

La subversión del mito de Orfeo: Propercio 2,27 frente a Virgilio G., IV, 453-527

Sofía Feinstein
Universidad Nacional de La Plata
thecatcherintheye.sf@gmail.com

Resumen: La crítica ha considerado a la elegía 2, 27 de Propercio como una elegía tradicional que puede ser encuadrada sin muchas dudas dentro de los parámetros esperados para dicho género. Sin ir más lejos, Camps (1967) la define como una reflexión sobre la imprevisibilidad de la muerte y los riesgos a los que el hombre está expuesto. Pero, asimismo, la imprevisibilidad de la muerte obvia al amante. Este último, ajeno al resto de la humanidad, sabe cuándo y cómo morirá. La amada, en esta ocasión, será la encargada de salvarlo y retornarlo a la vida. La elegía cambia su foco, y nos posiciona dentro del género catabático, ya que contamos con un descenso a los infiernos propiamente dicho. Teniendo en cuenta lo considerado anteriormente, se analizará la elegía 2, 27 dentro de la catábasis que esta plantea y cómo dicha catábasis subvierte los elementos tradicionales, planteados por Bernabé (2015), Clark (1978), entre otros. Para esto, se tendrá en cuenta la catábasis propuesta por Virgilio (*G. IV, 453-527*) del mito de Orfeo y se verá la subversión properciana como una subversión al mito de Orfeo: siendo la amada la que puede liberar al amado, y no Orfeo, el hombre, el que realiza dicha acción. De esta forma, precisaremos los elementos originales y únicos que posee el texto de Propercio que lo contrastan al texto de Virgilio. Buscaremos que dicho estudio nos permita una definición precisa sobre qué es una catábasis, que logre incluir al texto properciano y a su original subversión de los parámetros del género.
Palabras clave: catábasis- elegía- Orfeo- Virgilio- Propercio

El motivo del héroe que desciende a los infiernos está presente en una multiplicidad de culturas y relatos, pero, como considera Bernabé (2015), nos encontramos con grandes dificultades a la hora de definirlo. La crítica y nosotros mismos estamos frente a un problema, ya que a la hora de utilizar el término catábasis o de nombrar episodios de diversas obras a modo de ejemplo de este parecemos no tener mayores dificultades, pero cuando intentamos dar una definición que abarque todos los ejemplos que poseemos o que recorte los elementos básicos que una catábasis precisa a la hora de ser llamada así, la situación se dificulta. En este trabajo, buscamos repensar nuevamente esta definición a través de la elegía 2, 27 de Propercio, centrándonos en la relación entre amado y amada que el poema plantea. Este último episodio será analizado como una catábasis no tradicional que rompe los elementos propios del género que ya en anteriores investigaciones hemos intentando definir. Nuevamente, nos encontraremos con un episodio que nos obliga a reflexionar sobre la certeza de nuestras anteriores definiciones. Para realizar esto, consideraremos la catábasis virgiliana de Orfeo (*G. IV, 453-527*) con sus particulares, pero como un modelo claro de catábasis tradicional, que nos permita comparar así a los dos autores. La elección de dicha obra de Virgilio se

debe a la necesidad de considerar dos catábasis que contengan en sí mismas la salvación de un amado/a por parte del amado/a.

1. Catábasis, un intento de definición

El sentido común nos permite rápidamente definir el término catábasis como el descenso de un héroe a los infiernos y su regreso, Clark (1978, p. 3), entre otros, se refiere al descenso al inframundo como una aventura que protagonizan “(...) the heroes (...) who descended *alive and returned* from the Land of the dead” [el destacado es nuestro]. De la misma forma, el diccionario de Liddell and Scott (1989) define *καταβαίνω* como *downwards* (p. 403). Siguiendo esta idea, una catábasis comenzaría en el momento en el que un héroe desciende a la tierra de la muerte y finalizaría con su regreso posterior.

Bernabé (2015, p. 16), asimismo, también comenta lo dicho por Stamatia Dova (2012), a la hora de definir el término catábasis, quien destaca que en estas “(...) the hero descends with divine assistance to the Underworld (...) and comes back alive (...)” (p. 16). Esta idea se aplica sin ninguna duda a Odiseo, a Eneas y a otros héroes, pero por otro lado deja afuera, por ejemplo, a Orfeo, personaje que aunque cumple con la premisa sobre la ida y el regreso, carece en todo momento de ayuda o de guía divina en su travesía. Podemos ver en este punto de qué manera nuestro primer intento de definición deja afuera a nuestro modelo de catábasis tradicional.

Otro elemento que podemos considerar esencial a la hora de dar una definición certera de catábasis pretende tener en cuenta las características del personaje que la protagoniza. Calvo (2000, p. 67) considera que la catábasis es un privilegio reservado para los hijos de los dioses. El hecho de bajar a las tierras de la muerte y volver a salir resulta un hecho imposible para los seres mortales, que luego de morir permanecen allí por toda la eternidad. El ser hijo de un dios otorgaría al hombre características superiores a las de cualquier humano corriente, hecho que le permitiría participar de una travesía imposible para cualquier mortal: descender a las tierras de la muerte y volver a salir de allí. Lo dicho por Calvo parece sumamente conveniente, pero nuevamente no se ajusta a la situación con la cual nos encontramos ahora: Orfeo no es hijo de ningún dios. Los intentos de buscar una definición de catábasis que incluya o que defina de manera global el término, que hemos realizado hasta ahora, no resultan acertados, ya que dejan afuera nuestro modelo de catábasis elegido.

En este momento nos encontramos frente a un dilema: nuestro modelo de catábasis no parece ajustarse a las definiciones que hemos comentado anteriormente. Debemos considerar que esto posiblemente se debe no al hecho de que la catábasis de Orfeo no pueda ser usada como modelo prototípico, sino al hecho de que Orfeo no cumple con su propósito; él no logra sacar a su amada del inframundo, ya que no tiene ayuda divina, ni es un hijo de dios. El hecho de que Orfeo no cumpla con su propósito no hace que su historia deje de ser una catábasis, lo que sí resulta de nuestra indagación es la identificación de los elementos que son propios de una catábasis con final victorioso. Entonces ¿qué es lo que hace al mito de Orfeo una catábasis?

Uno de los hechos que debemos considerar es que una catábasis no puede ni debe ser definida entonces por el éxito o no del protagonista, ya que Orfeo no logra su cometido; no puede serlo por la naturaleza de este, ni por la ayuda o no que tiene a la hora de realizar la travesía. Bernabé (2015, p.17) da una última definición de catábasis que nos interesa considerar, él define a la catábasis en *stricto sensu* como “(...) a tale of the journey to the subterranean world of the dead led by an extraordinary character while alive who has a determined purpose and is keen on returning”. De esta forma, podemos ver como esta definición resulta más próxima a lo que podemos considerar en el mito de Orfeo

2. El Orfeo virgiliano (G., IV, 453-527)

La versión virgiliana del mito de Orfeo (G. IV, 453-527) es relatada dentro de una historia mayor: lo que le ocurre a Aristeo luego de haber perdido a sus abejas. Este hecho no le quita protagonismo al episodio de Orfeo, como considera von Albrecht (1995), ya que debe ser entendido a modo de “remate de la obra” (p. 18). Para Clark (1979), Virgilio “seems to have looked towards Homer, modelling the framework of Aristaeus’ descent this time upon that of Odysseus’ visit to Hades in books 10-12 of the *Odyssey*” (p. 97-98). Von Albrecht (1995, p. 18) resalta que Virgilio se detiene especialmente en las acciones rituales de Cirene que le permiten a Aristeo acercarse a Proteo. Las acciones rituales y religiosas resultan un elemento esencial y propio de una catábasis que posibilitan que el protagonista realice su travesía con asistencia y aprobación divina y pueda conseguir lo que busca (Bernabé, 2015, p. 16). De esta forma, el descenso de Orfeo está enmarcado en otra historia que posee también

elementos propios de una catábasis que nos introduce a un descenso a los infiernos con todas las características que este necesita.

La catábasis de Orfeo, en el caso virgiliano, es relatada por Proteo, luego de decirle a Aristeo que sus infortunios se deben a la muerte que le ocasionó a Eurídice, la esposa de aquel. La razón que lleva a Orfeo a descender al inframundo es que no concibe una vida sin ella, su amada. El descenso comienza abruptamente: sombras y fantasmas de muertos, cuerpos de héroes, niños y mujeres, la laguna del Cocito y la Estigia, las Euménides, Cerbero e Ixión lo dejan pasar y se asombran por su canto. A su vez, el texto se carga de una atmósfera oscura y penosa, visible en la utilización de términos como *nigra* (468), *simulacra... luce carentum* (472), *umbrae... tenues* (472). Asimismo, contamos con espondeos acumulados (von Albrecht, 1995, p. 19) que generan un efecto acústico particular (468) que le permite al texto un ritmo constante que acompaña la atmósfera penosa. Dicha atmósfera continúa haciéndose evidente con la descripción de los ríos infernales descriptos como *niger* (478), *deformis* (478) e *inamabilis* (479).

Virgilio destaca la quietud en la que las aguas del río se encuentran. La escena en su totalidad nos muestra un panorama desolador, en el que abunda la falta de vida.

Sin una gran explicación previa, la narración se traslada a Eurídice caminando detrás de su esposo, *namque hac dederat Proserpina legem* (v. 487b)¹, en camino a salir del inframundo. Como considera von Albrecht (1995, p. 20), Virgilio no hace explícitas las circunstancias, ni las condiciones pactadas de la liberación de esta; se elide comentar esto y la narración se traslada rápidamente hacia el final del episodio. El verso 487 es el único que muestra una breve mención del acuerdo: nos dice que Proserpina permitió que Eurídice saliera del inframundo y solo hace explícita la necesidad de que esta vaya detrás de Orfeo, no se nombra el hecho de que no debe ser mirada por su esposo.

El verso 485² funciona como el punto de quiebre del relato, el *iam* que lo encabeza adelanta el episodio hacia su final: Eurídice camina detrás de su esposo. La utilización del pretérito pluscuamperfecto del indicativo que domina dicho verso (*evaserat*) evidencia los peligros iniciales del descenso ya han sido superados y se contrapone con la utilización del pretérito imperfecto del verbo siguiente (*veniebat*). La utilización del imperfecto, y no del perfecto, muestra, para von Albrecht (1995, p. 20), “lo provisional” que resulta que Eurídice esté pudiendo emprender el camino de salida. El *cum* que inicia

¹ “Pues Proserpina había dado esta ley”

² “Iamque pedem referens casus evaserat omnes”

el verso 488³ da comienzo al cambio de suerte del protagonista. Orfeo, afectado con una *subita (...) dementia* (488), mira a su amada. Maggiuli (1991) nos dice que para Virgilio el amor es algo negativo: “*amor* è realtà negativa, è la rovinosa passione che vede i protagonisti destinati al fallimento e dalla sofferenza” (p. 262) y sigue “(...) una *dementia* che, in negativo crescendo, si sviluppa in *furor* (...)” (p. 262-263). Frente al uso del pretérito imperfecto que habíamos mencionado anteriormente, ahora nos encontramos con el pretérito perfecto que marca lo irrevocable de las acciones: *restitit* (490) y *respexit* (491). Luego del hecho irrevocable de Orfeo mirando a su amada, se escuchan tres fragores del Averno, como considera von Albrecht: “El número mágico realza el efecto espantoso, verdaderamente sorprendente como en una ópera” (p. 21). Esta le reclama a su amado que nuevamente es llevada a los infiernos por su culpa:

Illa, ‘Quis et me,’ inquit, ‘miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? En iterum crudelia retro
Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!’ (Verg. *G.*, IV, 494-498)

Aquella dijo: “¿qué delirio tan grande a mí, miserable, y a ti qué deliro tan grande te perdió, Orfeo? Ay los crueles hados, nuevamente, me llaman atrás y el sueño cubre mis anegados ojos. Y ahora, adiós: soy llevada rodeada de la ingente noche y tendiendo inválidas las palmas, ay, no tuya”.

Eurídice se despidе irremediabilmente de su amado por segunda vez. La escena que acompaña la despedida de ella de Orfeo aun no termina. Él intenta abrazarla y no lo logra. Von Albrecht (p. 21) resalta la utilización de los participios de presente *prensantem* y *volentem* (501) que muestran ademanes que no alcanzan su objetivo y recuerda que Varrón llama con precisión *infectum* a “lo no hecho, lo inacabado”.

La última acción que clausura la posibilidad de que Orfeo pueda volver al reino de los muertos en busca de su amada la lleva a cabo Caronte, el barquero, que no le permite volver a cruzar la laguna. Caronte no había aparecido en el descenso de Orfeo al inframundo, pero sí parece ser necesario en su salida y, sobre todo, en su imposibilidad de volver; asimismo, Caronte lleva ya *frigida* a Eurídice nuevamente a donde pertenece. La utilización de este adjetivo completa los términos considerados previamente, que presentaban al inframundo como un lugar oscuro y falto de vida.

³ “cum subita incautum dementia cepit amantem”

En la definición de catábasis que decidimos utilizar se prioriza la condición extraordinaria del protagonista, hecho que Orfeo cumple, ya que no todos podríamos emprender la travesía del descenso a los infiernos, solo un hombre con un sincero amor por su amada podría realizar esto. El propósito de Orfeo es claro: sacarla de allí, y su mayor arma para lograr su objetivo es su amor. Este punto es el que ahora nos focalizaremos.

3. La catábasis properciana: una inversión de los planos

La elegía 2.27 de Propertio comienza con una reflexión tradicional que atraviesa el pensamiento de todos los mortales: saber cuándo la muerte nos encontrará. Como dice Syndikus (2010), en toda la elegía se refleja el pensamiento que toda la humanidad tiene: la incerteza de la llegada de la muerte. Así, los primeros diez versos de la elegía son claros, describen los miedos y las múltiples formas en las que la humanidad intenta intentar dar con esto.

El texto describe como los hombres, al mirar las estrellas, buscan predecir la llegada de la muerte y como en los momentos de guerra sienten miedo de que esta llegue a ellos. Ni siquiera las épocas de paz parecen ser un motivo de tranquilidad, ya que los incendios de las casas o los venenos también podrían traerla. Así, como ya habíamos considerado, estos primeros diez versos nos remiten a todos los miedos y a la imposibilidad de predecir cuándo la muerte se aparecerá frente a nosotros.

Frente al *mortales* con el que comienza la elegía, el verso 11 posee un cambio de receptor, ya que frente a toda la humanidad que no puede predecir cuándo la muerte vendrá, existe una excepción: solamente el amante conoce de qué muerte y cuándo esta vendrá. En el caso de Virgilio, la muerte de su amada había resultado un hecho inesperado, tanta para ella como para él; para Propertio, la muerte de un amado es un hecho conocido, por eso este no necesita temer a las tormentas o a las guerras. El amado, para Propertio, sólo moriría cuando su amada lo abandonara, o muriera, y él quedara sólo.

El amado entonces es la excepción, ya que conoce su muerte, pero también es quien podrá vencerla y salir del inframundo. La amada será esta vez la encargada de sacar al amado de allí, con su simple voz lo llamará y él podrá retornar a la vida. El amor se

encuentra de esta manera más allá del espacio y del tiempo, ya que puede atravesar para Propercio las fronteras entre la vida y la muerte.

Nuevamente, en Propercio, nos encontramos que el amor es el motivo por el cual se intenta sacar del inframundo a un ser querido. Buscar al amado perdido resulta así un tópico clásico de una situación catabática; sin poder continuar con su vida, desciende al inframundo, realizando un hecho excepcional, e intenta sacar de allí a su amado. Pero, la originalidad de Propercio está dada por quién realiza el hecho, esta vez, y considerando de antemano que Orfeo, hombre excepcional, no pudo sacar de allí a su amada, será ella la que sí podrá cumplir con la travesía.

Propercio, de una forma muy original, retoma un tópico tradicional: el relato de Orfeo, el relato del hombre descendiendo a los infiernos en busca de su amada (y fallando, en la mayoría de los casos) y lo transforma en una catábasis original y única. Esta vez será ella, la mujer, quien descenderá a sacar a su amado de allí y lo retornará a la vida. Pero no es la presencia física de ella, descendiendo por un intrincado camino, superando obstáculos o cumpliendo ritos previos, como podemos ver en otras catábasis, lo que va a lograr que esta tenga un final exitoso, será su voz. La mujer no descenderá con su presencia física, sino su voz trascenderá las fronteras entre la muerte y la vida y llegará hasta su amado.

En el caso particular de esta elegía, podemos encontrar ciertas similitudes con el mito de Orfeo. Luego de la muerte de su esposa, Orfeo transcurría los días tocando su lira, buscando así consolar sus penas (464-465). De la misma manera, es su canto el que le permite superar los distintos obstáculos del inframundo, haciendo que sombras y fantasmas se sintieran atraídos por él. Es la música la que mueve y permite el pasaje de Orfeo por las distintas zonas y lo que utiliza él para reclamar a su amada. De igual forma, en la elegía de Propercio, la amada será quien llamará a su amado, pero no necesitará ella descender en su búsqueda, solo su voz será suficiente para sacarlo de allí. El amado en Propercio no teme, ni reclama lo que le ha sucedido y espera a su amada con su voz. En cambio, en Virgilio, es Eurídice quien imposibilitada de salir reclama a Orfeo el haberla mirado. Los amados poseen así distintas maneras de actuar, en Propercio esperan pacientemente a su salvadora que les permita volver a la vida y no se muestran preocupados frente a ello, son pacientes y sumisos a su amor. En cambio, Eurídice no duda en echarle la culpa de Orfeo de su nuevo retorno al inframundo. La originalidad que encontramos en esta elegía respecto a la inversión de roles en el descenso a los infiernos nos permite pensar que es el género elegíaco mismo el que

posibilita este cambio de paradigma del género catabático: que sea la amada la que rescata del inframundo al amado. En muchas elegías, como lo describe Conte (1999, p. 325), podemos ver al poeta bajo los caprichos y la tiranía de su amada (*servitium amoris*). En dichas elegías, es la mujer la que tiene el poder y domina al hombre, casi como una tirana despótica que lo tiene bajo su poder. El hombre, o poeta, depende de las decisiones de su amada para su felicidad o sufrimiento. Como podemos ver, la mujer posee desde los inicios del género elegíaco un mayor poder de acción. Esto último, el protagonismo que la amada posee, es propio entonces de la elegía y no es posible en otros géneros donde lo femenino se encuentra en un segundo plano.

Si consideramos el resto de la obra properciana, el libro primero de dicho autor nos muestra a un poeta como el descrito por Conte (p. 332), que se encuentra bajo el poder de su amada, Cintia. Esta relación continúa y finaliza en el libro tercero, en el que los temas de sus poemas buscan complacer a los círculos oficiales de poder y dejan de lado el plano amoroso. Conte (p. 334) considera que en Propertio podemos ver como la actitud de siervo sufriente del poeta frente a su amada le provoca a este placer, el amor es el centro de su vida y su amada la única razón de su existencia. Asimismo, Conte (p. 334-335) nos dice que Propertio sueña con los grandes amores del mito, con eternas y exclusivas pasiones que van más allá de la muerte; busca una relación amorosa ideal y no un amor libertino. Busca simplicidad, lealtad y absoluta devoción frente a su amada, que encuentra únicamente posible en el ámbito del mito, ya que allí puede transfigurar a los caracteres propios del mito para demostrar su amor y transformar a su amada, siendo esta una mujer ejemplar, en un sueño increíble. Esto último puede ser considerado en la elegía que venimos estudiando, ya que podemos ver dentro del plano del mito, en la historia de un descenso a los infiernos, como el amor ideal y la mujer ejemplar se ven representadas. Solo una mujer con un amor realmente perfecto y sincero, lograría que su amado pudiera salir del inframundo y regresar a la vida

4. Conclusiones

Como ya hemos explicado anteriormente, definir qué es una catábasis resulta un problema complejo. Los ejemplos de catábasis en la cultura grecolatina tienden a hacer que la definición se vuelva cada vez más extensa o que posea muchas excepciones. En este trabajo consideramos la definición que creemos más apropiada, ya que cubre una

gran parte de las obras que hemos venido estudiando y las obras que aquí hemos estudiado.

Más allá de esto último, buscamos analizar particularmente lo que realiza Propercio en su elegía. Dicho texto posee una subversión de elementos que nos desarticula nuestra posible definición de catábasis. Es una mujer, no un héroe, no un hombre extraordinario, quien logra cumplir lo que otros no pudieron antes, sacar a su amado del inframundo y traerlo de nuevo junto a ella. La catábasis con un final negativo para Orfeo es trastocada y una mujer que solo utiliza su voz alcanza un final victorioso. Esta novedad que nos plantea la obra de Propercio se debe a la posibilidad que la elegía plantea: las mujeres son protagonistas en este género, son ellas las que dominan al poeta y al amado. Esta dominación y protagonismo permite entonces la inversión de roles que podemos ver en la elegía analizada; la amada puede tomar el rol protagónico y ser ella la que logre lo que otros no pudieron: volver a su amado a la vida.

Referencias bibliográficas

Bernabé, A. (2015) *Les Études classiques* 83, 15-34.

Calvo, J.L. (2000) The *Katábasis* of the Hero en Vinciane Pirenne-Delforge, E. Suárez De La Torre (ed.), *Heros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs* (pp. 67-78). Liège: Presses universitaires de Liège.

Clark, R. J. (1979) *Catabasis Vergil and the wisdom-tradition*. Amsterdam: B. R. Grüner.

Conte, G. B. (1999). *Latin literature: a history*, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Syndikus, H. P. (2019). *Die Elegien des Propertius. Eine Interpretation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Von Albrecht, M. (1995) *Myrtia*, 10, 17-33.