



“Amor más allá de la muerte”...  
Orfeo vuelve al Moulin Rouge

Enrique Encabo Fernández  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[Enrique.encabo@campus.uab.es](mailto:Enrique.encabo@campus.uab.es)

---

## XIX

Aunque veloz el mundo cambie  
como formas de nube,  
lo terminado cae  
a su tierra natal.

Sobre este cambio, este andar,  
más libre y más extenso,  
dura aún tu pre-canto,  
dios de la lira

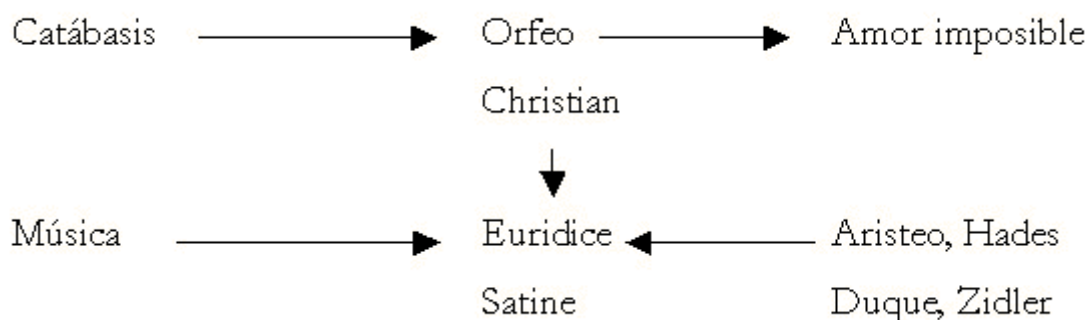
Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeo*

*Excesiva, extraordinaria, contrastante, anacrónica, explosiva, electrizante, majestuosa...* son algunos de los adjetivos empleados para caracterizar la tercera parte del “Telón Rojo” (los otros dos films que lo conforman son “Strictly Ballroom” y “Romeo+Julieta”) de Baz Lurhman: “Moulin Rouge” (2001). La película de Lurhman impone una nueva manera de hacer cine: a través de una trama predecible pero dulce, Lurhman introduce una estética agresiva (heredera de la cultura del video-clip) y un modelo de relectura de la tradición basado en la elección de un mito primario adaptado a un mundo intensificado e imaginado, tan exótico como reconocible. Con motivo de su estreno me aventuré a considerar la influencia del mito de Orfeo en el film<sup>1</sup>; el miedo a la imprudencia me llevó a utilizar un plural impersonal para tal afirmación. Sin embargo ahora creo necesario incidir en esta idea y afirmar categóricamente, como ya anuncio en el título, que, de la mano de Lurhman, Orfeo vuelve al Moulin Rouge.

El mito de Orfeo, bien puede decirse, es uno de los más complejos de todas las narraciones mitológicas que conocemos en la tradición occidental; y esto es así en tanto el mito se ha ido formando “en” la

tradición: desde los escuetos testimonios de la Grecia pre-homérica hasta la actualidad (pasando por los autores romanos, renacentistas y románticos entre otros) el mito de Orfeo ha tenido una importancia capital en nuestra cultura. Y es que los tipos legendarios (de origen bíblico, clásico-mitológico o propios de una tradición nacional) han sido siempre recursos empleados en ciertos momentos de la historia del arte y transformados (releídos) de acuerdo a las necesidades de la sociedad que los relee. Así, Weisstein afirma que *solamente cuando se han eliminado las particularidades históricas y se han resaltado los rasgos meramente humanos se amplía algo el campo de acción de tales temas. Por este motivo son conocidos en Occidente los temas de las tragedias griegas, mientras que de los más recientes no han pasado a la posteridad nada más que unos pocos - por ejemplo, Don Juan o Fausto - en los cuales el elemento histórico está rodeado de una aura legendaria*<sup>2</sup>. Por tanto, afirmar que el mito de Orfeo vuelve como tal al Moulin Rouge es arriesgado; afirmarlo teniendo en cuenta su transformación teniendo en cuenta su carácter “transtextual” no, pues reconocer este carácter nos lleva a un doble estudio: uno interno que estriba en explicaciones en torno al funcionamiento del texto; otro externo que nos encamina hacia problemas complejos de función, sea cultural, social<sup>3</sup>,...

Siguiendo el modelo actancial propuesto por Greimas (y perfilado por Anne Ubersfeld) podemos distinguir que los 6 actantes que concurren en la acción dramática de la fábula de Orfeo coinciden con los principales agentes y pacientes de “Moulin Rouge” y las relaciones que se establecen entre ellos; a saber:



En la fábula de Orfeo, éste realiza la catábasis o bajada a los infiernos para recuperar a su esposa Eurídice, que ha muerto por causa de la persecución del pastor Aristeo. Orfeo acude armado únicamente con su música con la que consigue calmar a las furias y ménades infernales y suscitar la compasión de Perséfone que convence a Hades para que permita la marcha de los dos amantes; Hades consiente pero imponiendo la condición que finalmente los separará: no mirar a la esposa hasta haber abandonado el infierno. “Moulin Rouge”, por su parte, es una historia romántica nacida en el último decenio del siglo XIX; un idilio entre una cortesana del decadente club parisino y un pobre escritor que la ama y que, a base de poemas, la rescata de un mundo de crudas realidades para hacerla prisionera de otro, indudablemente más dulce, pero también más doloroso...el mundo del Amor. Relacionando ambas narraciones, vemos cómo Christian baja al infierno del “Moulin Rouge” armado solo con su poesía que le sirve para aproximarse a Satine; sin embargo, Satine se ve perseguida por el Duque, que es quien la condena al “infierno” y quien va a propiciar su primera muerte: la separación de Christian. El “Hades” de este infierno parisino (en el que encontramos también unas furias parisinas, esto es, las *diamond dogs*), Zidler, es quien impone la condición de que los dos amantes no vuelvan a verse. Christian, al igual que Orfeo, incumple la condición y vuelve al Moulin Rouge, propiciando la segunda muerte de Satine (que como la de Euridice es la definitiva). Sin duda los dos elementos más llamativos de esta relectura del mito son el cambio de lugar del infierno y la causa de la imposibilidad del amor.

Un aspecto realmente interesante de la relectura del mito es el que ofrecen aquellas versiones que intencionadamente cambian o bien el escenario o bien el tiempo (o ambas a la vez) de la acción, siendo este cambio no de naturaleza aleatoria sino con la clara intencionalidad de servir de metáfora. Un ejemplo clarificador es el “Orfeo desciende” de Tennessee Williams, obra de teatro escrita en la década de los cincuenta del pasado siglo. Tennessee Williams se caracteriza por mostrar en sus dramas el sur de Estados Unidos, marco de referencia por su extraña mezcla de decadencia, nostalgia y sensualidad: plantaciones de algodón, calor extremo; una sociedad cerrada bajo cuya superficie corre una pesada carga de violencia y sexo. El clima agobiante y esta energía escondida hacen presión y los personajes estallan ; los más débiles enloquecen. En el caso de “Orfeo desciende”, Orfeo (Val) es una figura marginal, un vagabundo que llega a una pequeña localidad sureña huyendo de una vida anterior; si la pista que nos da el título no nos es suficiente para establecer la analogía con el mito, aún Williams establece más relaciones entre un personaje u otro: Val viste una chaqueta de piel de serpiente y su objeto máspreciado es la guitarra que siempre le acompaña (además de la muerte del protagonista, al que matan los propios habitantes del lugar con una lámpara de soldar). Euridice, por su parte, aparece caracterizada como la típica heroína sureña de Williams, esto es, una mujer atrapada por un pasado y agobiada por problemas de tipo sexual con su marido (al que no ama) y por la sociedad que le envuelve: Orfeo ya no desciende al Hades, sino que es Val el que llega a la localidad de Lady (el infierno) para salvarla. Pero la angustiada lectura de Williams no es la única que podemos encontrar; Marcel Camus fue uno de los autores que llevó al cine la historia del trágico amante. Si Williams había llevado a nuestra pareja a la angustiada sociedad sureña norteamericana, Camus traslada la acción a Río de Janeiro: Orfeo es un conductor de autobús que ve a la joven Eurídice mientras ésta huye de su casa y del amante que la persigue, su particular “Aristeo”. A pesar de que Orfeo tiene otra

novia, en el momento en que conoce a Eurídice se enamora de ella, y bailan toda la noche en el festival Mardi Gras, Orfeo como el sol, Eurídice como la noche. “Orfeu negro” (que es el título del film) tiene el mismo final trágico que sus antecesoras pero con su traslación de lugar y época ofrece matices interesantes: Orfeo ya no es blanco, sino negro, lo que nos lleva a pensar que en el film de Camus existe un fuerte componente de crítica social pues “Orfeu negro” se mueve en un mundo de fabelas, el mundo de la pobreza brasileña, al mismo tiempo que muestra rasgos propios de la cultura brasileña trasladados a la acción.

En el caso de Moulin Rouge, el infierno es el sórdido París decimonónico, *el paisaje hecho de gente viva* (en palabras del escritor vienés Hoffmanstal). El París del Siglo XIX, transformado en ciudad de primera magnitud principalmente por artistas procedentes de otras naciones, se convirtió en la meca de poetas y pintores dispuestos a sacudir las antiguas prácticas y a ser protagonistas de los mayores escándalos. Un París convertido en capital de Europa; su estructura caleidoscópica fue lo que convirtió a París en Paraíso e Infierno, en atracción y rechazo, en la Ciudad de las Luces y en la Ramera de Babilonia descrita por Gustave Flaubert o Victorien Sardou. Podemos observar cómo, ya en 1846, en el último capítulo de *Salón*, titulado “De l’heroisme de la vie moderne”, Baudelaire señalaba la existencia de “una beauté de la vie moderne”. Dicha belleza era hallada en la ciudad moderna y en sus personajes prototípicos, tales como la prostituta, el dandy y el criminal. Con esta actitud, el poeta instauraba una mitología moderna que rechazaba la concepción tradicional del héroe, y aunque no se empleaba este término, lo convertía en un precursor del decadentismo de los simbolistas con su exacerbado nihilismo social.

Por supuesto que las voces apocalípticas que tachaban a la capital del Sena como la Ramera de Babilonia y que la caracterizaban como un espacio donde la sociedad había llegado a sus niveles más bajos

de moralidad no diferían mucho de aquellas otras voces críticas de épocas pasadas, pero sí debemos reconocerles parte de razón; porque aquel París era el París que sucesivamente conocería las experiencias (convenientemente aireadas) de los poetas simbolistas con las drogas, las historias de la escabrosa Colette como una de esas viejas y sórdidas “decadentes”, amiga de Rachilde (autor de “Monsieur Venus”), del mentor de Proust, Robert de Montesquieu, y de las grandes cocottes Liane de Pougy y la Bella Otero, amantes de reyes,... el París de la frivolidad retratada soberbiamente por Balzac. No es de extrañar, por tanto, que, para los franceses de la Tercera República, constituyera una actividad primordial recuperar el París glorioso de los tiempos anteriores al Antiguo Régimen y la Revolución Francesa, para tratar de borrar los excesos del corrupto Segundo Imperio con su cosmopolitismo, sus *grandes cocottes* y sus nuevos ricos ridiculizados en las *offenbachiadas*.

Una vez establecida la relación entre el mito clásico y el film de Lührman solo podemos decir que, por supuesto, esta relación en ningún momento es simple y directa. Porque si hay una categoría que funciona en “Moulin Rouge” ésta es la de intertexto. No está de más recordar lo dicho anteriormente: a medida que el mito de Orfeo llega al romanticismo se convierte cada vez más en un relato de amor y pérdida; pero si el descenso de Orfeo en el caso de la narración clásica parecía responder al “fatum” de sus protagonistas, la llegada de Christian al sórdido mundo de la bohemia está claramente ligada a las nuevas reglas impuestas por el capitalismo decimonónico. El nuevo sistema impuesto por la burguesía expulsaba a todo aquel que no estaba de acuerdo con las nuevas reglas: los intelectuales que vieron desaparecer, con la fuerte represión impuesta tras la Comuna de París, sus ideales, artistas en contra de la comercialización del arte,... nuevas reglas, nuevas maneras de pensar y una nueva oposición frontal: burguesía vs bohemia. El odio hacia la clase dominante significaba la emigración forzosa: hacia otros países

(como la joven nación de los Estados Unidos) o hacia la propia ciudad en sus diferentes concepciones (la bohemia parisina, el ambiente universitario berlinés,...). Todo esto poco tiene que ver con la *vie parisien du plaisir* que los artistas europeos creyeron encontrar en estos pobres hambrientos e idealistas que vivían en buhardillas insalubres y no tenían más meta que el amor y el “arte por el arte”. Uno de estos bohemios es nuestro nuevo Orfeo, quien nada más llegar tropieza con otros bohemios en un encuentro que irremediablemente lleva a “La Bohème” de Puccini. Nuestro nuevo Orfeo debe mucho más al Rodolfo pucciniano que al mito prehomérico (recordemos que la etimología de Orfeo, *Orphos*=soledad, hace que nuestro protagonista no admita más compañía que la de Euridice); sin embargo, Lurhman redescubre una característica de la bohemia silenciada por Puccini: el consumo de drogas. Tras “Las confesiones de un inglés comedor de opio” (1821) Quincey se convirtió en el “Papa de la Iglesia del Opio” a la que rápidamente se adscribieron Musset (traductor quasi-anónimo de la obra) y Baudelaire, autor de “Los paraísos artificiales” y miembro del club de consumidores de hachís que comandaba Gautier. Uno de estos clubs es el formado en la película por los bohemios capitaneados por Toulouse-Lautrec que inician al joven Christian en los misterios de la absentá<sup>4</sup>.

Por tanto no podemos dejar de lado todo el juego intertextual que compone y “re-compone” la relectura del mito, porque si bien es cierto que reconocemos el mito de Orfeo en la película, ésta es mucho más deudora de un mito más moderno, el mito de *Margarita Gautier* creado por Alejandro Dumas hijo en su novela “La dama de las camelias” y que cobra verdadero sentido en la sociedad burguesa surgida de la Revolución Industrial. Sin embargo, y yendo aún más lejos, todo parece indicar que, en realidad, Lurhman (que llega al ámbito del cine familiarizado con la ópera y el teatro) sigue la adaptación que Francesco Maria Piave hizo de la novela (y posterior



obra de teatro) para la ópera de Verdi “La Traviata”, y que priorizaba algunos momentos que son los que en la película tienen mayor importancia. Por otra parte, el hecho de tratarse de una película musical acentúa esta comparación e incluso la banda sonora presenta similitudes importantes: la entrada al Moulin Rouge presenta las mismas características que el inicio del primer acto de La Traviata, la fiesta en casa de Violeta (en ambos momentos musicales se produce el primer encuentro de los amantes), el dúo *Come what may* presenta una temática similar al dúo del primer acto de la ópera verdiana *Un di felice* y la canción de Satine, *Fly Away*, guarda relación con la canción de Violeta *Addio del passato* (aunque en circunstancias diferentes); más interesante es que la escena del dinero tiene lugar después del ‘momento exótico’ que caracterizaba las óperas y operetas del momento (mientras en el París de 1850 el elemento exótico eran las gitanas españolas, en el musical de Lurhman es el ambiente de la India reflejado en *Spectacular, spectacular*). Por si no fuera bastante, el leitmotiv de la película es prácticamente una traducción de un momento del aria de Violeta *E strano*:

La Traviata:        *Oh, gioia Ch'io non conobbi, Esser amata amando!*

Moulin Rouge:     *The greatest thing you'll ever know is just to love and be loved in return!*

Hemos advertido que eran dos los aspectos más interesantes de la relación del mito clásico con la película; tras observar cómo es releído el infierno, y enlazando con todo lo dicho anteriormente, podemos tratar de aproximarnos a la causa de la pérdida. Mientras en la narración mítica del cantor tracio la causa de ambas pérdidas es bastante simple (en una la picadura de una serpiente y en la segunda el incumplimiento de la promesa de no mirar a la amada) en “Moulin Rouge”, precisamente por la noción de intertexto, esta causa

es bastante más compleja. Que se trata de dos amores imposibles es evidente; pero mientras en el primero todo parece ser causa del destino (aunque en la relectura llevada a cabo por Ovidio y la Patrística se trate de culpar a Euridice como si fuera una nueva “Eva”) en el segundo la imposibilidad de culminar el amor responde a cuestiones sociales. En efecto, poco tiene que ver para la separación de los amantes que Euridice sea una ninfa y Orfeo un héroe <sup>5</sup>; sin embargo, esto sí es importante en “La dama de las camelias”, “La Traviata” o “Moulin Rouge”. Las separaciones de los amantes en estos casos se producen por la desigualdad social. En las dos primeras obras aparece la figura del padre del protagonista masculino (que en la película no aparece más que insinuado al comienzo) junto a la del aristócrata para reforzar la idea de que un personaje marginal como una cortesana, una *outcast*, está condenada a la infelicidad absoluta. Existen diferencias en la separación, es cierto; mientras en estas dos obras la renuncia es llevada a cabo para la felicidad de un personaje relacionado con el protagonista (la imposibilidad de la boda de su hermana al estar él relacionado con una cortesana) en “Moulin Rouge”, Satine prefiere renunciar ante la amenaza por parte del duque de matar a Christian. Pero esto poco importa; al fin y al cabo, si analizamos en términos feministas convencionales las escenas de la renuncia en las tres obras, veremos cómo estas Euridices parisinas quedan acorraladas ante la autoridad patriarcal; la voz del padre o de Zidler que ordenan sacrificar sus sentimientos al altar de la moralidad convencional y que obligan a que ellas obedezcan, siendo premiadas únicamente (más adelante) con insultos y una muerte atormentada.

El amor en la época del capital, del dinero. Lo que convierte a nuestra moderna Euridice en una desgraciada son las relaciones comerciales que se establecen en torno al amor. Zidler no la deja salir del infierno por miedo a perder el dinero del duque; el duque puede amenazar a Christian pues tiene el dinero suficiente para contratar mercenarios... y Satine solo puede acatar su triste destino al

no tener el poder que da el “poderoso caballero Don dinero”. Si en el mito pre-homérico la música del “padre de los cantos” podía amansar a las fieras, callar el canto de las sirenas e incluso convencer a las divinidades infernales, en el “Moulin Rouge” Christian no tiene bastante con “estúpidas canciones de amor”. Y esto es lo que nos interesa al establecer la relación entre el mito de Orfeo y la reciente película de Lurhman. Desde una cerámica ática del S.V a.C. a los lienzos de Delacroix; de las exuberantes mujeres de Rubens a las damas sureñas de Williams, pasando por las delicadas *madonnas* preraphaelitas; del patetismo del bronce de Rodin al lamento de Gluck<sup>6</sup>... Todo ello forma parte del mito de Orfeo; todo ello es, ya, el mito de Orfeo para nosotros. A medida que nos acercamos a la modernidad el mito de Orfeo con su obrar heroico antiguo deja paso al obrar burgués, como muestra otra obra en directa relación con Moulin Rouge: Orfeo en los infiernos (hasta el punto de estar basado todo el fragmento musical *spectacular spectacular* en el tema del famoso can-can de la *offenbachiada*). *Orfeo en los infiernos*, Estrenada en París en 1858, y de la cual se llegaron a dar en su época más de 228 representaciones con un éxito absoluto, *Orfeo en los infiernos* es un disparate en el que observamos que Lurhman no es el primero que hace bailar a Euridice. Pero esto ya es otra historia...

#### **Notas:**

[1] ENCABO, Enrique: “Relaciones entre ópera y cine: historia de un continuo trasvase cultural” en Actas del congreso *Cine y literatura: el teatro en el cine*, celebrado en Murcia en noviembre 2002 (en imprenta).

- [2] WEISSTEIN, U. 1975: "Historia de los temas y motivos" en *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta [Trad. de M<sup>a</sup> Teresa Piñel] pp.265-297
- [3] NAUPERT, C. 2001: "Literatura comparada y tematología: una alianza histórica" en *La tematología comparatista entre teoría y práctica*. Barcelona: Arco Libros pp.12-63
- [4] Merece la pena destacar el mal efecto que produjo la bebida en el intérprete de Christian, Ewan McGregor, quien declaró que, tras beber absenta, los efectos fueron absolutamente desastrosos y muy alejados de la agradable visión del hada verde-Kylie Minogue.
- [5] Orfeo es considerado un héroe; este dato es curioso pues Orfeo no forma parte de los grandes episodios épicos de Grecia: no se encuentra en el ciclo tebano, no lo encontramos entre los héroes homéricos de la Guerra de Troya, ni siquiera realizando grandes hazañas como Teseo o Heracles. Su consideración como héroe viene por el poder de su canto, que le hace ganarse un lugar en la expedición de los Argonautas.
- [6] A este respecto podemos señalar que el lamento en la tradición griega está reservado exclusivamente a las mujeres; el mito de Orfeo abre el camino para que otras figuras masculinas míticas, sobre todo en el mundo romano, expresen su dolor, y mediante su figura se inaugura un nuevo género, la lamentación pastoril. Y en esta línea podemos señalar que toda la película de Lurhman es, en síntesis, el lamento de Christian por la pérdida de Satine.

© *Enrique Encabo Fernández 2004*

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

