiones del mito, de manera que, a decir verdad, para seguir a Lévi-Strauss, al enunciar el mito crea otra cadena en la larga sucesión de recreaciones del mito). Tal como lo estudiara Nietzsche en *El origen de la tragedia*, las primeras obras teatrales se basan en las puestas en escena de los cortejos dionisiacos (*tragos*),

Orfeo negro mantiene esta vinculación dramática para lograr el efecto catártico final (Aristóteles, *Poética*).

La segunda línea de la película, el nivel de ilusión fílmica, tal como veíamos anteriormente, lleva al máximo las posibilidades estéticas del cine determinadas exclusivamente por su base fotográfica; el resultado de esto es un cine ideal de la *ilusión cinematográfica pura* sin el más mínimo elemento de *imaginación literaria* que se logra, precisamente mediante movimientos de cámara, acercamientos de los diversos planos y movimientos rítmicos de la propia cámara, además de una utilización de una cámara manual, sobre todo para las escenas de danza.

La tercera línea de la película, que tiene un claro sesgo documentalista, se detiene morosamente en reportar aspectos de la vida cotidiana de las favelas retratando la realidad de la pobreza y miseria suburbana que la cultura dominante obviamente jamás quiere reconocer. En efecto, inició su carrera con un documental corto llamado *Renaissance Du Havre* (1950). Luego, Camus eligió el tema del sacrificio personal en el contexto de la guerra. Basándose en una novela de Jean Hougron, *Fugitivo en Saigón* describe a un pueblo atrapado entre dos frentes. El *quid* trágico reside en que su única posibilidad de supervivencia consiste en la destrucción de la presa de la cual depende la subsistencia económica del pueblo.

Así, pues, en la primera línea de *Orfeo negro* contemplamos el mito trascendentalista: Orfeo está consciente (como otros tantos personajes, por ejemplo, el oficial del Registro Civil que bromea con el nombre de Orfeo y Eurídice, para molestia de Mira, quien, obviamente lo desconoce) de que hubo otro Orfeo original al que él mismo ahora reencarna y, tras su propia muerte, hereda junto con su guitarra, poderes y sino, al niño Zeca, suerte de metempsicosis carioca. Mientras, en la segunda línea nos fundimos con el paisaje del cielo, de la tierra y el mar, o con la multitud humana entregada al furor del ritmo en la danza colectiva o a la encarnación del dios, en la posesión que ocurre en el *terreiro*. En la tercera línea atestiguamos la línea documentalista del cineasta Marcel Camus, teñida de neorrealismo (basándose más en Visconti y Buñuel, que en De Sica, como ya hemos anotado) y que subsume y comprende (en los dos sentidos del término) la esencial vacuidad de las actividades cotidianas con sus gestos inocuos e intrascendentes.

Pero *Orfeo negro* es también la mezcla de una línea (de un sustrato) de cultura europea (no sólo debido al mito original, sino también a su traza narrativa, así como la esencial mirada exótica que planea sobre toda la factura, a veces irónica, otras enterneceda, pero nunca impasible) con las expresiones de la negritud, es decir, el acervo cultural africano trasladado a Brasil debido a la trata de esclavos. Cada escena de danza lo es también de música y canto funcionando como un gozne para la articulación de los elementos sincréticos. Así, la escena inicial, “plano de ubicación” —*establishing shot*—, en donde los músicos/bailarines/cantantes recorren la cortina del relato. La segunda escena de danza/música/canto ocurre a la salida del Registro Civil con Mira como centro al bajar de la escalera, posición enfatizada por tomarla en contrapicado. Luego de un breve diálogo respecto a la compra del anillo y rescate de la guitarra hay varios cortes de edición para indicar “entonces”, nos encontramos con la tercera escena de danza/música/canto: la llegada de un paquebote —lleno de

músicos que tocan una batucada mientras al mismo tiempo bailan y cantan— al mercado entonces ubicado junto al muelle de Guanabara.²⁶ Aunque se muestra el atraque es omitido el descenso de Eurídice del paquebote —recurso a la elipsis o reticencia—, por inferencia, es decir, mediante una metonimia, dada la contigüidad de las escenas de desembarque y primer plano medio de la protagonista en el ágora/mercado, nos enteramos que ella venía en él. Nos encontramos así —en esta tercera escena de danza/música/canto— inmersos ya en la exposición del nudo narrativo de *Orfeo negro* con los procedimientos que remitirían a los conceptos de sinécdoque de Jakobson y al de metonimia —ejemplificado sobre todo por la famosa secuencia de la pequeña Elsie con el globo en la película *M* (Fritz Lang, 1931)—, discutido por Metz y materia de análisis de Carrillo Canán y Zindel, ya mencionado.²⁷

La cuarta escena de danza/música/canto nos devuelve al espacio comunal de la favela con la escena del cortejo de Orfeo a Eurídice (al mismo tiempo que evade a Mira con la complicidad de su prima y de los dos niños/*amorini*).

²⁶ Cf. “Discutiendo el cine neorrealista italiano y, en especial la película *Ladri di biciclette* (De Sica), André Bazin se refiere a la novela —cierto tipo de novelas— como gobernada por la “sucesión por encima de la causalidad” (WC2 58), de tal manera que en este caso la partícula que gobierna el desarrollo de los sucesos es el adverbio “entonces” (WC2 58), utilizado para indicar la mera sucesión temporal: pasó A y entonces pasó B. En este caso los sucesos A y B son meros *incidentes*, no están gobernados por ninguna lógica causal, en principio podrían haber pasado en el orden inverso. Por el contrario, en el teatro —tradicional— la expresión que gobierna el desarrollo es “por eso” (WC2 58), dado que de lo que se trata es del desarrollo de un personaje dramático cuyas acciones *se explican* a partir de los elementos de un conflicto interior. En este caso la estructura es: ocurrió A y por eso ocurrió B. Por supuesto, aquí también hay un orden temporal, pero este orden no es arbitrario como sí lo es en el caso de los incidentes, por lo que los sucesos no pueden ocurrir en el orden inverso.” (FC 281)

²⁷ Para el caso de la sinécdoque: “Por otro lado, ya en 1933 el lingüista Roman Jakobson había considerado la metonimia y la metáfora como «los dos tipos fundamentales de estructura fílmica» (S 259), además, consideró la sinécdoque como «el método básico del cine para convertir las cosas en signos» (S 258).” (FC 287) Así como: “En su famoso texto titulado *¿Decadencia del cine?* (1933) Jakobson sostiene que «*pars pro toto* es el método fundamental del cine para convertir las cosas en signos.» (S 258). Al referirse a planos que muestran a una y a la misma persona de espaldas, de perfil y de frente (cfr. S 258), dice que «el cine trabaja con diferentes fragmentos de objetos relativos a su extensión [...]» (S 258).” (FC 313) Para el caso de la metonimia: “De hecho, Jakobson terminó por concebir concebir la novela, e incluso a la prosa en general —como lo opuesto a la poesía—, en términos de metonimia y sinécdoque:

[...] la metonimia [...] sirve de base y en realidad predetermina la llamada tendencia “realista” [...]. Siguiendo el camino de las relaciones *contiguas*, el autor realista se aleja *metonímicamente* de la trama a la atmósfera y de los personajes a la ambientación en el espacio y el tiempo. Él es amante de los detalles sinecdóticos. (FL 78)

Por otra parte, Jakobson afirma que

[...] las relaciones íntimas del realismo con la *metonimia* por lo general pasan inadvertidas. [...] El principio de similitud subyace a la poesía [...]. La prosa, por el contrario, se remite esencialmente por *contigüidad*. Así, para la poesía, la metáfora, y para la prosa, la metonimia [...]. (FL 81)

Nótese que en el pasaje recién citado se establece la equivalencia entre metonimia y contigüidad y, adicionalmente, entre metáfora y similitud.” (FC 315)

La quinta y total es la presentación de la escuela de samba, con un vestuario que es una metáfora, es decir una traducción fársica, del vestuario helénico y en otro nivel su propia versión del mito griego replantea asimismo una alusión tanto a la intemporalidad de los mitos griegos y del origen mismo del drama respecto a los ritos orgiásticos dedicados a Diónisos como, por supuesto, a los ritos órficos (por ejemplo, el escudo que es un *pastiche* de la máscara de Agamenón descubierta en Micenas por Schliemann y actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas), llega a la caricatura mediante una particular coexistencia con la alusión al fasto y el poder que en el imaginario popular mundial aún representa la corte de Versalles mediante, precisamente, la interpretación que la escuela de samba de Babilonia hace del vestuario versallesco. Esta caricatura llega al delirio con la referencia a la posmodernidad contemporánea: nada más actual por entonces que los *sputniks* soviéticos sobre los carros alegóricos.

And last but not least, la sexta escena y nodal de danza/música/canto se desarrolla en el *terreiro* de la *macumba*, (también llamada *umbanda*) con la escena del candomblé en donde Orfeo invoca la presencia de Eurídice), es, pues, el eje de este sustrato cultural afrobrasileño, que, por lo demás, se despliega a lo largo de toda la película y articula cada una de las escenas no sólo por el origen racial de los integrantes de la película sino por sus específicas características de mezcla cultural con fuerte base africana (pero con indicios indígenas —uso del tabaco y los tocados de pluma ceremoniales, propios de los indios del Amazonas; y, claro, europeo, específicamente en su vertiente portuguesa) configurando una verdadera glosolalia visual y auditiva. En todas estas escenas de danza/música/canto con su extremo entusiasmo orgiástico que llaman a todos los sentidos (incluso el olfato, el gusto y el tacto son convocados sinestésicamente por la conducción de la vista y el oído) y que por lo mismo —como lo puede atestiguar quienquiera que lo haya experimentado— provocan una disolución del tiempo y del espacio precisamente en el vórtice de su exaltación, paradójicamente corren paralelas con una singular morosidad en el registro del movimiento de la cámara (sostenida manualmente). Esta fruición si es deudora del tiempo narrativo natural lo es también del documental, pero mediante el acto mismo del registro pareciera conseguir y mostrar el total involucramiento del director y de su camarógrafo, tal como lo hiciera su libretista original, Vinícius de Moraes.

Imaginación e ilusión; narración y documentación; cultura negra y europea: todas estas vertientes confluyen en un todo armónico, aún sin perder su identidad. Ciertamente, *Orfeo negro* es en sí el producto sincrético.

Bibliografía y abreviaturas

- A = Aristotle, *Poetics*, edited and translated by Stephen Halliwell, en: Loeb Classical Library, edited by G. P. Goold, Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- EH = Hume, D., *An Enquiry Concerning Human Understanding*, Oxford, 2007.

- EP2 = Peirce, Ch. S., *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893-1913)*, The Peirce Edition Project. Vol. 2. Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- FA = <http://elblogdeatticus.blogspot.mx/2011/02/floresta-do-amazonas-heitor-villalobos.html>.
- FC = Carrillo Canán, Alberto J. L., May Zindel, Marco Antonio Calderón Zacauala *et al.* *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*. México: s.e., s.d. [en prensa].
- I = Benjamin, W., *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, Frankfurt / M: Suhrkamp Verlag, 1977.
- IA = Vera, Luis Roberto, “La influencia del África subsahariana en el arte contemporáneo de Brasil y el Caribe” (Albuquerque, Nuevo México, diciembre de 1987), en *Es/tela el caracol*. Ensayos sobre artes plásticas, vol. 4 (1985-1988), Puebla, Ediciones de Educación y Cultura, [en prensa].
- La = Lessing, G. E., *Laokoon*, en: *Werke in sechs Bänden, Schriften zur Antiken Kunstgeschichte*, Band 5, Zurich: Stauffacher-Publishers Ltd., 1965.
- OC = http://pt.wikipedia.org/wiki/Orfeu_da_Concei%C3%A7%C3%A3o.
- ON = <http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Black+Orpheus>. Web, 12 de noviembre de 2010.
- OT = Nietzsche, Federico, *El origen de la tragedia*.
- PhW = Peirce, Ch. S., *Philosophical Writings of Peirce* (ed. Buchler), Dover, New York, 1955.
- PC1 = Ruiz, R., *Poetics of Cinema*, vol. 1, Paris: Éditions Dis Voir, 1995.
- TPh = Kaufmann, W., *Tragedy and Philosophy*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- WC1 = Bazin, A., *What is Cinema?* Vol. 1, University of California Press, California, 2005.
- WC2 = Bazin, A., *What is Cinema?* Vol. 2, University of California Press, California, 2005. PhW = Peirce, Ch. S., *Philosophical Writings of Peirce* (ed. Buchler), Dover, New York, 1955.
- WP = Peirce, Ch. S., *Writings on Semiotic*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1991.

Recebido em 10 de outubro de 2012.

LUIS ROBERTO VERA

Poeta, traductor e historiador del arte chileno, reside en México desde 1972. Profesor Investigador, Titular "C" de Tiempo Completo, adscrito a la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en donde imparte clases en el Doctorado en Literatura Hispánica y en la Maestría en Literatura Mexicana. Ha publicado poesía y ensayos sobre arte en *El Zaguán*, *Sábado de Unomásuno*, *Vuelta* y la *Revista de la Universidad de México*, entre otras publicaciones. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (II). E-mail: lrvera@yahoo.com.