



UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO
DIVISIÓN ACADÉMICA DE EDUCACIÓN Y ARTES



**MITO Y EMOCIONALIDAD: UNA MIRADA AL
DISCURSO AMOROSO DEL TEATRO
CONTEMPORÁNEO**

T E S I S

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A

Diana Laura Vázquez Gómez

DIRECTORA DE TESIS

DRA. FLOR DE LIZ PÉREZ MORALES

VILLAHERMOSA, TABASCO. ABRIL DE 2022

Diana Laura Vázquez Gómez.pdf

 Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:581569655

Fecha de entrega

21 abr 2026, 8:01 p.m. GMT-6

Fecha de descarga

24 abr 2026, 3:37 p.m. GMT-6

Nombre del archivo

Diana Laura Vázquez Gómez.pdf

Tamaño del archivo

11.2 MB

259 páginas

45.007 palabras

307.792 caracteres

3% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Bibliografía
- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 20 palabras)
- Abstract
- Methods and Materials

Fuentes principales

- 3%  Fuentes de Internet
- 0%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alerta de integridad para revisión

-  **Caracteres reemplazados**
40 caracteres sospechosos en N.º de páginas
Las letras son intercambiadas por caracteres similares de otro alfabeto.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Fuentes principales

- 3%  Fuentes de Internet
- 0%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	pt.scribd.com	<1%
2	Internet	core.ac.uk	<1%
3	Internet	archive.org	<1%
4	Internet	de.scribd.com	<1%
5	Internet	www.lettere.uniroma1.it	<1%
6	Internet	editorial.uas.edu.mx	<1%
7	Internet	docplayer.es	<1%
8	Internet	vsip.info	<1%
9	Internet	cvc.cervantes.es	<1%
10	Internet	www.cchla.ufpb.br	<1%
11	Internet	www.coursehero.com	<1%

12	Internet	www.revistas.unal.edu.co	<1%
13	Internet	www.pergaminovirtual.com.ar	<1%
14	Internet	docslide.us	<1%
15	Internet	prezi.com	<1%
16	Internet	www.scribd.com	<1%
17	Internet	edoc.pub	<1%
18	Internet	www.nuevarevista.net	<1%
19	Internet	fido.palermo.edu	<1%
20	Internet	eprints.ucm.es	<1%



UNIVERSIDAD JUÁREZ
AUTÓNOMA DE TABASCO

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



DIVISIÓN ACADÉMICA DE EDUCACIÓN Y ARTES
DIRECCIÓN

REF: DAEA/0448/22

Villahermosa, Tabasco; a 07 de abril de 2022

Lic. Maribel Valencia Thompson
Jefe del Depto. de Certificación
y Titulación de la U.J.A.T.
P R E S E N T E

En conformidad con lo establecido en el Artículo 87 del Reglamento de Titulación de la U.J.A.T., me permito comunicar a Usted que la Dra. Flor de Liz Pérez Morales como Directora dirigió y supervisó el Trabajo Recepcional de "TESIS" denominado "MITO Y EMOCIONALIDAD: UNA MIRADA AL DISCURSO AMOROSO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO", elaborado por la C. Diana Laura Vázquez Gómez pasante de la Licenciatura en Comunicación. El jurado para el examen profesional de los mismos (Mtro. Raúl Armando Hernández Glory, Mtro. Kristian Antonio Cerino Córdova, Dra. Flor de Liz Pérez Morales, Mtra. Jeniffer Yajabibe Maldonado Guillén, Dra. Aurora Kristell Frías López), revisó y señaló las modificaciones que había que hacerle a dicho trabajo y que la interesada ha llevado a efecto. Por lo tanto, puede imprimirse.

Atentamente

M.A.E.E. Thelma Leticia Ruiz Becerra
Directora



C.c.p Archivo.

Av. Universidad S/N, Zona de la Cultura, Col. Magisterial, C.P. 86040
Villahermosa, Tabasco
Tel. 01(993) 358.15.00 Ext. 6250-6251 ó (993) 314.23.99, 312.22.00
E-mail: direccion.daea@ujat.mx

www.ujat.mx



**UNIVERSIDAD JUÁREZ
AUTÓNOMA DE TABASCO**

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



División
Académica
de Educación
y Artes

COORDINACIÓN DE ESTUDIOS TERMINALES

Villahermosa, Tabasco a 09 de abril de 2022.

La que suscribe **Diana Laura Vázquez Gómez** autoriza por medio del presente escrito a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco para que utilice tanto física como digitalmente la tesis de pregrado denominada:

MITO Y EMOCIONALIDAD: UNA MIRADA AL DISCURSO AMOROSO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

De la cual soy autor(a) y titular de los Derechos de Autor.

La finalidad del uso por parte de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de la tesis antes mencionada, será única y exclusivamente para difusión, educación y sin fines de lucro; autorización que se hace de manera enunciativa más no limitativa para subirla a la Red Abierta de Bibliotecas Digitales (RABID) y a cualquier otra red académica con las que la Universidad tenga relación institucional.

Por lo antes manifestado, libero a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de cualquier reclamación legal que pudiera ejercer respecto al uso y manipulación de la tesis mencionada y para los fines estipulados en este documento.

Se firma la presente autorización en la ciudad de Villahermosa, Tabasco a los nueve días del mes de abril del año dos mil veintidos.

Firma

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, cada uno de ellos que ha tenido que presenciar mis cambios de humor, los periodos de crisis y los momentos de euforia en los que no podía parar de hablar sobre las ideas que tenía. Especialmente a mi madre que me ha apoyado incondicionalmente. Su infinito cariño es la razón por la que sigo aquí.

A mis amigos, ellos saben quiénes son, pero por sí lo olvidan: David, Jessica, Jenn, Luis, Eme, Atlas, Cassandra, Anafer y Zaide, ellos que me presentaron el teatro y son las personas incondicionales que me han apoyado en cada paso y tropiezo de mi vida académica, sobre todo en el aspecto personal, no sé qué clase de persona sería el día de hoy sin su presencia, qué bueno que jamás lo sabré.

A las artistas, que me han impactado con su arte y la visión que tienen de las cosas: Anais Mitchell, quien le regaló al mundo una obra llena de amor y esperanza, nunca supimos cuánto necesitaríamos de estas emociones hasta que atravesamos tiempos oscuros. Y Taylor Swift, quien me enseñó a ver los diferentes matices de lo complejo, lo bello y lo horrible que puede ser el amor.

A la Doctora Flor de Liz Pérez Morales, quien siempre creyó en mí y en esta investigación aun cuando solo era una idea en un pajar. Sin ella, su sabiduría, consejos y apoyo, no hubiera logrado encontrar mi camino, ni sabría qué clase de profesionista quiero ser. Una de mis modelos a seguir y personas que más cariño le tengo.

A Rafael, Etelvina, Armando, César y a todos los que hemos amado y ya no se encuentran con nosotros.

INTRODUCCIÓN

El mundo real está compuesto de sucesos que hacen que la sociedad continúe girando, a veces retrocediendo y otras avanzando con los hechos que definen a las generaciones involucradas. Pero todas las situaciones denotan una reacción a causa de emociones que surgen en el interior, pero, ¿A qué se debe el nacimiento de esa emoción que los hace adoptar una posición ante cierto evento detonante?

Tanto en la realidad, como en lo ficticio, también existen relaciones que vinculan a las personas con otras, ya sea de una forma romántica, amistosa o de rivalidad. Cada relación trae consigo una historia que explica la formación de dicho enlace en el que están involucrados dos o más sujetos y con la historia, un universo donde la emocionalidad proporciona más respuestas y comprensión a la complejidad de las relaciones.

El desarrollo de esta investigación se remonta a mucho antes de identificar un problema en su universo y esbozar interrogantes que sirvan como propuestas de un tema que tiene la esperanza de ser de interés para la comunicación, si bien la metodología es como la espina dorsal del estudio, es necesario decir que éste comenzó verdaderamente cuando el corazón latió por primera vez. Es decir, en el instante en que la mitología, las letras, la música y el teatro desencadenan una reacción que conmueve al espectador y despierta la curiosidad para disfrutarla desde otro ángulo, específicamente, el académico.

Este trabajo surge a partir de un punto meramente personal, precisamente por la admiración a las producciones de teatro distribuidas en el circuito de Broadway, obras como *Hamilton*, *Waitress* y *Dear Evan Hansen*. Los musicales, así sea en un

formato teatral o cinematográfico, resultan de interés para la autora por el método de comunicación que utilizan los personajes, el cual es el canto y la danza.

Anteriormente, se tuvo la oportunidad de trabajar en un piloto como un primer acercamiento a la emocionalidad de la ruptura de una relación proveniente de una obra de teatro titulada *Hamilton*, escrita por el puertorriqueño Lin-Manuel Miranda.

A partir de ahí, como una reacción en cadena, surge una pregunta que da paso al interés de desarrollar una investigación: ¿Qué pasaría si se deseara explorar dos relaciones conocidas por la mitología griega en una versión musical contemporánea?

En el teatro musical se tiene muy bien identificado que el canto y la danza son el recurso al que los personajes recurren cuando no saben, ni encuentran otra manera de expresar lo que están sintiendo y pensando. En las canciones que entonan yace un mensaje, pero también emociones que no son capaces de contener o de encontrar una forma de darlas a conocer, más que en el *performance* y en este se dota de una carga emocional que vuelve más especial el acto. Ya que no son palabras vacías las que son emitidas por los actores que prestan su piel y voz para la que se encuentra en el texto del libreto, sino un conjunto de sensibilidad y poética que el dramaturgo ha construido.

Lo sensible, enfocándose en lo que tiene que ver con las emociones y sentimientos en la pareja, resulta de interés para elaborar una investigación debido a la manera en que influye individualmente y en la relación a los individuos. Pero también para averiguar qué otros elementos repercuten en la dinámica de la pareja, en un inicio se mencionó que la realidad está definida por sucesos que marcan la dirección del

mundo, en lo ficticio también está una brújula que guía el destino del lugar en el que se encuentran los personajes, entonces, ¿El contexto también adopta un papel en el estudio como el teatro lo deja ver al espectador en su representación?

La idea para este trabajo aflora desde que se empieza a ver la carga emocional que hay en las acciones de personajes que existen en productos cinematográficos y teatrales. Cuando se ve al personaje, la relación y su discurso como un objeto de estudio que contiene capas que invitan a la comunicación a encaminarse por las rutas inesperadas que el trabajo trasciende debido al análisis teatral y trazar nuevas con otros estudios que se enfoquen en la exploración de la emocionalidad y el discurso amoroso.

A través de la lectura y el análisis se emprende un viaje que conlleva a la exploración de las capas poéticas que están ocultas por la superficie del primer contacto con el texto y la obra musical. El trabajo busca familiarizarse con el umbral sensible que los textos también poseen, profundizar en las relaciones que uno como lector sabe que están ahí, pero su conocimiento sobre lo que las motivan, alimentan y componen es algo que se descubre a partir de la cercanía con la obra, la cual se logra con el estudio de la misma.

El propulsor de este trabajo tiene como raíz dos temas principales que se unen en una sola obra de teatro: la mitología griega y los musicales. La mitología, independientemente de la cultura en la que se enfoque, cuenta en la actualidad con famosos *retellings* como la novela de *Circe* de la escritora Madeline Miller y sagas que sirven como divulgadoras de la mitología, tales como la de *Percy Jackson* de Rick Riordan. En cuanto a los musicales resulta un formato especial para la

construcción y emisión de mensajes usando el verso, además de una composición musical que debe abarcar una escena, pero también ir acorde al personaje.

Como todas las raíces, éstas crecen conforme el tiempo y las de esta investigación se desglosaron más allá a las de un inicio a la hora de buscar otros autores que hablaran sobre la emocionalidad en relatos, sin embargo, esta actividad dejó al descubierto la ausencia de estudios que se focalizaran en las relaciones amorosas de personajes de la mitología o el teatro. En vez de ser una desmotivación para el desarrollo de este trabajo, resulta una razón más para prestar atención a los textos poéticos y animar a los académicos de la comunicación a trazar una ruta novedosa para estudiar el discurso amoroso.

El caso a presentar ha tenido un largo camino que ha durado años y, como en el teatro, se refleja en actos que dictan el período de tiempo del discurso, los cuales aquí se presentan como capítulos que han marcado las etapas de la exploración y el énfasis en las áreas de discusión.

El primer capítulo recibe el nombre de *Aproximaciones al mito teatral*, en donde el lector tendrá la oportunidad de familiarizarse con las fronteras que dan explicación a la problemática, las razones y las motivaciones que conducen al desarrollo de la investigación.

Dentro del segundo capítulo, que se despliega entre el *Encuentro en el telón mitológico y amoroso*, yace una esquematización que da paso al debate teórico y a la diversidad de explicaciones en la que sobresalen categorías claves que direccionan hacia el análisis.

Por otro lado, *Un camino al infierno* lleva el título del tercer capítulo que está encargado de presentar la visión para realizar el estudio, proporcionar un recuento más claro de los datos que se han ido mencionando a lo largo de las páginas y las herramientas utilizadas que acompañaron la búsqueda de los objetivos.

Finalmente, *A través de las estrellas* es la declaración de los resultados obtenidos que se extienden en un cuarto capítulo que abarca los umbrales emocionales de los sujetos de estudio, entranando en sus categorías para conocer y entender los confines desglosados.

El estudio presenta la exposición de una investigación que posee dos dimensiones en experiencia, una de ellas es el recorrido de la exploración que se compone de cómo es hacer la indagación de un tema que no ha sido suficientemente abarcado más allá de los salones de clase y otra es el análisis mismo de lo que la comunicación provoca en el proyecto de investigación, ya que no solamente se inspecciona el discurso, sino que encuentra puntos e ideas extras que superan la propuesta que se estableció en un inicio y reafirman la invitación de apostar por los caminos que el tema deja abiertos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: APROXIMACIONES AL MITO TEATRAL	11
1.1 Fronteras del sentir.....	13
1.2 Despliegue de la sensibilidad	16
1.3 Entre tablas del ayer y el hoy	18
1.3.1 La tragedia y la comedia.....	18
1.3.2 Las tendencias del teatro de la presentación en el siglo XXI.....	21
1.3.3 Las influencias del teatro estadounidense en su desarrollo.....	23
1.3.4 De la imitación a lo original: el trabajo de Anaïs Mitchell.....	25
1.3.5 Romance mitológico en tiempos contemporáneos	29
CAPÍTULO 2: ENCUENTRO EN EL TELÓN MITOLÓGICO Y AMOROSO	37
2.1 Los lienzos del teatro	38
2.2 Lenguaje teatral y discurso mitológico.....	44
2.3 Mito: la estesis amorosa	53
2.4 La poética del mito amoroso	61
2.5 Filtrar la emocionalidad como diccionario	66
CAPÍTULO 3: UN CAMINO AL INFIERNO.....	75
3.1 Explicación del tipo de estudio.....	76
3.2 Definición del corpus de investigación	78
3.3 Instrumento de recolección de datos	81
3.4 Interpretación de la información	84
CAPÍTULO 4: A TRAVÉS DE LAS ESTRELLAS	88
4.1 Referencias del discurso mitológico	89

4.1.1 La melodía de Orfeo y Eurídice.....	92
4.1.2 El reinado de Hades y Perséfone.....	95
4.2 Texto amoroso.....	98
4.2.1 Todo lo que Orfeo y Eurídice siempre conocieron.....	99
4.2.2 La danza de Hades y Perséfone.....	108
4.3 Historia del discurso amoroso.....	122
4.3.1 La humanidad en Orfeo y Eurídice	122
4.3.2 La reformación en Hades y Perséfone	142
4.4 Tipología del discurso amoroso	164
4.4.1 Los componentes de Orfeo y Eurídice.....	164
4.4.2 La vejez de Hades y Perséfone	175
CONCLUSIONES	199
REFERENCIAS.....	219
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	224
ÍNDICE DE TABLAS.....	225
ANEXOS	227

Capítulo 1

Aproximaciones al mito teatral

CAPÍTULO 1: APROXIMACIONES AL MITO TEATRAL

El teatro ha participado como testigo a lo largo de la evolución de la sociedad, resignificándose y renovándose conforme a las nuevas demandas a las que se ha expuesto por parte del público y sus necesidades. Lo que una vez empezó como ritos al inicio de los tiempos, contando con un par de personas más o menos, ahora se ha convertido en un espectáculo con grandes escenarios y un equipo de producción que no se presenta del todo delante del telón.

Este género ha sido vehículo para el retrato de comedias, tragedias, drama y por supuesto, musicales, por solo mencionar algunos. Este medio de comunicación ha adoptado historias que provienen de todos lados, desde un romance que nace en la profunda imaginación del dramaturgo hasta relatos mitológicos que residen en la literatura, permitiendo representar en ellas relaciones ficticias que, si se presta atención y concede el paso a una mirada estética, no están del todo alejadas de la realidad en la que el espectador se encuentra.

Este primer capítulo se compone por un total de cuatro ejes temáticos que desarrollan las razones para explorar este tema que apenas en los párrafos anteriores se ha tocado por la superficie. El interés del estudio reside en el deseo de brindar a la comunicación una perspectiva estética sobre dos mitos pertenecientes de la cultura griega que personifican de una forma distópica una realidad en el teatro contemporáneo.

Al abrir con *Fronteras del sentir* el lector se dirige hacia la exploración de la poética amorosa de las relaciones sentimentales que se encuentran en el teatro

contemporáneo en el camino del discurso mitológico, encontrándose con un acercamiento de cómo el mito, la historia y el teatro se complementan para dar creación a un medio de comunicación que no solo se encarga de representar un relato, sino también para ilustrar vínculos afectivos entre los personajes que dan voz a la narración creada por el dramaturgo.

El *Despliegue de la sensibilidad* aborda el discurso teatral y textos poéticos como conducto para la indagación de las emociones ocultas en los objetos de estudio, ya que estas son esenciales en la identidad de los mismos y en las relaciones que mantienen con los demás en el contexto donde están ubicados según la obra de la autora. Mientras que *Entre tablas del ayer y el hoy* hace un viaje en el tiempo a las raíces del teatro y la posición actual de las narrativas.

La estética y planos semióticos juegan un papel importante para la interpretación de los textos, en el *Romance mitológico en tiempos contemporáneos* se explica la justificación de ello, además de las principales preguntas y objetivos que trazan la investigación.

El teatro norteamericano y los mitos griegos han logrado alcanzar más allá de los límites de sus naciones para impactar en espectadores que incluso no hablan como primer idioma el inglés, pero si a algo se debe la atención que ha captado de estos individuos es por factores que no funcionan como una barrera de la comunicación, ya que sus letras, la música, el relato, las actuaciones y resto de la producción consiguen cautivar emocionalmente al receptor como para posar su mirada en la estética que la compone.

1.1 Fronteras del sentir

El presente capítulo pone sobre la mesa un acercamiento al estudio de la poética amorosa de las relaciones sentimentales en el teatro contemporáneo a través del discurso mitológico, el cual se encuentra en una serie de canciones. El problema que se deriva resulta de vital importancia para ser estudiado desde la perspectiva académica y otorgarle la atención que se merece a la profundización de las emociones que componen las relaciones que se plasman en la producción teatral, como una representación de las que se dan en la actualidad.

La dinámica de una relación varía según la misma personalidad de los sujetos que forman parte de ella. Ninguna relación amorosa es exactamente igual a otra, tampoco los individuos que están involucrados. Cada uno de ellos presenta características que los identifica y que posteriormente, se complementan con las de la otra persona para formalizar el vínculo que construyen conforme el tiempo y espacio que comparten.

Hay quienes afirman que la emoción conserva su propia definición que no está precisamente ligada a la concepción de las pasiones, prefieren guiarse por explicaciones en las que asignan sus efectos a conductas biológicas, tal como Denzin lo plantea:

Una experiencia corporal viva, veraz, situada y transitoria, que impregna el flujo de conciencia de una persona, que es percibida en el interior de y recorriendo el cuerpo, y que, durante el trascurso de su vivencia, sume a la persona y a sus acompañantes en una

realidad nueva y transformada – la realidad de un mundo
constituido por la experiencia emocional. (Denzin, 1984, p. 66)

El mito ha sido un discurso que nos lleva al teatro. Aunque la mitología y la historia son dos cosas diferentes, hubo un tiempo donde significaban lo mismo. Los temas trágicos proceden de los mitos y, según Gómez, el teatro comenzó dramatizándolos: “La evolución del monólogo primigenio al diálogo teatral explica la evolución de lo narrativo a lo dramático” (2018, p. 258). La dramaturgia logró expandirse por los rincones sociales, políticos y culturales al presentarse al aire libre, pero también por realizar rituales religiosos griegos. La autora Moreno resalta que:

Fue hasta la época griega cuando la dramaturgia adquirió un poder social, logrando ser uno de los medios de comunicación con mayor trascendencia en toda la historia de la humanidad, y reconociendo todo tipo de realidades socio-políticas, permitiendo transformarlas en noticia o interés social, llegando a influir y cambiar formas de interactuar y pensar por medio del discurso. (Moreno, 2019, p. 8)

En el caso del teatro y específicamente, de la obra *Hadestown* en cuestión, se permite ser testigo de la evolución en la cual los personajes van desarrollándose individualmente, hasta integrarse con uno en específico con el que coinciden ya sea por aspectos sociales, económicos, políticos o sentimentales. Cada uno realiza un viaje que marcará su historia y en el trayecto, otorga al espectador que también perciba los vínculos que forma con otros personajes, dándose relaciones de amistad, compañerismo, enemistad y amorosas.

La importancia que recae en el estudio de una relación que se caracteriza por el amor se ve a la hora de descubrir que aquel no es el único sentimiento que define el enlace entre dos personas, sino que detrás de la convivencia, sus personalidades, acciones y el mismo contexto social en el que se encuentran, marcan más emociones que se ven justificadas por los factores anteriormente mencionados.

Aunque claro, debido a la codificación que es propia de las artes escénicas, como lo es el teatro, tienen su propia forma de representar el discurso: se ve involucradas la dramática, la proxémica, la música, etc. Precisamente, el término de la dramática viene de la acción y el actuar, consiste en actitudes e impulsos de energía en la comunicación estética, es por ello que a las obras se le denominan dramáticas. Pero al hablar de dramática no se encasilla específicamente a lo que sucede en el teatro, sino al acto y el despliegue de energía en la vida cotidiana en la producción de un efecto sensible en el destinatario.

La dramática concierne a los atributos del orador, los rasgos de carácter que debe mostrar al auditorio sin importar su sinceridad para causar una buena impresión. También corresponde a las pasiones, sentimientos y afectos en el receptor. Mandoki (2006) aplica categorías para afinar el análisis de los enunciados en la socioestética que pertenece al eje de la dramática.

La dramática es plenamente dialógica pues no sólo manifiesta la postura del enunciante sino su actitud hacia el interlocutor en cuanto que puede acercarlo o alejarlo (proxémica), abrir el intercambio al flujo libre de energía y tiempo o cerrarlo (fluxión), dinamizar o paralizar, agilizar o retardar la interacción (cinética) y enfocarla en un aspecto

particular (enfática). Puesto que estas modalidades involucran energía, materia y tiempo, son constituidas desde el eje de lo simbólico. (Mandoki, 2006, p. 48).

El sentir se ha abierto a debate en cuestión de que las formas de pensar y actuar en la actualidad son muy diferentes a otras épocas. Si se comparan los modos de sentir de los jóvenes, con el pensar y actuar de sus abuelos, se podrán percatar de distancias entre ambos por sus diferencias. Perniola (2008) toma esto en cuenta para afirmar que la contemporaneidad se encuentra bajo una era estética. La estética no se refiere estrictamente a que deba tener una relación con las artes, sino se habla del hecho del sentir.

1.2 Despliegue de la sensibilidad

El análisis de una canción lleva a la develación del sentido de la metáfora y a los códigos estéticos que permanecen ocultos a simple vista, permitiendo que en la exposición de estos elementos se muestre la concepción de emociones que la envuelven a partir de una propia experiencia relacionada con la perspectiva del mundo exterior y una plenamente afectiva.

Con lo estético se refiere a la sensibilidad que ayudará a la exposición de la función poética de una serie de canciones escogidas especialmente porque comparten el mismo vínculo exploratorio sobre la concepción del amor, además de estar enlazadas por dos mitos en común.

Es importante explicar y entender qué papel juega la poética en esta obra de teatro ya que toma aspectos de los clásicos mitos griegos y elementos sociales, como

políticos de la actualidad, los cuales terminan afectando directa e indirectamente a las relaciones entre los personajes. Develar las características de las relaciones a partir de las canciones seleccionadas, permitirá elaborar una tipología que ayudará a comprender con mayor detalle cómo es que cada elemento interfiere en el vínculo afectivo de los sujetos.

El discurso teatral es un contexto que tiene rasgos que lo hacen único. La importancia del análisis busca identificar cómo las figuras retóricas juegan un papel para la clasificación de las emociones en cada una de las canciones. El estudio de las mismas apunta a una perspectiva en el orden esencial de lo estético, como menciona Lizarazo, los textos poéticos “se constituyen en la presentación o exhibición de los símbolos mismos como símbolos, ya sea mediante figuras retóricas o arquetipos simbólicos. Su eje indiciador es la exhibición del significante. Muestran el cómo es” (1998, p. 67).

Las emociones son una parte fundamental del individuo, las cuales surgen a partir de una experiencia y muchas veces llegan a ocultarse al exterior. Mientras que otras ocasiones son utilizadas para ser plasmadas en discursos poéticos en forma de figuras retóricas, esperando su momento para ser estudiadas y posteriormente develadas. En ellas se pueden encontrar la comprensión de las razones por las cuales un personaje se desenvuelve de cierta manera en el contexto en el que está o por qué tiene una actitud en especial con su referente amoroso.

Para ello, se concibe una perspectiva que busca compararlos para saber qué tan similares o diferentes llegan a ser después de su interpretación. Se estudia y describe la representación que está ahí a base de una propia experiencia, con todas

las herramientas intelectuales que se poseen para saber cómo percibir aquello que no se ve solamente con un sentido lógico, sino también emocional.

Esta investigación sirve para la comunicación al momento de indagar en las distintas perspectivas que el teatro contemporáneo utiliza para abordar las relaciones amorosas. Puede abrir un debate sobre si el mismo está reflejando aspectos específicos de la sociedad en su actualidad o lo que muestra es una exageración que se da de la realidad.

La exploración de las canciones y analizar a los sujetos involucrados puede aportar a los estudios de la poética y la estética, tomándolos como ejemplo para ver cómo se desarrolla una historia teatral con características particulares, comparándola con otros estudios que se hayan hecho anteriormente sobre otras obras de teatro o que sea una puerta para motivar a investigadores a que exploren la poética en las artes escénicas.

1.3 Entre tablas del ayer y el hoy

Para hacer posible la comprensión de cómo el teatro junto a la música comulga un lenguaje, es de vital importancia extender el contexto en el que se desarrolló el objeto de estudio y su trascendencia representativa en la historia. Destacando *a priori* algunas coyunturas importantes en el progreso social como un proceso comunicativo.

1.3.1 La tragedia y la comedia

Rodríguez (2012) afirma que el teatro griego proviene de danzas sacrales miméticas o, en otras palabras, de los coros y los miembros que realizaban celebraciones

sacrales. Sin embargo, Aristóteles (1946) fue el que postuló que la tragedia venía de corales que cantaban mitos, los cuales estaban vinculados con la conducta y el destino de los hombres.

Rodríguez (2012) menciona la importancia de estudiar las unidades formales que se conservan de la tragedia y comedia, ya que existen unidades rituales de himno, súplica, entre otras que han ido evolucionando, recalando que junto al coro y los personajes que intervienen en la acción, canto y diálogo son los componentes organizados para crear finalmente la obra.

Sólo después de una larga serie de cambios el movimiento de la tragedia se detuvo al alcanzar su forma natural. 1) El número de actores fue primero aumentado a dos por Esquilo, quien disminuyó la importancia del coro, e hizo que el diálogo, o la parte hablada, asumiera la misión decisiva en el drama. 2) Un tercer actor y la escenografía se debieron a Sófocles. 3) La tragedia adquirió también su magnificencia. Descartó los relatos breves y el lenguaje chabacano, que debía a su origen satírico, alcanzó, aunque sólo en un momento tardío de su progreso, un tono de dignidad; su metro cambió del trocaico al yámbico. 4) Otro cambio fue la pluralidad de episodios o actos. (Aristóteles, 1946, p. 8).

Aristóteles (1946) recalaba que la tragedia se definía por ser la imitación de una acción elevada que estaba enriquecida en el lenguaje con ritmo, armonía y música. No era presentada como una narración, sino en incidentes que daban paso a la

piedad y temor. Además de que las imitaciones que se realizaban no eran en sí de las personas, sino de elementos como la vida, acción, la felicidad y la desdicha.

Aunque los cambios sucesivos en la tragedia y sus autores no son desconocidos, no podemos decir lo mismo de la comedia; sus etapas primigenias pasaron inadvertidas, porque ella todavía no había sido tomada en serio. Esto aconteció sólo en un momento posterior de su progreso cuando un coro de comediantes fue oficialmente reconocido por el arconte; ellos solían ser simples voluntarios. (Aristóteles, 1946, p. 9).

La comedia solo alcanzó formas definidas cuando se retomó la memoria de los poetas cómicos, sin embargo, éstos no fueron responsables de proporcionar elementos como las máscaras, prólogos y la pluralidad de actores en sus actos. Por otra parte, lo que respecta a la fábula preparada o trama, se originó en Sicilia de la mano de Epicarmo y Formis, mientras que Crates fue reconocido como el primero en eliminar la “invectiva de la comedia” (Aristóteles, 1946, p. 9), agregando argumentos que se consideraban de naturaleza general, más no personal.

Algo que también representó a la comedia griega antigua fue la deformación del cuerpo de los actores en sus presentaciones, estos se veían obligados a llevar algo debajo de la vestimenta de sus personajes que pudiese caracterizar rasgos burlescos y desproporcionados que serían acompañados con máscaras que exagerarían las aberturas de los ojos y la boca, haciéndolo lucir caricaturesco. Fernández aporta lo siguiente:

Estas diferencias han recibido disímiles interpretaciones. Winkler (1990), por ejemplo, ha interpretado el fenómeno en términos políticos. A su entender la tragedia exponía el control masculino y la disciplina heroica, frente a la comedia que ilustraba, en cambio, el abandono sexual y el exceso anticívico. (...) Hay quienes relacionan también el cuerpo del actor cómico con los orígenes rituales y dionisiacos del género. (Fernández, 2010, p. 82).

Entre los aspectos que surgen inmediatamente con respecto a la música en la comedia griega antigua son los flautistas. Según Souto (1999), eran siempre mujeres que ejercían de animadoras musicales del banquete y permanecían en el anonimato, aunque llegó a conocerse el nombre de un par de ellas: Aterina y Caríxena. También hubo una presencia de uso de la cítara, la cual era considerada como un instrumento mucho más noble que la flauta por la sociedad griega.

1.3.2 Las tendencias del teatro de la presentación en el siglo XXI

Dentro del teatro de la presentación se desglosan dos estilos que ocupan un lugar en los escenarios occidentales: el nuevo expresionismo y teatro posmoderno. El primero cuenta con un arraigo en Centroeuropa, Alemania y Polonia, mientras que el segundo destaca en los Países Bajos.

El nuevo realismo está emparentado con el teatro expresionista, según López trata de “captar las estructuras internas de la persona, condicionantes de conductas individuales, presentándolas en su exagerada deformidad o bien, mostrar los desajustes o desequilibrios sociales promotores de sostenidas situaciones injustas” (2012, p. 3), ya sean de carácter económicas, políticas, sociales hasta culturales,

pero que agredan al sujeto, convirtiéndolo en alguien que se caracterice por sus frustraciones o miedos. En la elección de textos de esta línea teatral, se tiene como prioridad realizar una historia sobre los personajes involucrados y que las cuestiones que se abordan en la obra sean lo más próximas al estado social en el que se encuentra por el momento.

A su diferencia, los temas que se abordan en el teatro posmoderno se “rompen con los hilos argumentales de la escritura dramática” (López, 2012, p. 6). Principalmente por la percepción que manifiesta el autor, en cambio, busca otras situaciones que puedan reflejar la realidad.

Como en el caso de René Pollech que escribe y pone en escena discusiones teóricas sobre temas cotidianos: de Jean-Luc Lagarce o Tin Etchells que, desde poéticas diferentes, transcriben asuntos de discusión doméstica. Asimismo, se busca lo degradado del entorno que, a veces, se recubre de una película de bondad, belleza o armonía. (López, 2012, p. 6).

En su caso, apoya la idea de un individuo que su libertad no esté arraigada a conductas éticas, sociales y morales. Destaca el concepto de antihéroe o los indignos al reflector, queriendo exponer la sociedad contemporánea que esconde temas como la violencia, el sexo o el dominio. Aunque especifica que su objetivo no es que se adopten estos modos, tampoco contar historias, sino describir el mundo sin utilizar interpretaciones.

1.3.3 Las influencias del teatro estadounidense en su desarrollo

Los artistas occidentales han transportado a sus audiencias a tierras orientales en más de una ocasión. En realidad, han dedicado generaciones para llevar a sus escenarios obras como *Miss Saigon* (1989) o *Sémiramis* (1748). La influencia de estas culturas ha tenido tal impacto que se le ha considerado como una característica del propio arte occidental.

El teatro no fue una excepción, Blumental (2010) menciona que entre sus primeras apariciones de la influencia oriental en occidente fue a través de la escenografía, reemplazando sus propios diseños por superficies de color y expresivas cuya fuente de inspiración provenía de Asia.

Algunos de los primeros adaptadores estadounidenses fueron los dramaturgos Thornton Wilder y Eugene O'Neill. Ellos, entre otros artistas, buscaban según Blumental “una extensa variedad de canales de escape a las limitaciones de sus propias tradiciones” (2010, pág. 12). La influencia oriental trazó no solamente el trabajo experimental, sino también lo *mainstream*, como el teatro musical no realista.

Lo que nosotros los estadounidenses pensamos que es nuestra particular contribución al teatro mundial es, en realidad, como virtualmente todo el teatro (y virtualmente todo lo estadounidense), un híbrido cultural; y fue mucho antes del look oriental de los últimos cien años, una amalgama cultural. Dentro de las tradiciones de los musicales estadounidenses heredaron de la ópera italiana y la ópera británica, había una inclinación hacia el más culturalmente distraído,

exótico y alegremente escandaloso orientalismo. (Blumental, 2010, p.

15).

Esta hibridación permitió que Estados Unidos desarrollara sus propias producciones orientales fantásticas como *The Pearl of Pekin* (1888), *Wizard of the Nile* (1895) y *Shogun* (1904), dejando que más tarde llegara *Lute Song* (1946), *South Pacific* (1949), entre otras puestas en escenas registradas.

Martha Graham, quien fue influencia en el trabajo del diseñador Ming Cho Lee, perteneció a la primera generación de pioneros de la danza moderna en Estados Unidos, llevándola hacia el musical. La innovación que implementaron en los movimientos hizo que un nuevo rango se abriera paso para que las emociones humanas se expresaran en la danza de forma dramática: “Graham a menudo creó danzas-drama, coreografiando desde historias de los mitos griegos hasta cuentos de los granjeros estadounidenses. Estos nuevos vocabularios y sensibilidades entraron rápidamente en el mundo de la danza del teatro musical” (Blumental, 2010, p. 16).

El portal de posibilidades que abrió la hibridación del movimiento trajo consigo a que figuras como Jack Cole tuvieran éxitos en *Broadway* al integrar bailes africanos, indios y latinos bajo el contexto de *ballet-swing*. Reconociendo que la danza se volviese una importante base para el teatro musical estadounidense.

Sin duda alguna las tradiciones asiáticas plasmadas en el escenario han sido conscientemente fuente de inspiración para los directores de musicales, entre ellos Harold Prince quien destaca por *Evita* (1978) y *Sweeney Todd* (1979), reconoce que estuvo influenciado por la sensibilidad teatral japonesa.

1.3.4 De la imitación a lo original: el trabajo de Anaïs Mitchell

No es hasta 1916 que el teatro norteamericano empieza a desarrollar su propia identidad y personalidad. No porque dejasen de lado las notables influencias que marcaron por años las obras que estrenaban (de hecho, esto ni siquiera cesaría en la actualidad) sino porque a partir del estreno de *Bound East for Cardiff* (1916) de Eugene O'Neill es que *Broadway* comienza a construir una liturgia dramática que mantendría pendientes a ciudades como Londres, París y Roma.

Sin embargo, la edad de oro de *Broadway* se daría en la década de los sesentas, uniéndose a O'Neill, las producciones de Tennessee Williams, Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II, Arthur Miller y Leonard Bernstein, las cuales se encargaron de enfocar otra cara del teatro estadounidense. Aunque obras como *Oklahoma!* (1943) o *My Fair Lady* (1956) siguen conservándose en la actualidad como un recuerdo a las raíces del teatro neoyorquino.

Si hay algo que ha caracterizado los últimos diez años de *Broadway*, son las reposiciones teatrales que vuelven a los escenarios, como en el caso de *West Side Story* (1957) que regresó no una, sino cinco veces a sus escenarios. Destacando especialmente en el 2009 por una incorporación de fragmentos adaptados al español en las letras de su libreto a cargo del puertorriqueño Lin-Manuel Miranda. Svich comenta lo siguiente:

La reciente tendencia de *Broadway* a las reposiciones de obras y musicales «clásicos» puede tener que ver más con la coyuntura económica que con una sequía de la creación original. Productores e inversionistas buscan la seguridad financiera al poner obras

conocidas, de éxito seguro, antes de correr el riesgo de lo nuevo. La difícil situación económica de los Estados Unidos ha hecho que, desde hace varios años, incluso antes del colapso financiero de Wall Street en 2008, ciertos empresarios hayan invertido su dinero en teatros de probada trayectoria. Sin riesgos, insisto. Por ejemplo, la tendencia actual en musicales es la de adaptar al teatro películas de éxito. (Svich, 2012, p. 2).

Un ejemplo de lo anterior fue la adaptación de la saga de libros *Percy Jackson and The Olympians*, los cuales están escritos por Rick Riordan y cuentan la historia de un niño de doce años que descubre ser un semidiós y que deberá embarcarse en una misión que involucra, para su sorpresa, el descubrimiento de que todas las criaturas, héroes y dioses que se relatan en los mitos griegos existen en la realidad. *Percy Jackson and The Olympians* posee dos películas, sin embargo, solo se realizó una versión teatral de la primera entrega que se tituló *The Lightning Thief: The Percy Jackson Musical* (2014). El musical se presentó inicialmente en *Off-Broadway* en el año 2014 con una duración de solo una hora, pero debido a la aprobación de una gira nacional, se produjo una remasterización que contó con nuevas partituras y un guion ampliado que lo hizo llegar en septiembre del 2019 a los escenarios de *Broadway*.

La puesta en escena de baja tecnología (el set consta de poco más que columnas griegas y andamios, y los trajes parecen sacados de una tienda de segunda mano) no significa que no haya emoción teatral. Olvídense del helicóptero en *Miss Saigon*; lo que hace este

programa con simples rollos de papel higiénico y sopladores de hojas resulta mucho más divertido (...) Como sus personajes incluyen Ares, Medea, Chiron y Hades, *The Lightning Thief: The Percy Jackson Musical* también proporciona una excelente, aunque irreverente, introducción a la mitología griega que podría persuadir a algunos niños a profundizar más. (Scheck, 2017)

Y aunque *Hadestown* no es un clásico del teatro neoyorquino, ni una historia adaptada de un largometraje, sí es una obra que logró posicionarse entre las más taquilleras del circuito de *Broadway* en el 2019, pero ese no fue el primer salto que hizo en el teatro. De hecho, los inicios de este musical se remontan hasta el año 2006 en Washington, estado natal de su escritora Anaïs Mitchell.

Para 2010 sacó el primer álbum conceptual de la obra de teatro musical, la cual retrataba la tragedia en el mito de Orfeo y Eurídice con un enfoque distópico y postapocalíptico. Sin embargo, le hacía falta un director y en su búsqueda dio con Rachel Chavkin en 2012 gracias a *Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812* (2012), producción que había dirigido ese mismo año.

Los pasos de Mitchell la llevaron a componer 15 canciones adicionales para la transición al musical escénico y agregar diálogos que ayudasen a aclarar el trazo de la historia junto a la profundización de la caracterización. Michael Chorney y Todd Sickafoose se sumaron para crear las principales orquestaciones y arreglos de las canciones.

Esta nueva versión terminó estrenándose en el *New York Theatre Workshop*, en un principio se tenía contemplado que las funciones iniciarían el 3 de mayo y

concluirían el 3 de julio de 2016, pero la demanda popular hizo que se extendieran hasta el 31 de julio. Gracias a esto, se grabó una versión extendida de cuatro canciones del musical, el cual fue lanzando el 14 de octubre del mismo año y finalmente un nuevo álbum en vivo el 6 de octubre del 2017 con todas las canciones escritas a cargo de Anaïs Mitchell.

Un año después, *Hadestown* se presentó en una serie *pre-Broadway* de la temporada 2017-18 en el *Citadel Theatre* de Canadá. Chavkrin retomó su papel como directora y la compañía colaboró con Mara Isaacs y Dale Franzen, quienes estuvieron encargados de producir la obra *Off-Broadway*.

El éxito que tuvo condujo a realizar presentaciones en el *Oliver Theatre* del *National Theatre* de Londres que duraron desde el 2 de noviembre de 2018 al 26 de enero de 2019. El equipo de producción escaló a tal nivel que se sumaron Rachel Hauck para el diseño escénico, Michael Krass en diseño de vestuario, Bradley King en el diseño de iluminación, Nevin Steinberg y Jessica Paz para el diseño de sonido, David Neuman como coreógrafo y Liam Robinson en la dirección musical.

Finalmente, después de 13 años de evolución y trabajo, *Hadestown* hizo su debut en *Broadway* en el Walter Kerr Theatre, siendo el 17 de abril de 2019 la noche de estreno. El elenco se conformó por Reeve Carney interpretando a Orfeo, Eva Noblezada a Eurídice, Patrick Page a Hades, Amber Gray a Perséfone, André De Shields a Hermes, Jewelle Blackman, Yvette Gonzales-Nacer y Kay Trinidad como las Moiras. La reposición que se mostró en *Broadway* tuvo un total de 40 canciones que más tarde fueron grabadas en un estudio para sacar un álbum original.

La creación de Anaïs Mitchell no solo tuvo un notable éxito entre el público y los críticos, sino que también les costó 13 nominaciones a los premios Tony, entre ellas mejor musical y mejor dirección, las cuales ganaron, obteniendo un total de 8 premios. Además de una victoria como mejor musical en los premios Grammy del 2020.

1.3.5 Romance mitológico en tiempos contemporáneos

Esta investigación explora la poética amorosa de las relaciones en el teatro contemporáneo. La estética al ser el estudio de la esencia, entiende desde algo personal como una experiencia hasta una cuestión de percepción. Puede englobar sentimientos de placer, clasicismo en el arte, juicios de gusto, algún valor, actitud, emociones e intenciones que engloban una sensibilidad.

Entre los ámbitos que compete está la socioestética, la cual se define como un estudio de las prácticas estéticas en la vida social, enfocándose exclusivamente en la poética y prosaica, estas permitirán centrarse en el arte, o en este caso, el teatro como práctica social en la vida cotidiana. Mandoki lo explica de la siguiente forma:

La Prosaica artística es el análisis del arte como matriz social, mientras que la Poética artística, valga la redundancia, sería el examen de la obra artística desde el interior, con sus propias reglas e idiolectos de configuración (...). Entendamos, pues, a la Prosaica como la teoría de las sensibilidades sociales y del papel de la estésis en las estrategias de constitución e intercambio de identidades individuales y colectivas. (Mandoki, 2006, pp. 20-21).

La Prosaica es importante por la forma en que está compuesta para cautivar o dominar, aunque Mandoki (2006) retoma que la misma se entiende por la importancia de lo cotidiano, no se refiere específicamente a las acciones que se realizan a diario, sino la manera en que se llevan a cabo y desde las que parten para crear efectos sensibles tanto en las interacciones sociales, como con el entorno a partir de la construcción de matrices culturales e identidades de los individuos.

La Prosaica, tal como la estudia y entiende Mandoki (2006), examina los elementos con los que se tejen la identidad y efectos que producen los sujetos, los cuales son de interés para la investigación en la indagación de cuáles son los componentes que forman a los personajes en la obra de teatro en el contexto donde se encuentran.

La atención en la que gira este estudio es en dos relaciones amorosas del teatro musical, las cuales se construyen a partir de las canciones escritas por la dramaturga estadounidense Anaïs Mitchell. En ellas se encuentran codificadas emociones y situaciones que componen individualmente a cada uno de los sujetos involucrados. El discurso teatral se encarga de moldearlos por su cuenta, otorgándoles rasgos que los diferencia el uno del otro, incluso a la hora de complementarse a través de los sentimientos que comparten.

Los textos poéticos, como las mismas canciones, son altamente figurativos. Llevan a la imagen como centro en su eje identificador que se encarga de exponer al significante. La forma retórica en el sentido poético no busca perseguir una validez o verdad, sino mostrar a los símbolos por sus propiedades significantes.

Por otro lado, están los planos semióticos, los cuales hablan de dimensiones del significado, los semiólogos afirman que en todo texto se pueden distinguir dos niveles o planos, Lizarazo (1998) retoma a Barthes y Hjelmslev para enfatizar la expresión y el contenido:

En el caso de los textos diegéticos la expresión es la narración, mientras que el contenido es lo narrado. Podemos entender la dimensión de lo narrado como la historia, en abstracto que cuenta un relato, a ésta se le llama técnicamente diégesis. Es el conjunto de acciones realizadas por ciertas entidades discursivas (héroes, antagonistas, víctimas). La dimensión de la narración es el discurso por medio del cual se cuenta la historia. No es difícil hallar mitos y relatos que conservan su diégesis y que se expresan mediante discursos distintos. (Lizarazo, 1998, p. 43).

Aunque la diégesis y el discurso son planos fundamentales del relato, este último no equivale a la materia discursiva o narracional del texto. La diferencia es que la materia signifiante es con el que se construyen los signos; una canción se compone de materia escritural y acústica que termina por otorgarle vida al texto una vez que el lector lo explora.

En el caso del teatro, los actores no tienen la posibilidad de influir en el proceso de la historia a pesar de la apropiación simbólica que realizan, ellos sólo tienen la tarea de transmitir los mensajes y lo que el director desea alcanzar. Pero se destaca la importancia de lo que se siente al momento de emitir aquellos mensajes y para

Rafael Núñez, en palabras de Andrade (2019), esta comunicación es de carácter estético.

En el discurso de la relación amorosa que está compuesta a través de canciones, se pretende analizar los estados dolorosos en los que el objeto se esconde, en vez de centrarse en el lenguaje directo de una idealización simple. Kristeva (1987) afirma que esto sucede por la imposición de dos observaciones: la psicoanalítica y transposición al lenguaje.

Con el psicoanálisis afirma que la experiencia amorosa se sostiene en el narcisismo y su aura del vacío que “subyacen a toda idealización igual y esencialmente inherente al amor”. Mientras que con la transposición al lenguaje explica que esta idealización hace cercana una represión originaria de la experiencia amorosa, donde la escritura y el escritor usan el lenguaje como instrumento (Kristeva, 1987, p. 235).

Kristeva utiliza el término de economía narcisista para recordar que existe en la experiencia amorosa en el momento que no se busca “su lógica a este lado del espejo en que se fascinan los enamorados” (1987, p. 236) y sólo se utiliza de forma superficial. La idea de colocarse en un espejo y de llamar de la misma forma uno de los subtítulos de su obra *Historias de amor*, es presentar, hablar y estudiar la imagen junto a la representación del autor que se encuentra en el texto. Ya que esa imagen va hablar de sus emociones y por él, posiblemente, en metáfora.

La metáfora, junto a otras figuras retóricas y literarias sirven como conducto para encriptar el discurso amoroso del autor que sólo puede descifrarse en la

interpretación para entender la lógica de una historia. Kristeva (1987) menciona la existencia de un *ser como* y un *des-ser* al que sólo puede llegarse al develar la metáfora de un sujeto enamorado.

La metaforicidad se nos aparece, por tanto, como la enunciación no sólo de un ser Uno en acto, sino más bien, e incluso, por el contrario, como el anuncio de una incertidumbre de la referencia. *Ser como* no sólo es ser y no ser, sino también una aspiración al *des-ser* para afirmar como único “ser” posible no una ontología, es decir una exterioridad al discurso, sino la obligación del propio discurso. El “como” de la transferencia metafórica asume y trastorna a la vez esta obligación y, en la medida en que probabiliza la identidad de los signos, cuestiona la propia probabilidad de la referencia. (Kristeva, 1987, p. 240).

En otras palabras, el poeta siempre va a ser un sujeto enamorado. El ser enamorado puede interpretarse como lo que se dijo, el recurso que utilizó el poeta para ocultar su ser. Mientras que el ser develado es lo que es, no en el texto, sino el sujeto que se expone a partir de cómo está enamorado, como lo pintó y cómo el texto lo interpreta. La investigación plantea dar con los seres develados para la comprensión de las relaciones en las que se encuentran, dando paso a una pregunta general:

- *¿Cuál es la poética amorosa investida en el discurso mitológico que se representa en el teatro contemporáneo?*

Teniendo en cuenta el anterior cuestionamiento, surgen interrogativas específicas que forman parte de la exploración del tema:

- ¿Cuáles son las relaciones amorosas que se muestran en la obra de teatro *Hadestown*?
- ¿Cuáles son las características de las relaciones amorosas actuales desde el discurso teatral?

Una vez delineados estos ejes de discusión, surgen los objetivos que este estudio busca alcanzar:

Objetivo general

- *Analizar la poética amorosa del teatro contemporáneo desde el discurso mitológico.*

Objetivos específicos

- Contrastar las relaciones amorosas que se encuentran en la obra de teatro *Hadestown*.
- Tipificar las características de las relaciones amorosas actuales desde el discurso teatral.

En un primer acercamiento se conceden supuestos que llevan a afirmar que:

- a) El teatro actual dibuja representaciones amorosas egoístas, atributo que caracteriza la estésis pasional de los sujetos contemporáneos.

El musical posee atributos de la época actual, pero no de los tiempos mitológicos en los que se desarrollaban según la cultura griega. El contexto en el que se desenvuelven estos personajes es una razón por la cual se ilustran de una manera retorcida debido a la realidad en la que viven y los desafíos sociales, como amorosos a los que se enfrentan.

Escuchar las canciones que componen la obra de teatro de Anaïs Mitchell traza una primera idea de la visión que ella misma tiene sobre los romances mitológicos en los tiempos contemporáneos. Toma personajes que son conocidos principalmente por la tragedia que los involucra, pero de cierta forma trata de explicar que este no es el único factor que define la relación en la que cada uno se encuentra.

Para encontrar una respuesta a las preguntas planteadas y llegar a los objetivos definidos, es necesario entender lo que envuelve a la poética amorosa, como los elementos que le competen. Además, se tiene que profundizar en el discurso mitológico teatralizado que conforman las canciones, recurriendo a la interpretación de cada una de ellas para obtener conocimiento de las emociones y elementos que caracterizan a sus relaciones, llevándolas a una tipología.

Es fundamental consultar los estudios que se han encargado de abordar anteriormente el tema de la estética y otras figuras retóricas en el ámbito de la poética, ya que permitirán servir como herramienta en el proceso de la develación de los sujetos enamorados, los sentimientos que poseen y comprender qué pensamientos manifiestan de la época actual.

Es esencial realizar una explicación de los conceptos que acceden a un mejor entendimiento de las cuestiones poéticas que se encuentran en las unidades de análisis. El fundamento teórico asegurará que haya una mayor riqueza en la interpretación del discurso mitológico que compone a la obra de teatro musical. Los conocimientos desglosados permitirán la función de la metodología y guiar el camino a resultados precisos que se abordan en el siguiente capítulo de esta investigación.

Capítulo 2

***Encuentro en el telón
mitológico y amoroso***

CAPÍTULO 2: ENCUENTRO EN EL TELÓN MITOLÓGICO Y AMOROSO

En el escenario la emoción no solamente fluye en voz del actor, sino también en la implicación del público presente. Así como existe el propósito de comunicar en el teatro, también está el de involucrarse con personajes y atmosferas ficticias que son el conducto a una versión de lo que compone la realidad, siendo quizás más agradable o cruda de la que se vive, pero que sutilmente conserva elementos que recuerda al espectador lo que lo vuelve sensible, a pesar de la ficción que está viendo antes de que el telón se cierre. Por ello es que en *Los lienzos del teatro* el lector escala en las aproximaciones de quienes han estudiado la poética de las relaciones a lo largo de la historia.

Los relatos no se conforman solamente de letras y una buena actuación por parte de un artista preparado. Es un conjunto de factores que componen todo un ritual moderno basado en diseño de luces, música orquestada y especialmente escrita para la obra, el *Lenguaje teatral y discurso mitológico* esboza las características que definen al teatro junto al mito, los cuales van de la mano en la creación del mundo plasmado en *Hadestown*.

La mitología y el amor, como en el teatro, se puede representar de forma dramática, trágica e incluso cómica dependiendo de quién la escribe y el mensaje que desea plasmar. Algunas veces puede conformarse de una hibridación, como ya se ha visto que en ocasiones puede ir desde ser una opción a algo totalmente inevitable para seguir persistiendo. En el *Mito: la estesis amorosa*, abarca las concepciones del amor plasmado en la mitología griega, donde retoma que aquella emoción puede tener distintas miradas, no necesariamente románticas o sanas.

La redirección de los símbolos encontrados en las obras conduce a *La poética del mito amoroso*, donde se aborda el estudio de contenido del arte y retoma algunos análisis sobre relatos mitológicos que toman aquellos símbolos fuera de contexto y que el hombre, como autor y lector, se le permite redirigir para su interpretación personal de las obras. Finalmente, al *Filtrar la emocionalidad como diccionario*, se presentan los dos polos que sirven como mapa para llegar a la construcción de una tipología de las emociones develadas entre las letras del musical distópico.

La construcción del capítulo es un puente que conduce a la discusión a partir de las aportaciones realizadas por autores que se han involucrado con el teatro más allá de lo que solo ven en el escenario o en la lectura del libro que utilizan para realizar su análisis. Reconocen la vida que tiene este medio de comunicación, la esencia en sus fuentes de inspiración y los caracteres emocionales que se construyen en el mundo ficticio, pero que igual se conserva en el real.

2.1 Los lienzos del teatro

Las causas del origen de la poesía parten desde la naturaleza humana, esto era un hecho indiscutible para Aristóteles (1946) y en su obra *La Poética* se encarga de que el lector no olvide que la imitación, acompañada de la experiencia tienen como factor común el aprendizaje y en su resultado la creación de la poesía desde la realización de las improvisaciones.

Las diferencias en la imitación de estas artes aparecen en tres formas: sus medios, sus objetos y sus maneras. De modo que, como imitador Sófocles, por una parte, se asemeja, a Homero, pues ambos representan a hombres superiores, y por otra, a Aristófanes, desde

que todos exhiben a personas que actúan y realizan algo. Esto en verdad, según algunos dicen, es la razón por la cual sus obras se llamas dramas, porque en ellos los personajes representan la trama.

(Aristóteles, 1946, p. 6).

El análisis de la mutación de las relaciones entre escena y público conllevaron a una serie de transformaciones en el teatro, las cuales también fueron influenciadas por las formas teatrales no occidentales. Según el ensayo de Bezelga (2017) publicado en el libro *Teatro y Transdisciplinariedad: ética, salud y comunidad*, a cargo de la coordinación de Hernández y Mendoza, existen fusiones y diferentes desmontajes que mezclan la tradición con modernidad en vez de la tradicional linealidad.

Esto se contempla al recordar que el teatro era en un principio espacio, voz y cuerpo, dejando que el texto solo cumpliera una dimensión de traducción que daba paso a la comparación de lo individual y lo social. Que el teatro permitiera desarrollar una apropiación comunitaria implicó identificar representantes y representados. Con ello, el *performance*, nacido entre las artes visuales, el teatro y el mundo literario, se encargó de encarnar articulaciones.

El performance ha dejado de ser, entonces, una simple suspensión de lo real para convertirse en el escenario de su propia simulación, y mientras sea un acto significativo que suspende y simula lo real en forma ficcional, será un campo eminentemente social. Cruzando numerosas variantes epistemológicas y conceptuales —culturales, antropológicas o artísticas—, la performance es el territorio en el que

el hombre se ve y se contempla y esto es una extraordinaria demanda de autorreflexión. (Bezelga, 2017, p. 56).

A la hora de la representación, cualquier mensaje teatral exige una multitud de códigos para ser descodificado, lo cual permite que el teatro sea entendido y comprendido por quienes incluso no dominan todos los códigos existentes. Ubersfeld en su obra *Semiótica Teatral* afirma que “se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural complejo o en desuso” (1989, p. 11).

Por otra parte, el retorno del texto dramático no hace a un lado los complementos visuales y gestuales que el teatro ha logrado consolidar en las décadas previas a la de los ochenta. Zorita aclara que en realidad se trata de integrar, pero también de contraponer la imagen y la palabra, haciendo que el texto se integre en las escenificaciones que “muestran un fuerte componente visual” (2010, p. 48). Esto también trajo el acercamiento de la figura que representa el dramaturgo y el director escénico, produciendo una colaboración mutua.

Un texto necesita de una dirección que permita fluir naturalmente diferentes componentes, como el de las relaciones de los personajes en la obra. En palabras de Heras, recalca el hecho de que en el teatro “existe una suma de lenguajes, que hace muy difícil delimitar con tanta precisión los posibles fallos de una creación escénica” (2001, p. 15). Cualquier texto dramático posee una autonomía propia, si no se logra exponer las cualidades contempladas, Heras afirma que podrá hacerlo en otra ocasión.

Las principales funciones del teatro se basan en comunicar, dar y transmitir a un público, pero también se caracteriza por el alto contenido emocional que está relacionado con múltiples medios, entre ellos la palabra, la música, iluminación, entre otros, para Cajade (2009), las emociones son muestras de que existen valores.

El trabajo con las emociones que requiere la interpretación del actor está también en conexión con su modo de relacionarse con el mundo en general. Se trata de que los actores partan de las propias experiencias vividas, de las emociones experimentadas y, desde ellas, imaginar y crear, para poder llegar a trascenderse a sí mismos y representar al personaje. (Cajade, 2009, p. 14).

Además del texto dramático, el drama y la música van de la mano, esta afirmación se remonta a las obras teatrales griegas como las producciones de Esquilo, las tragedias de Sófocles y Eurípides, aunque estas se han perdido en su totalidad a través de los años. En la modernidad, la música incidental, la cual se denomina de tal manera debido a que es música escrita para acompañar acciones, se incluye para la producción de una obra de teatro.

La música pasó de ser un simple elemento a un complemento muy valioso para reforzar parlamentos que den mayor ambiente a la obra. Según Serry (1959) en su artículo *Música para teatro* la capacidad de la música incidental va desde aliviar el clima presente en una escena hasta proyectar emociones que permitan expresar la naturaleza interna de sus personajes.

El compositor debe vivir los distintos personajes de la obra para adaptar su música, así podrá ambientarse mejor y darle el tono característico. Por consiguiente, la música incidental debe tener unidad de estilo. Es imprescindible bosquejar musicalmente ciertos pasajes con determinados sonidos, así que esto llevó al compositor a emplear ciertos timbres orquestales para obtener el resultado deseado. En especial esto se refiere al cuidado que el compositor debe tener de no perturbar con su música la atención del auditorio sino por el contrario, ayudarlo a comprender la escena, de ahí que se llame, además, música incidental. (Serry, 1959, pp. 52-54).

Otra cuestión que resulta de interés para traer bajo la lupa y en el ojo de la comunicación es el estudio de las relaciones personales en las obras de teatro. Más allá de enfocarse en la conexión existente entre actor y personaje como ya se han hecho en tesis para obtener grados de licenciatura teatral o en dramaturgia, es necesario explorar los vínculos que existen entre los sujetos que se encargan de dar vida y voz a la historia sobre el escenario.

El autor Pérez-Rasilla (2018) toca sobre la superficie del tema utilizando algunas de las obras de Blanca Doménech que se caracterizan por poseer cierto halo surrealista acompañadas de ciencia ficción. En su análisis, explica que el movimiento 15M en España y el acercamiento al Nuevo Teatro Fronterizo, marcó una segunda etapa en el trabajo de la dramaturga, donde su escritura pasó a calificarse como una alarma social que afectaba las relaciones de sus personajes.

El estudio de las siempre difíciles relaciones personales y de las relaciones que cada uno mantiene consigo mismo, que constituye una de las preocupaciones dominantes en su teatro, se elabora aquí preferentemente desde esa perspectiva política y social. Este enfoque enriquece dramáticamente ambos aspectos, puesto que problematiza la dependencia entre las personas o la coherencia del personaje consigo mismo, las hace más complejas, más rigurosas intelectualmente, más interesantes y más atractivas en lo teatral. (Pérez-Rasilla, 2018, p. 250).

El discurso que proviene de los personajes pertenece a un Ser, ya que sus interacciones tienen las mismas características que las de una persona real, por ello y por propia mano del autor que se encarga de trazar las acciones de los sujetos de su creación, es posible que se desarrollen relaciones con otros individuos de la propia obra, las cuales pueden o no estar basadas en experiencias personales del escritor. Oliva resalta lo siguiente:

La razón por la que todo argumento representa relaciones entre seres humanos, explica Lotman, es porque los textos son creados por hombres para los hombres, aunque su antropomorfización no sea siempre necesario (en el caso de las fábulas), ni responda a nuestra idea cotidiana del hombre. (Oliva, 2004, p. 25).

La historia de los personajes que engloba lo sensible y el conjunto de emociones evoluciona a través del texto poético. La aportación de Fine sostiene que los sujetos de la obra, en cuestión de teatro, se “construyen a sí mismos” (2006, p. 5) a partir

de su discurso, las acciones que realizan, su entorno y, por supuesto, las relaciones que mantienen con otros personajes.

Según Campos (1996) Tabasco no es la excepción a la ausencia de estudios que exploren las relaciones entre los personajes de las obras de teatro, a pesar de que durante el periodo de gobierno de Enrique González Pedrero en el año 1983 nació el *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena* (LTCI) en comunidades tabasqueñas que involucraban a los municipios de Tacotalpa, Nacajuca, Centla, Jonuta, Balancán y Tenosique.

Si bien la psicóloga María Alicia Martínez Medrano se encargó de aplicar la enseñanza práctica-teoría-práctica en la comunidad de Oxolotán, ubicada en Tacotalpa y que, según Julieta Campos (1996) con compañía de Graciela Buchanan, Joaquín Cortés y María Teresa Sansores, comenzaron con el proyecto en las comunidades para fomentar prácticas teatrales y lingüísticas de las culturas de Tabasco, nada se habla sobre la poética teatral de sus producciones o las prácticas semióticas en sus discursos.

2.2 Lenguaje teatral y discurso mitológico

Para que un texto pueda ser categorizado como un texto de teatro debe poseer dos componentes, los cuales Ubersfeld (1989) separa como diálogo y didascalias (acotaciones escénicas y nombres de los personajes participantes). Este último se encarga de apuntar a dos interrogativas: quién y dónde, ya que son las que se encargan de designar parte del contexto de la comunicación.

Entre las características que posee un texto teatral está que su materia de expresión es lingüística, se emite diacrónicamente y su lectura es lineal. Ubersfeld (1989) recoge que el texto está en el interior de la representación en forma de voz y si desea ser analizado, puede hacerlo según el proceso de comunicación y las reglas de la lingüística. Pero, si el interés es estudiar el interior del relato, sus personajes, emociones, el contexto y relaciones que habita en el texto teatral, ¿Cuál sería la guía para encaminarse a esta exploración?

Si bien el proceso de comunicación es esencial y una herramienta en el estudio de los textos, puede también resultar útil para plantear y definir qué tanta efectividad tiene en los personajes que se encuentran en el texto teatral, formando preguntas como: ¿Hay inferencias que surjan entre el mensaje de un personaje A y un personaje B? En el caso de que sea así, ¿Las mismas están ocasionando que su relación tenga conflictos? ¿Qué es lo que causa la inferencia? ¿Es una deficiencia fisiológica o psicológica?

Aunque este importante proceso permite la derivación de interrogantes sobre cómo está llegando el mensaje entre los involucrados, no resulta suficiente para profundizar sobre el nivel de comunicación que poseen los personajes. Es un primer trazo que abre la puerta a la necesidad de poseer más opciones que otorguen un acercamiento a los sujetos dentro del texto y que cobran vida en el escenario a partir del *performance* de los actores.

Retomando el teatro, a través de los años, a pesar de que no siempre ha estado en el centro de atención y que sus fuentes tampoco instauraban frecuentemente las bases de la mitología o la literatura nacional, desarrolló una doble estrategia que le

permitió estar presente en las épocas que transcurrían: la adaptación y el retorno a sus raíces.

Actualmente en el teatro neoyorkino le ha servido como una especie de balanza en sus carteleras, conservando algunos elementos tradicionales de bajo presupuesto y de improvisación para la producción de sus obras *Off-Broadway*, tal como *Hadestown* que partió de este circuito y fue evolucionando conforme la demanda del público se volvía más exigente, hasta finalmente adaptarse a un nuevo contexto de mayor categoría. Pero en todas sus versiones conservaban un par de ejes centrales que definen la identidad de esta obra: el uso de canciones para compartir los deseos de los personajes y las dos relaciones que tienen como base el amor, pero que ramifican a más emociones.

Aunque no está de sobra decir que, la inversión que se realiza a la escenografía, luces y sonido en cualquier obra presentada a un público, no solo incrementa el margen de conectar con los personajes que existen en el texto y que se manifiestan en los actores que prestan su piel para que su voz sea escuchada sin limitarse solamente al papel. Sino también apoyan la conexión que poseen los personajes en sus letras.

El personaje y las relaciones nacen en el texto escrito, pero las emociones cobran vida a partir de la interpretación realizada a través de la lectura y, también, resulta más evidente a la hora de llevarlo arriba del escenario usando el medio de comunicación como lo es el teatro con sus adaptaciones modernas y aspectos conservadores que lo definen.

Remontado más atrás en la historia del teatro, el primer nivel de adaptación del lenguaje teatral al lenguaje de otros medios de la época, según Just (2011), podría ser el origen de la ópera al construirse con las tecnologías que la escenografía ilusiva le proporcionó con los efectos y “trucos mágicos” (2011, p. 18). A diferencia del cine, el teatro contiene un fenómeno denominado aura, este fue bautizado por Walter Benjamín para explicar el aura que irradia una obra en escena también envuelve al actor en ese papel y llega a ser percibida por el público.

Esta transmisión bilateral y recíprocamente multiplicadora del potencial energético de dos sujetos para generar imágenes, irradiada de un cuerpo vivo a otro cuerpo vivo, tiene desde luego un carácter eminentemente sígnico. Los dos sujetos del diálogo se comunican el uno con el otro mediante un milenar código lingüístico convenido (el lenguaje de imágenes escénicas y el lenguaje de reacciones de los espectadores), es decir, mediante signos. Como todo signo, éstos también producen significados; pero son significados que apenas se están produciendo y enseguida se corrigen, válidos tan sólo “aquí y ahora” (Just, 2011, p. 25).

Esto reafirma el hecho de que a pesar de las nuevas tecnologías de la comunicación que han sido inventadas hasta el día de hoy y la transmisión de energías que se promueven recíprocamente no pueden ser sustituidas ni siquiera por algún otro género artístico existente. Just (2011) asegura desde un punto de vista teórico, que el público también participa en la creación de la representación teatral.

Si lees una obra teatral en la que se nombra el mal, fácilmente sólo puedes deprimirte; pero si ves la misma obra en el teatro, en esa atmósfera de entendimiento mutuo, tienes de repente una sensación muy distinta. Hasta la verdad más dura, si es pronunciada en voz alta y delante de todos, se convierte de pronto en algo liberador. En una ambivalencia bella y propia tan sólo del teatro, su horror se une con algo completamente nuevo, desconocido por la lectura: con la alegría (vivida colectivamente y sólo colectivamente experimentada) de que “por fin se dijo, se destapó”, de que la verdad ha sido articulada en voz alta y en público (Just, 2011, p. 27).

Pero esto no significa que, leer la obra teatral en vez de verla sobre un escenario haga que el texto carezca de emoción y tampoco parece ser intención de Just el que se suponga esto. Hay un énfasis en la existente diferencia sobre los sentimientos que surgen en el lector al llegar al giro de tuerca de la historia, la cual, a falta de recursos materiales, solo se manifiesta en la imaginación de su mente. Toma elementos propios que tiene a la mano base a su misma fuente de información para justificar los aspectos de por qué atribuye mayor peso a una acción realizada por un personaje. Al final de cuenta, en la lectura solo participan dos sujetos para crear la atmosfera emocional: el lector y el personaje.

En cambio, en una producción teatral, interfieren no solo un colectivo de personas (como lo es el público) sino también actores que utilizan su propia experiencia emocional para intensificar los sentimientos que el personaje ya posee desde su creación en el texto. Al igual, la música por parte de la orquesta contratada para

ambientar la obra, se encarga de pulir las reacciones que los personajes tienen dentro de su mismo mundo, el cual ahora se representa con escenografía, juego de luces, coreografías y efectos, contrario a la mente del lector que utiliza los recursos de su imaginación.

Es por eso que el teatro usa su propia habla auténtica, el cual es el lenguaje de las reacciones de los espectadores. Según Just (2011), este incluye la risa (la cual también tiene sus propios matices, como las risas individuales, las que pueden llamarse demoledoras de algún tabú lingüístico, social o erótico, las críticas) el llanto que se caracteriza por ser introvertido a comparación del que puede presentarse en los funerales pero que posee capacidad semiótica.

Un conocido principio en la teoría de la información, recuerda Just (2011), es que el mensaje porta más datos cuando menos es esperado en el contexto establecido, por ello, el aplauso trae consigo mayor información en plena escena que al final de la misma. Puede tener un carácter irónico o de ruptura del contexto al que se está acostumbrado, pero sigue siendo un acto de reconocimiento.

Al igual que todo proceso comunicativo, en el lenguaje teatral también existen los ruidos e interferencias y estos tienen la capacidad de portar significados con un valor agregado. “Los ruidos son señal externa de los estados de ánimo del público: pérdida de motivación, concentración y de contacto, intranquilidad emocional, desazón, disipación” (Just, 2011, p. 30). Su opuesto, el silencio, puede denotar una presencia contemplativa y de concentración, empatía hasta vergüenza.

En *Hadestown* no solo el público tiene esta participación que intensifica la experiencia teatral, sino también la orquesta que rige como guía musical de los

pasos e historia de los personajes en la obra y a la vez, aportan su propia reacción tanto sonora como motora al involucrarlos por propia mano de los sujetos de la trama. Y, para quienes no tienen la oportunidad de presenciar la obra, en las canciones grabadas mantienen la participación de los músicos no solo mediante sus instrumentos, sino también como espectadores de lo que sucede en el contexto en el que se encuentran, sirviendo a la vez como testigos, cómplices e interpretantes.

Barthes (1994) señala al mito como un “habla” que se articula en un sistema de comunicación y produce mensajes, mientras que López (2012) lo entiende como un retazo de discurso y lenguaje que se transmite de generación en generación, además de ser un tipo especial que convivió con el ritual, ayudando al nacimiento del lenguaje-pensamiento.

En las articulaciones teóricas que Barthes explica en su obra *El susurro del lenguaje* es que el mito contemporáneo dejó de enunciarse en forma de grandiosos relatos estructurales, para hacerlo como discursos y que el resto es un corpus de frases. En palabras del autor, afirma que “el mito llega a desaparecer, pero se conserva lo mítico” (1994, p. 34). Aunque la aportación de Barthes se amolda en parte al caso de los mitos narrados en *Hadestown*, no encaja del todo al tomar en cuenta que en el teatro y texto teatral se siguen manteniendo elementos de los rituales, tales como la danza, la música y el canto para contar el relato mitológico.

Respecto al habla, según Barthes (1994), el mito contemporáneo depende de una semiología que permita descomponer el mensaje en dos sentidos semánticos: un sistema connotado y uno denotado. Estos sentidos resultan fundamentales, pero también opuestos, se sabe que la denotación está constituida por el significado que

es concebido de manera objetiva. Mientras que la connotación tiene valores subjetivos que se atribuyen al signo a partir de su forma y función que posean. Ambos modos se pueden combinar en los mensajes.

Genette (2005) es conocido por el dominio que tiene en el pasado y presente de La Poética de Aristóteles, siendo identificado por Barthes como retórico y semiótico. Barthes recuerda que en la obra Figuras, perteneciente a Genette, expresa que las mismas son formas lógicas: “son maneras del discurso, cuyo campo no es tan sólo un pequeño grupo de palabras sino la estructura del texto en su totalidad” (Barthes, 1994, p. 215). Con esto, las figuras no son exclusivamente pertenecientes a la imagen poética, sino también pueden serlo para la forma del relato. El mito, además de ser concebido como un relato o historia sagrada, posee una relación con la realidad, ya que es una explicación de la misma. Fajardo agrega que:

A nivel del mito, esto nos lleva a unidades más complejas que Lévi-Strauss denomina “mitemas”. Los mitemas son, pues, las unidades constitutivas mayores del discurso mítico. La forma de encontrar los mitemas es establecer relaciones (sujeto-predicado) y haces de relaciones, estos últimos conforman unidades mayores que adquieren una función significativa. Las relaciones provienen de un mismo haz, forman una relación paradigmática desde el punto de vista sincrónico, y tal como están presentadas en el texto siguen un orden diacrónico. (Fajardo, 1989, p. 45).

Lévi-Strauss (1999) analiza el mito de Edipo para validar su hipótesis con respecto a las relaciones y sus combinaciones, de esto encuentra cuatro tipos que terminan

por conformar el discurso mítico que se alberga en su interior, los cuales se desglosan de la siguiente forma:

- a) Relaciones de parentesco sobreestimadas.
- b) Relaciones de parentesco subestimadas o desvalorizadas.
- c) Afirmaciones de la autoctonía del hombre.
- d) Negaciones de la autoctonía del hombre. (Lévi-Strauss, 1999, p. 15).

Con estos trazos, Lévi-Strauss (1999) llega a la conclusión de que el mitema posee una oposición binaria de haces de relaciones y que el texto mítico es el que contiene un conjunto de estos elementos. Por medio de estas oposiciones binarias se logra estructurar los mitemas que comunican un sentido mítico al relato estudiado.

Si se toma esta hipótesis construida por Levi-Strauss para aplicarlo en el caso de estudio que es la obra de Anaïs Mitchell, en su análisis a partir de las canciones que componen el musical, se permite suponer que los haces de relaciones binarias y opuestas que podrían encontrarse serían: las relaciones amorosas sobreestimadas (ocupando Orfeo y Eurídice esta categoría) y las relaciones amorosas desvalorizadas (Hades y Perséfone).

Fajardo (1989) retoma que en el mito existen dos sistemas semiológicos que se identifican como lenguaje y metalenguaje, siendo este último conceptualizado como un sistema de significación para recordar la base que Roland Barthes plantea sobre la posibilidad de tres tipos de recepción del discurso mítico.

- a. Literal: si el concepto llena la forma del mito sin ambigüedad alguna, es decir, que se reducen los dos sistemas a uno solo;
- b. De impostura:

si se considera que el sistema pleno se encuentra en el primer sistema y que el segundo no es más que una deformación; c. De lector de mito: si el significante del mito se recibe como un todo de sentido y forma con significación ambigua, respondiendo así al elemento constitutivo del mito, a su propia dinámica. (Fajardo, 1989, p. 55).

Esta visión que proporciona Barthes resulta de utilidad para entender las razones por las que la estructura del discurso mítico da paso a la creación de connotaciones y ambigüedades, siendo estas relaciones las que permiten la aparición del mito en su relato. Lo cual se acerca a lo mencionado anteriormente sobre la diferencia entre la persona que lee el discurso mitológico y reacciona a partir de la propia interpretación del texto, en contraste del espectador que presencia la interpretación del director encargado de la obra de teatro.

2.3 Mito: la estesis amorosa

Ramírez (1981) recuerda que, según la sociología de Durkheim, el mito es una representación colectiva o también se le puede llamar como un reflejo. Una determinada imagen de Marx afirma que el mito convierte en natural lo social, cultural, lo ideológico y lo histórico. Mientras que Pierre Guiraud afirma que las mitologías expresan una visión del hombre y del mundo. Por su parte, Roland Barthes aporta que el mito es un habla y constituye un sistema de comunicación.

Ramírez (1981) retoma a este último para especificar que lo que le importa a la comunicación es la manera en que se articula el mensaje, ya que el "mito no es una sustancia que proviene de la naturaleza de las cosas, sino un habla que es elegida

por la historia” (1981, p. 133), recalcando que su fundamento es de carácter histórico.

A esto se puede poner en debate que no solo la historia tiene influencia a la hora de escoger al mito como habla, sino también la misma cultura posee influencia en la decisión de transmitir mensajes usando mitologías. Por ejemplo, todavía en la actualidad de la cultura mexicana se sigue recurriendo al mito arque-astronómico del ascenso y descenso de Kukulcán por la pirámide de Chichén Itzá en cada equinoccio de primavera y otoño. Al igual que el mito prehispánico que relata el mensaje que recibieron los aztecas por parte de Huitzilopochtli para buscar la tierra prometida que denominarían Tenochtitlán.

Con base en lo anterior, es posible prestarse para la discusión de si el mito funciona como una especie de canal en el proceso de comunicación que se ha escogido ya sea por la extravagancia que conlleva el mensaje y si la cultura también tiene influencia en la decisión de utilizar los ritos que caracterizan el mito.

En su estudio, Di Pinto menciona que el tema del amor suele presentarse en su mayoría como un conflicto, ya que los poetas “lo proponen como cuajada de dificultades, obstáculos, arroyos, lamentos, pasiones y discordancias, como si de una enfermedad se tratara que destruye la tan buscada ataraxia” (2004, p. 129). Por otra parte, Di Pinto retoma la teoría de León Hebreo, el cual coloca al amor como movimiento hacia lo que se desea y una vez que se consigue el objeto del amor, éste pierde el interés. Ambas aportaciones de los autores se enfocan en la negatividad y egoísmo de la emoción, pero, ¿A qué se debe esta ilustración nociva que tienen los poetas y la teoría de León Hebreo? En el caso de los primeros,

¿Están plasmando su propia visión de cómo conciben el amor? ¿La construyen a partir de una ilusión que será la realidad de un personaje suyo? ¿O es la concepción que tiene la sociedad del amor y por ello la reflejan de tal manera en sus poemas?

Según Di Pinto (2004), en el amor *in fieri* existen tres momentos que se identifican como: la vista, la acción y palabra. Pero en el caso del lenguaje teatral, el diálogo que debería ser íntimo con la figura amorosa sirve para crear una escenografía, ya que se exhibe el proceso que el amante experimenta. La autora toma como ejemplo *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega para ilustrar este concepto.

El ejemplo «serio» de Lope plantea el conflicto amoroso como trastorno de los cinco sentidos corporales en el que cada uno de ellos es el representante, eso es, el actor que juega un papel frente a sí mismo, frente a la amada y de cara al público, y al mismo tiempo esos cinco sentidos son un vehículo para que en el discurso de Ginés salgan metafóricamente a escena un sordo, un ciego, un poeta, un loco y un amante, que son los *sub-actores* que representan a los cinco «desordenados» sentidos (oído, vista, olfato, tacto y gusto) y tejen un ordenado *crescendo* en el camino de amor, en el *iter* sentimental.

(Pinto, 2004, p. 133)

Platón definió el amor como un *daimon* y señaló que el mismo comunica al hombre las cosas divinas y a los dioses las cosas humanas. La profundidad de la experiencia amorosa junto a su dimensión resulta inefable, pero Cattedra (2015) expresa la posibilidad de comprenderla utilizando lenguajes que convoquen otros planos, como el mito y su locución en la poesía.

La poesía no dice mentiras, sino que dice cosas que no se pueden decir de otro modo, es decir, apela a un lenguaje o a un metalenguaje para referirse a experiencias poderosas y transformadoras del alma, y que nos llevan al mundo del mito y la poesía. (Cattedra, 2015, p. 113).

Lo dicho por Cattedra permitiría seguir con la posibilidad de que el mito sea un canal de comunicación en el cual se abriría un margen para comprender y visualizar, con ayuda de la poesía, las distintas concepciones que realizan los escritores sobre el amor. Los dioses y personajes de las mitologías han sido utilizados por autores para representar versiones con detalles diferentes de una historia, pero que a la vez conserva elementos constantes o tradicionales en los relatos que los identifican.

Posando la atención en el caso de estudio, como lo es la obra *Hadestown*, Anaïs Mitchell toma el mito clásico del romance entre Eurídice y Orfeo, en su versión, mantiene la idea de Orfeo siendo un músico, pero no que Eurídice sea una ninfa, sí, también incluye la misión de descender al inframundo para recuperarla, pero no porque esté muerta, sino por un trato que ella mismo hizo con Hades a espaldas de Orfeo.

Mitchell, al ser una dramaturga contemporánea, sostiene factores base del mito antiguo y los adapta a su propia versión que buscan llevar, tanto al lector y al espectador, a la reflexión de cómo dos personajes que son ingenuos en el tema entienden el amor. Pero a la vez en ese mundo mitológico, los compara con otra pareja mítica que poseen creencias contrarias a las de ellos. Y finalmente, cuestionando la propia idea que se tiene de este sentimiento.

Viajando a la raíz de los mitos amorosos, sería justo empezar con el nacimiento de Afrodita. Ella emerge de la espuma de las aguas marinas, lo que la llevó a ser venerada en un momento como diosa del mar y la navegación, Cattedra (2015) especifica que, aunque más tarde sería reconocida como la diosa del amor erótico, se creía que Afrodita representaba el encanto de la calma marina y de la naturaleza floreciente, además de la travesía afortunada.

Cattedra (2015) menciona en su obra la importancia de la relación de la diosa con el océano, ya que para la psique del hombre griego antiguo el mar se contempla como el umbral entre la vida y la muerte, siendo un plano del destino, a esto agrega que: “en tanto que el amor refleja la realidad más poderosa, renunciar a él es resignar la libertad en la cual tal realidad halla su espacio de expresión” (2015, p. 116).

Otro relato amoroso involucra a Psique y Eros, la primera había sido condenada a muerte por orden de Afrodita y el encargado de que se cumpliera su sentencia era su propio hijo Eros. Sin embargo, el dios se pinchó con una de sus propias flechas e hizo que cayera enamorado de la joven.

García (2012) hace un análisis de la locura provocada por el amor, donde analiza distintos mitos griegos y romanos que son tomados de las comedias de Lope de Vega. Entre las locuras que parten de este sentimiento, se encuentra el de Cupido raptando a Sirena, Perseo enfrentando a un monstruo para salvar a Andrómeda, Fineo quien también está dispuesto a enfrentarse a él por la princesa, Aristeo abandonando su reino para seducir a Eurídice, Orfeo descendiendo al infierno para

rescatarla y el de Venus, diosa del amor carnal, volviéndose monja después de perder a Adonis.

Aun cuando las locuras realizadas por los personajes son variadas y provocadas por el amor, esta emoción claramente no destaca en las comedias por ser de carácter estrictamente romántico. Es decir, García (2012) recuerda al lector que en sus ramificaciones se observa un amor desdichado ya sea por la pérdida de un amante como en los casos de Venus y Orfeo o por el rechazo tal como le sucede a Cupido, Fineo y Aristeo. El único que resulta diferente al de las demás relaciones es el de Perseo, ya que la locura que envuelve a este héroe es el de enfrentarse a un monstruo para obtener el amor de Andrómeda. Y eventualmente termina teniendo éxito, contrario a los demás casos.

García aporta en su análisis que “todos los personajes están marcados por una enajenación transitoria debido a la pérdida de los amantes, lo que los lleva a actuar sin control y a ser temidos por los que les rodean” (2012, p. 192). El autor explica con esto de que este sentimiento es el detonante de una acción que carece de límites y si se aplica esta visión en la obra de teatro *Hadestown*, los objetos de estudio tampoco están lejos de caer en la locura debido al amor que profesan por sus parejas. García ya explicó el acto que comete Orfeo con tal de traer de vuelta a Eurídice, pero en el caso de Hades y Perséfone, la decisión de transformar el inframundo en una fábrica para que su esposa pueda administrarla a su lado y así impedir que se vaya por seis meses con su madre también puede ser considerado como una locura representada en *Hadestown*.

Estos textos mitológicos se caracterizan por la estesis que puede manifestarse en un individuo, la cual en palabras de Mandoki comprende a “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (1994, p. 50). La estética se entiende como el estudio de la condición de estesis y refiere al sujeto de sensibilidad o percepción. Tal como la estética, la evolución y biología son funciones de la posibilidad de estesis.

Mandoki (2006) recuerda al lector en *Prosaica II* que hay cuatro términos que poseen una semejanza familiar semántica y se repiten en diferentes teorías estéticas, los cuales son: lo subjetivo, lo sensible, la experiencia y lo estético, teniendo como denominador común la percepción del individuo. Con esta variedad de conceptos, se puede percatar de que existe una tendencia en ubicar el afecto que se siente o experimenta de forma subjetiva y como esta sucede ante la perspectiva de algo, la cual puede ser la de otra persona para poder inferir que se produce dentro de un vínculo en donde hay varios participantes que se ven afectados por algún tipo de pasión, emoción o sentimiento.

Teniendo en cuenta lo que menciona Mandoki (2006), si la percepción del individuo permite abrirse paso a la subjetividad, la sensibilidad, la experiencia y lo estético, también lograría que se entrase al análisis del vínculo afectivo en el que se encuentran los participantes para contemplar cual es la emocionalidad que está afectándolos y qué consecuencias está trayendo en el contexto donde yacen los sujetos de estudio.

El análisis del discurso en acto tiene que indagar primero la presencia de estesis en el campo discursivo; las «estesis» son esos momentos

en los que surge la fusión entre el sujeto y el mundo sensible. La estesis proporciona el anclaje metodológico al acercamiento fenomenológico, puesto que se presenta en el texto como un encuentro con las «cosas mismas». (Blanco, 2006, p. 63).

Mandoki (2006) afirma que se presenta entonces como un efecto de la condición sensible del ser humano. Se necesita un cuerpo para que haya estesis. Blanco (2006) reconoce también que toda estesis necesita de una entidad que sea capaz de sentir, reafirmando que aquella es el cuerpo propio, ya que toma posición en un campo sensible y perceptible. El sentido también es un papel elemental en la estesis amorosa, ya que según Dewey (1980) abarca aspectos como lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental y lo sensual.

Este abanico de posibilidades otorga que, como Lerner cree, se pueda abordar el estudio del afecto “desde un punto de vista interaccional, vincular, en donde los afectos se generan en relación a otro, o sí se quiere dentro de una relación” (1998, p. 685). Estudiando lo planteado por los autores, la existencia del afecto llega a ser el resultado de una experiencia en la que hay un vínculo de por medio con un alguien o algo, ya no siendo una condición individual, sino para ser de dos o más sujetos.

Es por ello que, considerando las anteriores aportaciones plasmadas, los seres humanos se encuentran en una atmósfera emocional-afectiva, donde el clima emocional está presente en las interacciones interpersonales. Aunque es complejo de describir a pesar de saber que está ahí presente, que los involucra e implica con los demás, para algunos resulta difícil hablar de ello, pero sí se continúa apegándose a la condición de estesis, la cual ya ha sido conceptuada por Mandoki

como la sensibilidad a la que el sujeto está abierto, no debería ser imposible intentar hacer un acercamiento a las emociones y afectos que se poseen con los objetos del deseo.

2.4 La poética del mito amoroso

Aristóteles, recuerda Mandoki (1994), definió a la Poética como un estudio del arte en general y la utilizó para el análisis del género de la tragedia. Por otra parte, el mito además de encontrarse en la cultura, también lo hace en el arte y la literatura, siendo de vital importancia para comprender a este último con la unión del folklore. La autora agrega lo siguiente de su libro *Prosaica: Introducción a lo estético de lo cotidiano*:

Cualquier pintura figurativa, novela o teatro, representa (vuelve a presentar) en la Poética a sus personajes o situaciones desde el material que emerge de la presencia en la vida diaria, al tiempo que presenta la identidad del autor, su gesto en la Prosaica, al crear o seleccionar ciertos temas y no otros. (Mandoki, 1994, p. 114).

Tanto la poética como la prosaica se entienden como las prácticas de producción y recepción estética, pero la primera se enfoca en el arte, mientras que la segunda en la vida cotidiana. La prosaica también presenta una ramificación del arte, en el cual se encarga de ver el mismo como una práctica social en la vida cotidiana.

La prosaica artística, según Mandoki (1994), se considera como análisis del arte en un matriz social, mientras que la poética artística realiza una exploración de la obra artística desde su interior, conjugando sus propias reglas de configuración. A pesar

de que tienen ciertas relaciones que las obligan a convivir, no son iguales y se utilizan como eje de comparación.

Un punto en común que tiene el mito y el ritual es que son signos redirigidos, según López, el mito “es un trenzado de palabras redirigidas y el ritual un trenzado de palabras y acciones asimismo redirigidas” (2005, p. 141). La acción de redirigir, en este caso, se refiere a usar símbolos fuera de contexto. López toma el mito de Edipo para redirigirlo, haciendo un análisis donde concluye que su contenido es una reflexión sobre lo inevitable que es el destino hasta para los inteligentes o los que se creen afortunados.

El hombre puede redirigir palabras y acciones. Los poetas, según Henríquez (2011), recurren al mito para concederle un nuevo sentido y provocar un renacimiento de estos relatos en un nuevo contexto. Tal como Anaïs Mitchell retoma las relaciones mitológicas de Orfeo y Eurídice y la de Hades con Perséfone en *Hadestown* para desarrollarlos en un mundo postapocalíptico y donde el inframundo funciona como una fábrica de trabajo para las almas de las que Hades es dueño.

El estudio de los poemas y de la historia mitológica ha permitido profundizar en el mito en sí y en los factores históricos, religiosos, políticos y sociales que se ocultan tras la leyenda. Los mitos emplean un decir poético, figurado, metafórico y velado que hay que descifrar para conocer las verdades que en ellos subyacen; y los discursos poéticos, como los mitos, emplean un lenguaje velado, metafórico y cifrado que no se descubre a simple vista. (Henríquez, 2011, p. 199).

En la ponencia de Hernández (2011), presenta un par de poemas mitológicos que fueron seleccionados para analizar de qué forma el Ciclo Cretense surge en nuevos contextos. Llegando a la conclusión de que los poetas escogidos según su criterio, hacen una reflexión del contexto social en el que viven o vivieron. A pesar de que *Hadestown* es una obra de teatro de la cual sus primeras versiones se escribieron hace más de una década, si se retoma en los tiempos actuales donde la sociedad enfrenta una pandemia, no se dudaría que Mitchell medita sobre la soledad y desesperación que experimentan los personajes a pesar de encontrarse en una relación con una figura amorosa.

Se puede decir que los personajes y elementos del mito toman cuerpo en los poemas. Así, Antino nos presenta al héroe Teseo como la prueba de una decisión sabia y acertada. Ariadna representa la realidad, la verdad, la sabiduría y la inteligencia y, unida al hilo, el apoyo ante la adversidad, ante situaciones difíciles de la vida. Y el laberinto es la oscuridad del abismo, la destrucción del mundo.

(Henríquez, 2011, p. 199).

La redirección que se realiza a partir del análisis permite darle una resignificación a los personajes y lugares, tal como lo autora lo hace con *Ariadna y el laberinto*. Anaïs Mitchell contrasta dos relaciones en *Hadestown*, presenta el romance inocente y casi ingenuo de Orfeo y Eurídice que no tienen mucho tiempo de conocerse, pero se enamoran. Son devotos el uno al otro, el lector puede ver a Orfeo no solo como el protagonista de esta tragedia griega, sino también como una representación de un amante inseguro, pecador de ignorancia y desinterés a pesar de lo que sus

sentimientos expresen. Mientras que Eurídice es el modelo de una mujer solitaria y desconfiada, pero que no se muestra dependiente a pesar de estar enamorada.

Por otra parte, se hallan Hades y Perséfone, un matrimonio que existe desde ya hace varios siglos y que con el tiempo se ha ido deteriorando debido a los celos y la falta de comunicación entre ambos. El inframundo (que en esta obra se reconoce como *Hadestown*) representa un hogar infeliz que se ha convertido en una prisión para su esposa y donde se ve obligada a tener que pasar más tiempo del acordado con Hades. El conflicto entre ambos dioses no solo señala la toxicidad que puede surgir en una relación amorosa, sino también la muerte del mundo en el que viven, teniendo en cuenta de que la primavera depende Perséfone y esta, contra su voluntad, también depende de Hades al ser su prisionera.

Morin (1998) trae al tema el hecho de que todos en algún punto han sido, son y serán sujetos de amor. El autor especifica que existen dos sentidos en esta afirmación, por un lado, se tiene que el amor es algo que se vive de manera subjetiva y por otra, también es algo a lo que se está sujeto. La definición del amor conlleva a la idea de que, como individuos, no se puede vivir sin mitos y entre ellos está la creencia del amor.

En el apartado anterior, Ramírez (1981) afirma que el mito es un habla que es elegida por la historia, pero con la aportación de Morin se abre el debate de que, quizás no solamente es de carácter histórico y cultural que se decida recurrir a la mitología para manifestar un mensaje (por ejemplo, uno afectivo), ya que, en la concepción del autor, expresa una relación de existencia entre amor y los mitos que conduce al hombre a no ser capaz de vivir sin ellos. Entonces, si bien la historia,

junto a la cultura, son factores influyentes en la hora de seguir preservando a los mitos, no son los únicos que deciden, sino también las afecciones que se experimentan subjetivamente por parte de los humanos.

De igual forma, para la comunicación resultaría interesante el enfocar la atención de cómo las creencias afectivas (como la del amor) juegan un papel importante en la elección de recurrir al mito para transmitir un mensaje y como estas se manifiestan en el relato. Es decir, ¿el emisor lo centra como algo negativo? ¿Para llevar a cabo la explicación de un comportamiento ilógico o pasional? ¿Discutir sobre cómo las deidades utilizan y sienten la emoción? Solo por mencionar algunos probables ejes de análisis en el debate del amor en la mitología.

Kristeva (1987) presenta el amor de transferencia como una dinámica que existe entre tres: el sujeto, su objeto y el Tercero. El primero la autora lo concibe como el analizado, el segundo como el *otro* con el que se desarrolla el drama y el tercero como el poder posible. Pero no es la única dimensión de amor que plantea en sus estudios del psicoanálisis.

Kristeva es una autora que en *Historias de amor* utiliza casos en la mitología para explicar y asociar las acciones que los individuos realizan en el contexto amoroso, toma desde el mito de Narciso para validar que en todas las elecciones de un objeto está presente un destino narcisista subyacente, hasta al dios Eros para usarlo desde una mirada para los rasgos del amor homosexual.

Con la mención de la psicoanalista y solo algunos de los apuntes que lleva a cabo con mano de los mitos, se trae de regreso la afirmación hecha por Kristeva (1987) de que todas las historias terminan hablando de amor. Incluso los mismos mitos que

en un principio se han creído simplemente categorizados como históricos. En el psicoanálisis se abre la puerta a explorar las elaboraciones simbólicas que yacen ocultas en los personajes del relato y el mismo contexto donde se desarrollan. Y tal como se especifica en párrafos anteriores, no existe una sola dimensión de amor que aplique en todos los discursos. La pregunta sería, entonces, ¿Qué otras dimensiones se están dejando pasar por alto? ¿Y qué detiene a uno de sumirse en su estudio?

2.5 Filtrar la emocionalidad como diccionario

Iser (1987) se encargó de desarrollar una concepción de la experiencia literaria que se opone a la filología tradicional y la hermenéutica clásica. Para el teórico la lectura es un acto del que nace el texto y se gesta el significado, recalando que el mismo solo despierta a la vida cuando es leído.

El arte de la interpretación declara que el significado se encuentra oculto en el texto. Iser (1987) agrega que “el lector puede, a lo sumo, después de recorrer las perspectivas planteadas por el texto, recurrir a su propia experiencia y dar un juicio sobre lo planteado” (Lizarazo, 1998, p. 136), sin embargo, que pueda realizarse a partir de una lectura no se trata de un significado universal, ya que cada época lo restituye. A partir de esta propuesta, surge un modelo hermenéutico gracias a los aportes de Wolfgang Iser.

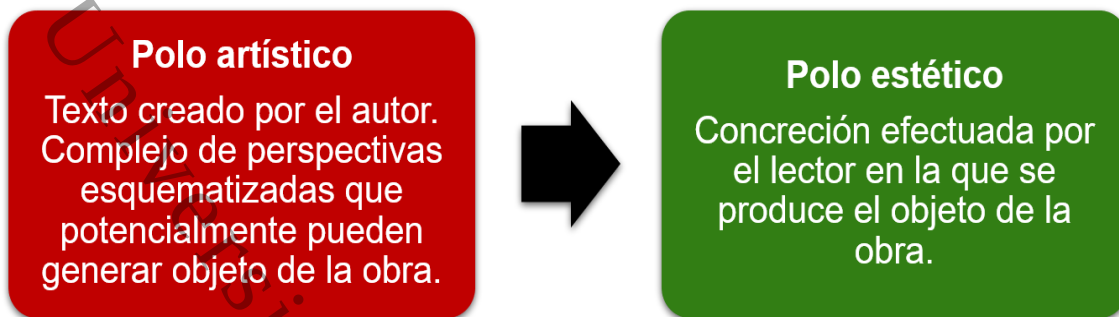


Ilustración 1 Modelo hermenéutico de Wolfgang Iser. Elaborado por Wolfgang Iser.

El modelo de Wolfgang Iser, el cual se puede apreciar en la ilustración anterior (Ilustración 1), presenta dos percepciones ubicadas en puntos diferentes por los sujetos más importantes en la existencia de una obra: la del autor y el lector. Ambos, aunque se encuentren separados y operan funciones distintas, están vinculados por la obra en cuestión, siendo como un puente entre ambos.

Iser maneja estas perspectivas como polos que se reconocen como uno artístico y otro estético para no mezclar, ni confundir ambas ideas que caracterizan a cada lado. Poseen una identidad que no es semejante a la de su contrario, pero conviven al tener como denominador común el texto de interés.

El polo artístico se sitúa como el texto (ya sea literario, cinematográfico, periodístico, etc) creado por el autor. La persona que ha plasmado sus ideas, conceptos, personajes y un mundo entre líneas que terminan por conformar una obra. En ella se encuentran perspectivas, emociones, creencias y pensamientos que surgen de la mente del escritor, es la puerta que ha dejado abierta en sus párrafos, versos o estrofas. Lo dicho y hecho según quien sujeta la pluma en su creación.

Mientras que el polo estético deja espacio al lector. El individuo que toma el riesgo de empaparse de la historia que es, quizás, ajena a lo que le rodea, pero no lo sabrá

o comprobará hasta que decida explorar el universo creado por alguien más. Dentro de este polo se haya la interpretación hecha por el lector, donde agrega de sí mismo a la lectura, ya sea usando recursos como su experiencia personal, sus sentimientos, miedos, anhelos o ideas. Existe la libertad de adaptar, redirigir símbolos, contrastar o cambiar significados e incluso restringir si así lo desea.

La importancia de tomar en cuenta tanto al artista, como al lector es por el hecho de que gracias a ellos dos es que la obra existe. Sin la labor y dedicación del artista de plasmar todo un mundo fuera de su mente, no habría objeto que apreciar, tomar entre manos para sentarse a estudiarlo, ni de abrir la misma brecha íntima que el autor ya ha dejado desenvuelta desde su lado. Pero, además, da paso a indagar en resignificaciones que se sujetan a debate, tal como la autora María Hernández comentaba en apartados anteriores sobre la elección de los poetas en usar mitos para conceder un nuevo sentido, trayendo consigo un nuevo sentido y renacimiento de los relatos en un contexto quizás no antes visto.

Por otra parte, darle peso al lector en el análisis de esa obra es para sumergirse en las profundidades del mismo océano que hay en su interpretación donde el barco explorador es la propia imaginación que habita en su cabeza. Wolfgang ya ha dicho que en la lectura es donde se da el nacimiento del texto y posteriormente el significado se gesta. Si bien el texto, técnicamente está en papel confirmando su existencia, este no llega a la vida hasta que alguien se toma la molestia de leerlo.

En toda obra, sin importar el género de la misma, hay un significado oculto. Y también surge la redirección de los textos que comentaba Antonio López en el anterior eje de discusión, donde explicaba que esto se basa en usar símbolos fuera

de contexto. Pero la redirección solo se consigue a partir del análisis y, al permitirle al lector que se involucre con la obra, se logra tener hasta una resignificación de los personajes y lugares plasmados dentro de la misma.

Las percepciones que los personajes experimentan permiten concebir una transformación del sentido y discurso, pero esta solo es posible de alcanzarla al dejarse conducir por la pasión que se encuentra dentro del texto y que solo el lector puede identificar al realizar su propio análisis. El propósito de Wolfgang con este modelo es concientizar que el sentido de la obra solo emerge en la relación que hay con el lector.

Esta mirada es de vital importancia para el proyecto de investigación ya que, antes de ser autor de una obra, todos han sido en algún punto un lector que se ha involucrado con texto, ya sea de forma emocional o académica. Antes de siquiera escribir las historias con las que se sueñan antes de dormir o que surgen en un segundo de fantasía al desconectarse de la realidad, se ha sido un lector que explora más allá de lo que el autor plasma entre capítulos. Se busca fuera del texto darle un sentido que no sea solo de la persona que se encargó de publicar el trabajo, sino uno propio que recuente elementos que están ahí, pero no se ven a simple vista, ni solamente con la mirada. Sino con el pensamiento y el afecto.

La obra no equivale ni al polo artístico ni al polo estético, emerge del oscilar de la polarización, rebasa al texto en tanto sólo recobra vida en la concreción. Aparece en la convergencia entre el texto y el lector. Su característica específica es la virtualidad que no puede reducirse ni a

la materialidad del texto ni a las disposiciones del lector, es una suerte de intersección. (Iser, 1987, p. 122).

Kristeva (1987) encamina en *Historias de amor* una tipología de las transferencias de sentido. Las figuras retóricas y literarias juegan el papel para la clasificación de la fase de amor y desamor por parte de lo que ella bautiza como un “sujeto enamorado”, pero también sirven para revelar la clasificación de emociones que se presentaron a lo largo del discurso estudiado, dejando como último punto la tipología de las mismas que marcaron el inicio y final de la historia contada. Barthes (1982) lo recalca diciendo que “todo episodio amoroso puede estar dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una casualidad o una finalidad” (1982, p. 15).

Tomando un ejemplo cercano al trazo que dirige a una tipología, Kristeva (1987) toma un texto de Georges Bataille titulado *Mi madre*, donde señala que una vez que el erotismo deja de ser un secreto a plena luz del día de la experiencia amorosa y se devela la desnudez de una forma cruel y obscena, el discurso amoroso pasa de enunciarse como metáfora a narración, debido a que el reconocimiento de la emoción (en este caso, el deseo) en el lenguaje da paso a entrar en el campo de la narración.

Deleuze (1995) menciona que existe un signo sensible del pensamiento que aparece en un sujeto y argumenta que el pensar no es una acción integrada en la naturaleza humana, ya que el pensamiento surge de la violencia, enfatizando que hay algo que motiva su aparición, dejando a criterio que se puede tratar de un signo.

Moneti (2013) agrega que este signo deleuziano “modifica el orden de nuestro

mundo y, al reordenar nuestro estado de cosas, otorga la capacidad de iniciar diversos recorridos de significación” (2013, p. 62). Esto provoca que el signo de paso a un encuentro entre un sujeto, acción y pensamiento. La aparición de los signos sensibles otorga la significación y después una enunciación, Fabbri (2000) agrega lo siguiente:

Alguien actúa sobre otro, que le impresiona, le ‘afecta’, en el sentido de que el afecto es una afección. Y el punto de vista de ese otro, el punto de vista de quien padece el efecto de la acción, es una pasión. El efecto de la acción del otro es un afecto, o mejor dicho una pasión. La pasión es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción. (Fabbri, 200, p. 61).

Moneti explica esto diciendo que se establece la relación entre dos individuos a partir de un “estado pasional de un sujeto A que opera una reacción sobre el estado de cosas en que se encontraba y de un sujeto B que recibe el efecto” (2013, p. 63). Lo que permite que la pasión sirva para conducir a la transformabilidad del sentido y discurso.

La pasión puede presentarse como un eje en que se posa la articulación de la significación en niveles de formas de contenido como de expresión. Esto se logra en la manifestación de expresiones de los contenidos por mano de los personajes involucrados, convirtiéndose en estímulos para que otros personajes produzcan sus propias formas.

Gracias a la sucesión de pasiones y acciones, los personajes se desenvuelven en su fusión de “cuerpos sintientes”: esto es, como

categorías móviles que perciben los mundos internos y externos, lo que les permite saltar a través del tiempo, del espacio y otras series discursivas. (Moneti, 2013, p. 63).

Además de esto, Fabbri (2000) indica que la narratividad interfiere como el hilo conductor en el proceso de significación y de enunciación. Esto hace que la narratividad movilice el entramado del discurso, poniendo en movimiento el sentido. La transformabilidad y narratividad se conciben a partir de las percepciones que los personajes experimentan, las cuales resultan del uso de sus sentidos.

Del análisis que Moneti realiza, agrega que “las percepciones son la fase posterior a las sensaciones” (2013, p. 65) poniendo de ejemplo cuando se reconoce la frialdad o calidez en un organismo y que éste se encarga de captar, para después actuar pasionalmente sobre otro sujeto. El experimentar una sensación trae consigo darse cuenta que existe una presencia en el mundo, sin importar que se trate de la cualidad de un objeto.

La intersección entre la perspectiva del artista y del lector es el punto de partida para discutir lo que una obra en cuestión puede ofrecer más allá de los capítulos que la componen. Un texto no solamente son palabras cuidadosamente seleccionadas para construir un universo que provino de la mente de un autor y que dedicó tiempo para pulir su narración para presentar su visión a extraños que más adelante utilizarían su creación para realizar un estudio. Esto solamente en la base de lo que puede ser el relato.

La historia ya está escrita, sea la forma en que lo haya decidido su creador, pero ¿tiene vida si nadie se atreve a salirse de los parámetros que señalan el inicio y final

de la misma? Los personajes, los lugares en lo que se desarrollan, el contexto en el que están envueltos solo serían papel si no existiera un lector que tuviera la iniciativa de profundizar en las emociones que los protagonistas manifiestan en sus relaciones. Serían solo nombres yendo de página en página hasta que alguien discutiera las razones de sus comportamientos a lo largo de sus aventuras. ¿Es justo hacerle eso al autor que puso tanta dedicación en su trabajo?

Se puede alcanzar si el lector se permite dar paso a lo sensible, empaparse de los afectos positivos y negativos que poseen los involucrados en el relato que esperan ser escuchados, vistos y leídos por alguien. Las dimensiones emocionales que se encuentren, otorgarán transformaciones del sentido que hará comprender el mundo plasmado y también en el que uno habita.

Capítulo 3

Un camino al infierno

CAPÍTULO 3: UN CAMINO AL INFIERNO

Quizás el título provoque una intensa emoción, sorpresa o curiosidad en el lector, pero lejos de ser un intento de ofender a la metodología y a los investigadores que tanto empeño ponen en desarrollar la materia en cuestión. La autora de este proyecto deseó hacer una especie de referencia a la canción con la cual se inaugura el musical que está siendo analizado en estas páginas y nombrar de esta forma al capítulo que proporciona la información del procedimiento a realizar.

El descenso a *Hadestown* en la obra de Anaïs Mitchell se hace mediante un tren que parte desde la tierra de los mortales, hasta donde las almas en desgracia yacen en las oscuridades y el calor del inframundo. Pero el lector, como la autora de la investigación tomará un camino diferente que los llevará al mismo destino. Ambos seguirán el sendero trazado por la metodología, el cual, como un tren, tiene varias paradas en su viaje.

El medio de transporte partirá desde la *Explicación del tipo de estudio* donde se podrá reunir con los autores conocidos que ya han sido mencionados en los anteriores capítulos, siendo la compañía y guía del lector hasta que el recorrido termine. En el equipaje que ha sido proporcionado, también se encontrará con la presentación de las unidades de estudio y los datos que terminan de darle identidad a la investigación.

El tren arranca para llegar a su primera estación conocida como la *Definición del corpus de investigación*, ésta otorga no solo la música que escucharán por el resto de la excursión, sino que también detalla los estudios de caso que se desean analizar y conocer en este interesante viaje. Aunque para lograr esto se necesita

primero las herramientas que permitirán hacer más fácil el procedimiento, es por ello que el lector se topará con los *Instrumentos de recolección de datos* para tener en cuenta a qué se recurrió para llevar a cabo la recopilación que marca la primera parte del análisis.

En la *Interpretación de la información* conocerán a un integrante más que los ayudará en su misión para completar la segunda parte de la investigación, revelando una nueva pieza que el lector necesitará para facilitar la identificación de lo que encuentre al aplicar su perspectiva.

Esto será lo último que se verá antes de descender por completo a los calurosos vientos de la tierra de Hades. Permitanse tomar asiento en el lugar más cómodo que encuentren y seguir el consejo que alguna vez debieron darle a Orfeo para evitar el final de su tragedia griega: no miren hacia atrás al menos que deseen regresar por algo que olvidaron.

3.1 Explicación del tipo de estudio

El presente estudio es de carácter cualitativo, el alcance es a nivel de análisis por medio de estudios de caso y análisis del discurso.

Para el desarrollo de la investigación se utilizó el modelo hermenéutico de Wolfgang Iser, el cual se presentó en el capítulo anterior y se ubica también en la ilustración dos (Ilustración 2). Ambos polos conllevan una matriz categorial que proporciona el desglose de la información y posteriormente los resultados para cada unidad de análisis. Al momento de obtener los datos, se procede a la interpretación.

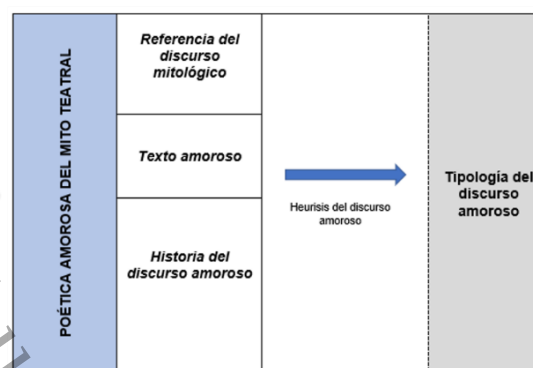
El polo artístico es ilustrado por la matriz a base al modelo de Julia Kristeva, el cual se construyó a partir de su libro *Historias de amor*. En este punto se explora la visión que plasma Anaïs Mitchell en las canciones seleccionadas. Mientras que el polo estético ha sido elaborado para la interpretación del discurso amoroso realizado por el lector.

Polo artístico

Canción 1:					
A) A través del espejo	- Presenta la imagen y la representación del autor. - Se habla del autor a partir del texto, se estudia la representación del mismo a base del texto. Porque el autor está representado ahí. Describo la representación que está ahí, de la imagen del autor que tiene ciertas características. - Esta imagen va hablar de sus emociones, va hablar por él. - Va hablar en metáfora, por eso hay que descomponerla.				
	¿Quién es el referente? El sujeto que va a estar narrando el texto poético. Es el sujeto que está en el texto (Sujeto Enamorado) que va a dar el discurso de amor.				
C) Verso	Eidos (Forma)	Homología (Similitud)	Analogía (Comparación)	Ser	Deser
	Verso Texto	Símbolo Sentido oculto	Figura retórica y/o literaria	Texto mismo, se escribe lo que se dijo	Se devela la metáfora del Sujeto Enamorado a partir de cómo está enmarcado, cómo lo ploteó y cómo el texto lo interpreta a partir de esto. Se llama a través de "Ser".
D) El psicoanálisis: Poesía e historia E) Hacia una tipología de las transferencias de sentido					
- La historia de la canción se asume en una retórica que usa un tiempo verbal, un tiempo ubicado en el enamoramiento y el desamor. - Clasificar las formas en que se enamora.					

Texto creado por el autor. Complejo de perspectivas esquematizadas que potencialmente pueden generar objeto de la obra.

Polo estético



Concreción efectuada por el lector en la que se produce el objeto de la obra.

Ilustración 2 Modelo hermenéutico de Wolfgang Iser. Elaboración propia.

El estudio de caso es la obra musical de teatro estadounidense *Hadestown* de la dramaturga Anaïs Mitchell, estrenada en marzo de 2019 en el *Walter Kerr Theatre* del circuito de *Broadway* en Nueva York. La historia cuenta principalmente una versión del antiguo mito griego de Orfeo y Eurídice, pero también hace referencia al de Hades y Perséfone, ubicados en un ambiente postapocalíptico.

A pesar de que el musical se compone de un total de cuarenta piezas. Las melodías escogidas para el análisis del discurso son solamente tres, teniendo en común dos mitos griegos en los que están basados la obra y que los cuatro personajes

principales comparten una relación amorosa. En la tabla uno (Tabla 1) se encuentran los títulos de las canciones y una ficha de información respecto a cada una.

Caso	Unidades de estudio	Referencia de la obra
Hadestown	1. <i>All I've Ever Known</i>	Es la octava canción que compone el primer acto de la obra <i>Hadestown</i> , está escrita por la dramaturga Anaïs Mitchell y es interpretada por Reeve Carney, Eva Noblezada y André De Shields en la versión de Broadway
	2. <i>How Long?</i>	Escrita por la dramaturga Anaïs Mitchell, compone la octava canción del segundo acto de la obra y es interpretada por Amber Gray y Patrick Page, quienes representan los papeles de Perséfone y Hades respectivamente.
	3. <i>Epic III</i>	Es la décima canción que compone el segundo acto de la obra de teatro, al igual que las anteriores y las cuarenta piezas musicales que forman <i>Hadestown</i> , está escrita por la dramaturga Anaïs Mitchell. Siendo interpretada por Reeve Carney, Patrick Page, Amber Gray y André De Shields.

Tabla 1 Cuadro de unidades de análisis. Elaboración propia.

3.2 Definición del corpus de investigación

Se realizarán tres estudios de caso elegidos dada la presencia de las relaciones amorosas que mantienen los personajes de la obra de teatro y los mitos griegos que los identifican.

1. *All I've Ever Known* (Todo lo que siempre he conocido)

Los personajes involucrados son Orfeo, Eurídice y Hermes, siendo este último el narrador de los sucesos que marcan la relación que florece entre los dos jóvenes enamorados. Desde que Orfeo conoce a Eurídice, tiene claro que quiere convertirla

en su esposa, sin embargo, Eurídice es una persona solitaria y su experiencia personal la hace desconfiar en un principio para corresponderle. Aunque conforme va conociéndolo, se da cuenta que también se ha enamorado de él, a pesar de las carencias existentes en sus vidas.

La selección de esta canción es importante para el estudio ya que presenta la primera relación en la que gira entorno el musical y el mito griego. En propia voz de Eurídice se encarga de expresar cuales eran sus pensamientos y emociones antes de conocer a Orfeo. Admite sus sentimientos, además de lo que desea al abrir su corazón. Al ser un dueto, Orfeo también manifiesta nuevamente su enamoramiento por la joven, pero también realiza una confesión que delata su propia personalidad.

La canción refleja la concepción del amor entre Orfeo y Eurídice, supone la perspectiva de cómo es estar enamorado el uno del otro. Tiene como objetivo retratar un romance que apenas está en sus primeras etapas.

2. *How long?* (¿Cuánto tiempo?)

El mito en el que gira esta pieza es el de Hades y Perséfone, explícitamente en las fracturas de la relación amorosa de estas dos deidades griegas. Retrata una confrontación marital por un tema que es importante para Perséfone, pero del que Hades no tiene intención alguna de dar su brazo a torcer, en consecuencia, ambas partes terminan exponiendo su decepción, orgullo, entre otras emociones que los impide llegar a un acuerdo o solución para los problemas existentes que los envuelve.

La importancia de esta canción recae en la presentación de la segunda relación que se expone en el musical. Si bien presentan a Hades y Perséfone en otros números de la obra, no es hasta escena donde se muestra con claridad la ruptura que hay en el matrimonio de ambos. El diálogo entre ellos es una discusión que señala los conflictos que se han acumulado con el paso de los años y la falta de comunicación que ha llevado su relación a un punto donde prevalece la distancia afectiva. Tiene como objetivo servir para realizar una comparación emocional con Orfeo y Eurídice.

3. *Epic III* (Épico III)

Esta canción es un discurso el cual Orfeo utiliza para responder al desafío que Hades le ha puesto para poder liberar a Eurídice. En su interpretación, Orfeo narra la forma en cómo el rey del inframundo y Perséfone se enamoraron, basándose en las historias que Hermes le contaba sobre los dioses, teniendo el propósito de conmovir a Hades para demostrarle que ambos tienen en común el deseo de recuperar a su amada.

Este número musical se encarga de dar mayor contexto a lo que fue en un inicio la relación de Hades y Perséfone, expone las otras emociones que se concibieron cuando ambos eran más jóvenes y cuenta la historia de su romance. Resulta importante para el análisis ya que permite comprender aún más a los personajes y la personalidad de ambos. De igual forma, en sus estrofas esboza la posibilidad de que exista un punto de similitud entre los protagonistas, el propósito de usarla para el análisis es con la finalidad de tener mayor perspectiva de la pareja y no solo quedarse con la negatividad que se resalta en la anterior canción.

3.3 Instrumento de recolección de datos

Los instrumentos de recolección de datos que se utilizarán dependerán de los elementos registrados en disposición para el público.

- Canciones en su idioma original.

Para obtener las referencias e información que conduzcan al análisis de las unidades de estudio.

- Vídeos con traducciones al español.

Debido a que las canciones se encuentran escritas originalmente en inglés, se necesitará la traducción al español para facilitar el estudio de las unidades seleccionadas para la investigación.

- Documentos informativos (Libros, artículos científicos).

Permitirá sustentar los argumentos y conceptos que se mencionen a lo largo de la investigación.

- Matriz categorial de recuperación.

Canción 1:					
A) A través del espejo	• Presenta la imagen y la representación del autor. • Se habla del autor a partir del texto, se estudia la representación del mismo a base del texto. Porque el autor está representado ahí. Describo la representación que está ahí, de la imagen del autor que tiene ciertas características. • Esta imagen va hablar de sus emociones, va hablar por él. • Va hablarla en metáfora, por eso hay que descomponerla.				
B) Del referente y del sujeto de la metáfora	• ¿Quién es el referente? El sujeto que va a estar narrando el texto poético. Es el sujeto que está en el interior (Sujeto Enamorado) que va a dar el discurso de amor.				
C) Verso	Eidos (Forma)	Homoiosis (Idea)	Analogía (Semejanza)	Ser	Deser
	Verso Texto	Símbolo Sentido oculto	Figura retórica y/o literaria	Texto mismo, se escribe lo que se dijo	Se devela la metáfora del Sujeto Enamorado a partir de cómo está enamorado, cómo lo pintó y cómo el texto lo interpreta a partir de esto. Se llega a través de "Ser".
D) El psicoanálisis: Poesía e historia	• La historia de la canción se asume en una retórica que usa un tiempo verbal, un tiempo ubicado en el enamoramiento y el desamor.				
E) Hacia una tipología de las transferencias de sentido	• Clasificar las formas en que se enamoró.				

Ilustración 3 Matriz categorial de recuperación de datos. Elaboración propia.

En la tercera ilustración (Ilustración 3) se presenta la matriz categorial de recuperación, cuyo uso es para hacer posible el desarrollar propiamente las tipologías que involucran a la develación del ser (o seres) en la obra de teatro. La construcción de la matriz se basa en los conceptos que la psicoanalista Julia Kristeva propone a partir de su obra *Historias de amor*, siendo esta la que se encuentre en el polo artístico ya ilustrado en el modelo de Wolfgang Iser y el que represente la visión del autor. La matriz fue previamente piloteada a través de un análisis de la materia de semiología en el año 2018.

El modelo de Kristeva cuenta con cinco categorías y cinco subcategorías que conforman el estudio de la representación, las cuales se dividen a continuación:

A) A través del espejo: El primer punto se encarga de presentar y hablar de la imagen del autor en la obra junto a su representación. El título de la categoría es el mismo que Julia Kristeva utiliza en su libro, en el, la autora dicta el análisis de los estados dolorosos en los que el objeto se esconde y está impuesto por dos observaciones: una psicoanalítica y una transposición al lenguaje debido a la experiencia amorosa investida por la escritura y el escritor.

La forma de llevarlo a cabo es describiendo la representación e imagen que hay del autor. Al colocarse en el espejo hay un reflejo, una representación de sí mismo, siendo una metáfora de él ante las emociones, lo que es mirarse al espejo.

B) Del referente y del sujeto de la metáfora: Dentro del texto, Kristeva afirma la existencia de un referente que se identifica como el que está narrando el

texto. Se reconoce como el Sujeto Enamorado que está en el interior de la obra y es el encargado de dar el discurso de amor.

C) Verso: En esta categoría se separa la parte de la semejanza que sostiene la metáfora. En ella se encuentran cinco subcategorías;

- **Eidos:** Identificado como la forma. Es el texto escrito tal cual se publicó por el autor.
- **Homoiosis:** Término concebido por Platón y que se reconoce como la idea. Kristeva nombra esta subcategoría al traer de ejemplo el momento en que Platón diserta sobre el amor que se manifiesta en *Fedro*, diciendo que el alma enamorada percibe una imitación de las cosas celestes, esto se utilizará para reconocer los símbolos y el sentido oculto que se halla en el texto.
- **Analogía:** También distinguida como la semejanza. Julia Kristeva menciona que existe un ser, pero que se puede decir de diferentes maneras. En el modelo se utiliza como el listado de las figuras retóricas que yacen en el texto y fueron usadas por el autor para ocultar el objeto del deseo.
- **Ser:** Aquí se determina la posición de la realidad, en esta perspectiva la ontología cede ante la estructura con la que se apoya un sujeto en la transferencia hacia el Otro. El lector sigue en el texto, es aquí donde el poeta, autor o escritor ocultó su Ser Enamorado, se le va a estudiar a partir de la obra, colocando lo que se dijo exactamente en ella.

- **Deser:** Se devela la metáfora del Sujeto Enamorado, lo que conlleva a explicar cómo es que está enamorado, cómo lo reflejó el autor y la manera en que el texto lo interpreta a partir de esto. Se llega a el por medio del Ser.

D) El psicoanálisis, poesía e historia: Para entender la lógica de cómo una historia amorosa tiene como vehículo los puntos anteriores, hay que interpretar. Aquí se da con que el texto posee un tiempo verbal que permitirá ubicar la historia.

E) Hacia una tipología de las transferencias de sentido: Es donde florecerá la clasificación de las formas en que se enamoró y de sus emociones, ubicando los vehículos que utilizó el Sujeto Enamorado. Aquí el sentido fue oculto y espera su develación.

3.4 Interpretación de la información

El propósito de la matriz de interpretación es para señalar el papel del lector en el polo estético del modelo de Wolfgang Iser, el cual será interpretar los datos recogidos del polo artístico que se adquirieron con la matriz categorial de recuperación de Julia Kristeva.

Esta matriz permitirá filtrar la emocionalidad y dar paso a la tipología de la misma que se encuentra oculta en el discurso amoroso y la interpretación de las unidades de estudio.

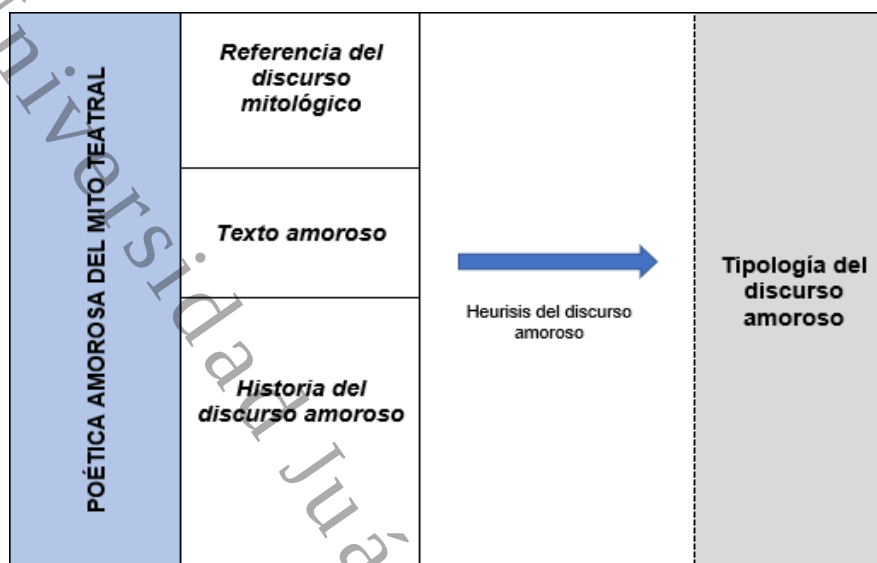


Ilustración 4 Matriz de interpretación del discurso amoroso. Elaboración propia

La matriz ubicada en la ilustración cuatro (Ilustración 4) posee cuatro ejes de análisis en los que girará la interpretación hecha por el lector, explicándose de la siguiente forma:

- A) Referencia del discurso mitológico:** El mito que yace en el texto.
- B) Texto amoroso:** Es la unidad de análisis seleccionada en la que se ubica la relación amorosa y los personajes involucrados. La fuente con la que el lector trabajó para la exploración.
- C) Historia del discurso amoroso:** Se obtiene a partir de la categoría C y D de la matriz de Julia Kristeva. Se utiliza para sintetizar todos los componentes que marcan el tiempo verbal y la retórica de la historia relatada que envuelve a los personajes.
- D) Tipología del discurso amoroso:** Es el recuento de las emociones y sentimientos que se manifiestan en el discurso con base del texto estudiado.

Son las que componen tanto a la relación amorosa, como a los personajes que están dentro de ella y explican su dinámica como pareja.

La niebla envuelta por las incógnitas respecto al procedimiento a llevar a cabo ahora se encuentra disipada con la explicación de los anteriores puntos. Cada uno de los aspectos mencionados son los órganos vitales para hacer funcionar el sistema que se ha puesto bajo la lupa. Todos ellos desarrollan un papel sumamente importante para la realización del análisis y plasmar los resultados que se hallan tanto en la obra, como más allá de la misma.

En el camino que queda por delante, están las vías que conducen a las perspectivas involucradas y que se han utilizado para la interpretación, comprensión y develación de las unidades de análisis. El tren se aproxima a la siguiente estación, dándoles la bienvenida al infierno.

Capítulo 4

A través de las estrellas

CAPÍTULO 4: A TRAVÉS DE LAS ESTRELLAS

En uno de los testimonios que Anaïs Mitchell realiza sobre la lírica de las canciones que escribió y modificó en la evolución de *Hadestown*, hace la mención de una escena en la que Orfeo y Eurídice miran hacia el cielo después de hacer el amor para contemplar las estrellas. La intención de este detalle que se conserva en la versión presentada en el circuito de *Broadway* es por la idea que surge sobre que el destino de las personas se encuentra escrito en ellas. Sin embargo, para Mitchell, es un objeto de conmoción debido a que los amantes trágicos se encaminan a un mundo sin estrellas.

Por lo tanto, el título de este capítulo es el esfuerzo por dirigir al lector a través de los peldaños estelares que conforman la historia de las parejas de este estudio. La ausencia de estrellas puede estar vinculada a la falta de esperanza, la muerte, la fractura de algo o el desconocimiento de las garantías sobre lo que depara la vida, pero para el lector es la incertidumbre de lo que sucede después de la obra, ya que solo persiste lo que la interpretación depara después de lo que se ha escrito por mano del autor.

Esto permite la creación de nuevas estrellas, las cuales surgen por las propias ideas de cada lector o espectador. En este capítulo se presentan cuatro constelaciones en forma de subtítulos, que unidas entre ellas trazan las dos parejas protagónicas de esta investigación, es decir, la de los mortales Orfeo y Eurídice, por otro lado, la de los dioses Hades y Perséfone.

La primera recibe el nombre de *Referencias del discurso mitológico*, como toda constelación, contiene un relato o información que da sentido a su título, en este

caso, el punto se enfoca en dibujar las líneas de semejanza y diferencia del mito clásico con el mito contemporáneo. Es decir, ahondar en que son similares y distintos ambos mitos, como las personalidades de sus personajes, los contextos en los que se encuentran y el contexto en el que se desarrollan.

El texto amoroso es la fuente con la que se trabajó, es decir, las canciones seleccionadas para el estudio. Visualizando las dimensiones de la estructura del verso junto a la narrativa que posee, ya que ahí yacen los personajes y otorgan el conocerlos más allá de la sola relación.

En la *Historia del discurso amoroso*, se realiza un viaje que conlleva a la marca de los tiempos verbales de las parejas, o sea, explorar la temporalidad que hay a lo largo de la relación y envuelve a los personajes con ayuda de la retórica de las historias narradas. El lector podrá ser testigo de cómo y por qué los sujetos enamorados se encuentran en cierto punto de su romance, ya que este eje no se limita a una sola etapa que plasman las canciones.

Finalmente, la *Tipología del discurso amoroso* es el diccionario donde se despliegan todas las emociones, sentimientos y estados ocultos en los textos estudiados, siendo característica de la relación, pero también de los personajes, debido a que el material emocional no solo rodea a la relación, sino también a los sujetos individualmente.

4.1 Referencias del discurso mitológico

Antes de sumir al lector en la versión contemporánea de los mitos identificados, es necesario hacer una breve pausa para recordar el origen de cada uno. Para

empezar, uno de los relatos en los que se centra esta investigación lleva como protagonista la relación amorosa de Orfeo y Eurídice.

En la antología titulada *Percy Jackson: Héroes griegos* de Rick Riordan (2015), recuenta que Orfeo es un artista, hijo de un rey tracio llamado Oeagrus y la musa Calíope, se le identifica con el instrumento de la lira, ya que cuando la tocaba era capaz de calmar a bestias de la mitología y cautivar a los hombres. Mientras que Eurídice es una semidiosa hija de Apolo; ella es la pareja de Orfeo, la cual muere y va a parar al inframundo, pero en la desesperación del artista, baja al inframundo para buscarla y convencer a Hades y Perséfone de que la dejen ir, a lo que ellos acceden, pero con la condición de que no debe contemplar el rostro de Eurídice hasta que ambos hayan salido del inframundo. Orfeo no es capaz de cumplir el trato, ya que se gira casi al final del camino, condenando a Eurídice y quedando separados definitivamente.

El otro relato en el que se enfoca este estudio es el matrimonio de Hades y Perséfone. Ambos reyes del inframundo, siendo Perséfone diosa de la primavera. En las narraciones más conocidas, entre ellas la que retoma Rick Riordan (2014) en su antología *Percy Jackson: Dioses Griegos*, Hades la rapta mientras ella recogía flores y Deméter, madre de Perséfone, al enterarse hizo que la tierra fuera estéril. Zeus intercede al obligar a su hermano a devolver a Perséfone, aun cuando había sido él quien sugirió secuestrarla, sin embargo, ella había comido semillas de granada, atándola al inframundo. Debido a esto, la diosa debe pasar un tercio del año junto a Hades y dos tercios con su madre, que es cuando la tierra vuelve a florecer.

Con esto definido, *Hadestown* retoma estos dos mitos en una obra de teatro musical, la cual fue estrenada formalmente en *Broadway* en el año 2019. El libreto, la letra y la música corren a cargo de la dramaturga estadounidense Anaïs Mitchell, ambientándolo en un mundo apocalíptico.

Si bien *Hadestown* se ubica en un mundo donde los dioses existen entre los mortales, en el margen de las tres piezas musicales abordadas para el análisis y que se componen por *All I've Ever Known*, *How Long* y *Epic III*, se localizan prioritariamente dos mitos griegos que sostienen la narrativa de la obra de teatro: el de Orfeo y Eurídice, junto al de Hades y Perséfone.



Ilustración 5 De izquierda a derecha: Hades, Eurídice, Orfeo, Perséfone y Hermes, interpretados por Patrick Page, Eva Noblezada, Reeve Carney, Amber Gray y André De Shields en la obra de teatro "*Hadestown*" en Broadway. Fotografía tomada de Broadway.com.

Estos mitos ubicados se encargan de trazar la línea de los principales eventos que se dan dentro de la historia plasmada por Anaïs Mitchell. Los destinos escritos de los personajes están entrelazados entre ellos, al igual que con todo lo que conecta a la trama. En la adaptación de *Hadestown*, el texto permite identificar estos relatos

mitológicos más allá del hecho de reconocerlos por los nombres de sus protagonistas.

4.1.1 La melodía de Orfeo y Eurídice

En dos de las tres canciones seleccionadas se hace referencia al romance de Orfeo y Eurídice que proviene del mito griego, precisamente en los títulos de *All I've Ever Known* y *How Long*. Pero a diferencia de otras versiones del relato, en la obra de teatro Eurídice no es presentada como una ninfa o hija de Apolo, sino como una humana que eventualmente desarrolla sentimientos por Orfeo, aunque en un principio se mostraba resistente a ello, esto se conoce a partir de cuando en la letra el personaje de Hermes se encarga de revelarlo: “Y Eurídice era una joven, / Pero ella había visto como era el mundo, / Cuando ella cayó / Lo hizo a pesar de sí misma / Enamorada de Orfeo” (Mitchell, 2019). El referirse a ella como una joven, también permite la interpretación de que su edad fuese al menos menor que el de su amante.

Mientras tanto, Orfeo sí conserva su origen como el hijo de una musa, pero aclaran que a pesar de eso su estatus social no es honorable, ni lleno de riquezas o que codiciado por otras personas. Sin embargo, cuenta con su característico talento por la música que permitía cautivar y transformar ciertos aspectos de su alrededor, Hermes, a través de la canción escrita por Mitchell, lo trae a colación sutilmente al decir que “Orfeo era un chico pobre, / Pero tenía un regalo que dar, / Él podía hacerte ver cómo podría ser el mundo / A pesar de cómo es” (Mitchell, 2019). Además de esto, en cuestión de la personalidad de Orfeo, se muestra como un artista apasionado y romántico, pero que también alberga duda dentro de su ser, plasmándolo por su propia voz de la siguiente forma: “No sé cómo o por qué / O

quién soy yo para poder sostenerte / Pero cuando te vi sola contra los cielos es como si te hubiera conocido todo el tiempo” (Mitchell, 2019).

Por otra parte, Eurídice es descrita como alguien independiente y escéptica respecto al amor. No cae enamorada de Orfeo al instante, de hecho, en los primeros números musicales de la obra le cuestiona quién es y que ha conocido a muchos mentirosos que solo juegan con las personas, debido a que él quiere llevarla consigo a casa apenas en la primera vez que conversan.

Aunque el enamoramiento de Eurídice por Orfeo no surge en la primera interacción que tienen, sí va desarrollándose conforme ambos van compartiendo momentos juntos y ella hace a un lado sus propias barreras que ha levantado debido a la costumbre de estar en el mundo por su cuenta, ella misma lo dice al inicio de su discurso: *“Estuve sola por mucho tiempo, / Ni siquiera sabía que estaba sola / Afuera en el frío por mucho tiempo / Ni siquiera sabía que tenía frío / Subí el cuello de mi abrigo ante el viento / Así es como siempre ha sido” (Mitchell, 2019).*

Además del romance que gira alrededor de la historia de Orfeo y Eurídice, también está el conocido conflicto por el que terminan separados. En referencia del discurso mitológico que encamina a la tragedia a partir del paradero de Eurídice en el inframundo, las razones que la conducen hasta ahí son diferentes en la adaptación. En algunas versiones del mito se dice que ella muere al ser mordida por una serpiente mientras escapaba de Aristeo, en otras que sucedió mientras paseaba con Orfeo, pero en la adaptación de Anaïs Mitchell se debe a un error ocasionado por las propias decisiones de la joven al priorizar sus necesidades personales.

Aunque Orfeo no conozca la naturaleza de su estancia en el inframundo, él decide descender hasta ahí para rescatarla, tal como sucede en los mitos griegos. Pero para recuperar la libertad le queda un largo camino que involucra el compadecer a los dioses que reinan la morada de los muertos, tal como lo menciona la letra de *How Long*.

[PERSEFONE]

¿A qué le tienes miedo?

[HADES]

¿Qué?

[PERSEFONE]

Es solo un chico enamorado

[HADES]

¿Por qué no te sirves un trago?

[PERSEFONE]

No, ya tuve suficiente.

Él la ama, Hades.

[HADES]

Qué lástima

[PERSEFONE]

Él siente por ella el mismo tipo de amor que tú y yo una vez tuvimos.

[HADES]

La chica no significa nada para mí.

[PERSEFONE]

Lo sé, pero significa todo para él.

[HADES]

¿Y?

[PERSEFONE]

Déjala ir

Hades, mi esposo.

Hades, mi luz.

Hades, mi oscuridad.

Si hubieras escuchado cómo cantó esta noche

Te compadecerías del pobre Orfeo (Mitchell, 2019)

Después de aclarar estas referencias y similitudes, es importante retomar el hecho de que todos los personajes se entrelazan en las historias del otro. Para hablar de Orfeo y Eurídice, su relación, lo que los diferencia a ambos y cómo son, también se tiene que hablar de los dioses que tienen un papel importante en su mito.

4.1.2 El reinado de Hades y Perséfone

En las letras de *How Long* y *Epic III*, residen las referencias al mito griego de Hades y Perséfone. En las versiones clásicas, como en esta adaptación moderna del relato, ambos dioses conservan su enlace como esposos y reyes del inframundo, aunque en la obra musical de Anaïs Mitchell no se especifica si Perséfone sufrió un secuestro a manos de su esposo, solo menciona la forma en que la conoció y que coincide con el escenario que algunos poetas plantean:

[ORFEO]

Rey de la oscuridad,

Rey de las sombras,

Hades era el rey del inframundo

[HADES]

Oh, ¿Es sobre mí?

[HERMES]

Continúa

[ORFEO]

*Pero se enamoró de una hermosa dama que caminaba arriba en el
campo verde de su madre*

*Se enamoró de Perséfone que estaba reuniendo flores en la luz del
sol (Mitchell, 2019)*

La última estrofa hace referencia también a Deméter, madre de Perséfone y quien es reconocida como la diosa de la agricultura. En la obra, Perséfone conserva sus principales atributos con los que se le ha reconocido a lo largo de la historia: estar casada con Hades y ser reina del inframundo, y por supuesto, su responsabilidad de traer la primavera a través del trato de pasar la mitad del año en la tierra junto a su madre, tal como en lo menciona en la letra de *How Long*: “¿Cuánto tiempo? / Solo mientras yo sea tu esposa / Es cierto: la tierra debe morir, / Pero luego la tierra regresa a la vida / Y el sol debe seguir saliendo” (Mitchell, 2019).

Pero a este conjunto se le agregó un importante factor al personaje de la diosa de la primavera, un elemento que influye en su carácter y personalidad, el cual es su alcoholismo. En el desarrollo de la trama, se muestra a una Perséfone que recurre al licor para las celebraciones, pero también para evitar y sobrellevar las peleas u otros conflictos que existen con su marido, siendo un mal hábito con el cual lucha hasta que ve la gravedad del asunto que involucra a Orfeo y Eurídice: “[HADES] ¿Por qué no te sirves un trago? / [PERSEFONE] No, ya tuve suficiente” (Mitchell, 2019). Este diálogo entre las deidades deja claro que el problema que tiene Perséfone con el alcohol es de conocimiento de su esposo.

Siguiendo con Hades, es el personaje que más se ha mantenido fiel a las versiones conocidas de los poetas. Anaïs Mitchell deja intacto su papel como el rey y dios del inframundo, su responsabilidad sobre las almas y los muertos, además de su matrimonio con Perséfone. Retomando el texto de la canción *Epic III*, con voz de Orfeo en su presentación durante el desafío con el que podría liberar a Eurídice: “*Rey de la oscuridad, / Rey de las sombras, / Hades era el rey del inframundo*” (Mitchell, 2019). La mención de la oscuridad y sombras es una manera de conceptualizar el reinado de Hades, su territorio que le ha pertenecido desde el inicio de los tiempos y que Mitchell moderniza al convertirlo en una fábrica que lleva el nombre de *Hadestown*, donde sus trabajadores se componen de las almas que hacen tratos con Hades, como la misma Eurídice.

Algo que posee el Hades del musical, es su poca sensibilidad y misericordia hacia los demás. Se considera que los dioses son tremendamente humanos por las acciones que llevan a cabo y se asemejan a las decisiones que toman los mortales, Hades no es la excepción. Piensa como rey, es autoritario y controlador; pero es igual un hombre inseguro, temeroso de perder lo que ha construido a manos de un artista y de no volver a ver a su esposa, lo que lo lleva a ser cruel y desconfiado de los demás. Esto se percibe en boca propia del personaje al negarse a ayudar a Orfeo para sacar a Eurídice del inframundo y mantenerla como su trabajadora por el resto de su eternidad:

[HADES]

¿Cuánto tiempo?

Solo mientras Hades sea el rey

*Nada viene de pedirle deseos a las estrellas
Y nada viene de las canciones que la gente canta
Por más tristes que sean
Dales un pedazo, ellos tomarán todo
Muestrales una grieta, ellos destruirán el muro,
Escúchalos con atención y el reino caerá
El reino caerá por una canción (Mitchell, 2019)*

Una vez identificados los mitos griegos que son las brújulas de la obra de teatro, es momento de profundizar en los textos donde yacen estos relatos para comprender con mayor facilidad cómo funcionan estas relaciones que poseen sus propias características.

4.2 Texto amoroso

En el universo de *Hadestown* existen dos relaciones amorosas, las mismas en las que se centra esta investigación: el romance de Orfeo y Eurídice, el matrimonio de Hades y Perséfone. Estos cuatro personajes aportan sus propias perspectivas en verso y música durante las canciones a lo largo de la obra de teatro.

Al introducir los textos amorosos, se habla de las unidades de análisis seleccionadas para ubicar estas relaciones, al igual que los personajes que se mencionan anteriormente. En este caso, las piezas musicales seleccionadas que bosquejan las direcciones y establecen la base de lo que es cada relación son: *All I've Ever Known*, *How Long* y *Epic III*.

4.2.1 Todo lo que Orfeo y Eurídice siempre conocieron

Orfeo y Eurídice son la pareja protagonista en el musical de *Hadestown*, en más de una ocasión poseen el reflector para manifestar en solitario sus emociones, propósitos y penas. También tienen oportunidad de unir sus voces en una misma pieza, como una especie de diálogo, entre una de esas veces destaca un dúo suyo titulado *All I've Ever Known* o *Todo lo que siempre supe*, ya que es la declaración de amor de ambos personajes. Reeve Carney y Eva Noblezada son los encargados de encarnar los sentimientos de Orfeo y Eurídice a partir de su interpretación musical, siendo estos últimos los sujetos enamorados de la canción y las voces que darán pie al discurso de cada uno.

Para hacerlo se necesita un vehículo, un medio que permita exponer el cúmulo de emociones que envuelven a los sujetos enamorados. En el caso de ellos, son el viento y la música; el primero se menciona en la canción, refiriéndose como una metáfora de la vida o el destino, ya que se compara cómo la misma puede ponerse en contra de ellos o a su favor dependiendo de las circunstancias que se presenten. Al igual que una corriente de viento, puede dar muchas vueltas y tomar direcciones distintas a las cuales no se sabe con exactitud hacia donde los llevará. El segundo está implícito, al inicio de la canción, Hermes menciona que “Orfeo era un chico pobre, / Pero tenía un regalo que dar” (Mitchell, 2019), con esto se refiere a la música, el talento natural de Orfeo y con el que logró captar la atención de Eurídice cuando le mostró un fragmento de la canción que estaba escribiendo para traer de regreso a la primavera.

All I've Ever Known es un texto poético que presenta la concepción del amor y el inicio de una relación, es una confesión donde el viento y la música tienen un peso emocional ya que es gracias a estos vehículos que se logra la construcción del enamoramiento, la exposición de emociones y la declaración final hacia una figura amorosa para llevar a cabo un nuevo paso en la vida de ambos.

La materia narracional de *All I've Ever Known* son las palabras que componen la canción, estas cobran vida y poseen un impacto al salir directamente de la euforia del momento por aceptar la intensidad de los sentimientos que albergan dentro suyo los sujetos enamorados, los cuales no son capaces de contener más y terminan manifestando con la ayuda de signos. Eurídice, en su discurso, expresa lo siguiente: “*Me tomas en tus brazos / Y de repente la luz del sol está a mi alrededor / Todo es brillante y cálido / Y resplandeciente como nunca antes / Y por un momento olvido / Lo oscuro y frío que todo se vuelve*” (Mitchell, 2019). La mención de la luz del sol es algo que repite en la pieza musical, es un signo que refiere esperanza, con la personificación utilizada, relata cómo todo a su alrededor cambia apenas Orfeo hace algo tan simple como abrazarla, le parece increíble que una persona (a la cual no tiene mucho de conocer), sea capaz de provocarle eso aún en las circunstancias en las que viven.

Hermes, al principio, cuando menciona a Eurídice dice: “*Pero ella había visto como era el mundo / Cuando ella cayó / Lo hizo a pesar de sí misma*” (Mitchell, 2019). A Eurídice le parece irreal que pueda ver y sentir el mundo de otra manera, ya que ha conocido a otras personas y ninguna logró lo que Orfeo puede hacer con solamente

envolverla en un abrazo, es por eso que busca aferrarse a él, porque sabe que no va a encontrar algo como eso en alguien más o en otra parte.

Teniendo en cuenta que la visión del mundo que tiene Eurídice es más dura, a tal punto que afectó su carácter y relaciones personales, lo que ahora le proporciona la compañía de Orfeo le permite ver lo bueno de a su alrededor, incluso cuando todo es muy difícil y la experiencia en solitario de la que Hermes habla, ni su propia opinión de las personas fue un impedimento para que ella se enamorara.

El viento, además de ser un vehículo de enamoramiento, también es un signo presente a lo largo de la canción que se presta para representar otro significado además del que ya se le ha concedido al hablar del medio por el cual los personajes se enamoraron. Eurídice empieza admitiendo algo sobre sí misma y que tiene que ver con este signo: *“Estuve sola por mucho tiempo, / Ni siquiera sabía que estaba sola / Afuera en el frío por mucho tiempo / Ni siquiera sabía que tenía frío / Subí el cuello de mi abrigo ante el viento / Así es como siempre ha sido”* (Mitchell, 2019). Se puede interpretar no solamente como una corriente de aire y una metáfora de la vida, sino también a los problemas y diferencias.

Eurídice se perdió en su propia soledad, ante la falta de compañía y las circunstancias a las que tuvo que enfrentarse la hicieron aprender a cuidarse y resolver sus obstáculos por su cuenta, sin la necesidad de depender de alguien más. Remarca que, hasta ese momento, solo se había preocupado por su bienestar, contemplándose solo a ella con respecto a lo que le hacía bien o mal con tal de sobrevivir.

La resignificación del viento como imagen de problemas, diferencias u obstáculos, resulta una perífrasis al momento de usarlo cuando al final de la canción Eurídice le hace una petición a Orfeo ahora que saben que ambos tienen sentimientos por el otro y que son correspondidos, lo ilustra de la siguiente forma: “*Dime que el viento no nos cambiará*” (Mitchell, 2019).

Esto nos lleva a la develación del sentido de la metáfora y a los códigos estéticos. Cuando se aborda lo estético, se refiere a lo sensible que ayudará a la exposición de la función poética a través del mensaje de este tipo. Esto revelará el *ser como* y el *des-ser*, el primero se caracteriza por el texto mismo, lo que dijo el sujeto en él y el segundo con lo que es, el vehículo que utilizó el poeta para ocultar su ser, se devela la metáfora del sujeto enamorado, hay que llegar a él a partir del *ser como*.

Anaïs Mitchell estableció la declaración amorosa con un conjunto de figuras retóricas y literarias que surgen en cada estrofa para ayudar a sostener el cúmulo de emociones que Orfeo y Eurídice se encargan de expresar a partir se les concede la palabra. El proceso de confesión lleva una enumeración que comienza desde el momento que Hermes presenta a ambos personajes, en una breve descripción de lo que son cada uno:

[HERMES]

Orfeo era un chico pobre,

Pero tenía un regalo que dar.

Él podía hacerte ver cómo podría ser el mundo

A pesar de cómo es

Y Eurídice era una joven,

Pero ella había visto como era el mundo.

Cuando ella cayó

Lo hizo a pesar de sí misma

Enamorada de Orfeo (Mitchell, 2019)

La introducción de Orfeo menciona su estatus social para contrastar al explicar de lo que era capaz sin la necesidad de tener una mejor posición económica, a pesar de no tener los recursos materiales para vivir cómodamente, él tiene una positividad en su visión del mundo, proporciona esperanza de lo que podría hacer y plasmaba su creencia en las canciones que tocaba, pero incluso esto podía volverlo alguien ingenuo, además de dejar en claro cuál era su prioridad: escribir una canción que devolviera la primavera, logrando cambiar el mundo en el que vivían.

Mientras que, en la introducción a Eurídice, la juventud puede ser una marca de contraste entre ella y Orfeo. A pesar de ser joven, tiene una visión más dura de la realidad gracias a su experiencia sobre cómo es y funciona el mundo, la cual afecta su carácter, decisiones y la convivencia con otras personas. Es una aclaración para justificar su pensamiento de autonomía, pero también para contemplar que, aún con las enseñanzas que le ha dejado lo que ha visto y vivido por su cuenta, era la primera vez que experimentaba un sentimiento como el que surgió por Orfeo y no fue capaz de ir contra estos.

Se tiene claro que Eurídice es un sujeto enamorado que ha pasado en solitario una mayor parte de su vida, el perderse en su propia soledad hizo que su perspectiva de las cosas fuera algo limitada y tuviera actitudes muy marcadas debido a que solo sabía convivir consigo misma, sin tener la necesidad de pensar en alguien.

El viento (como vehículo, metáfora de la vida y símbolo de problemas o diferencias) es lo que ha definido la personalidad de cada sujeto enamorado y el responsable de unir sus caminos, al igual de influir en sus decisiones. Esto se ve muy claro al momento de que Eurídice declara frente a Orfeo y al público lo que sería la antítesis de los principios que ha practicado a lo largo de su vida, al igual que su *des-ser*: *“Todo lo que siempre supe es como sostenerme / Pero ahora quiero sostenerte / Ahora quiero sostenerte / Sostenerte cerca / No quiero dejarte ir jamás / Ahora quiero sostenerte fuerte / No quiero regresar a la vida solitaria”* (Mitchell, 2019).

Eurídice no solo trae de regreso la manera en que ha sobrevivido por años, sino también revela la desesperación de que no quiere continuar sin tener la presencia de su figura amorosa en su vida, sin que él ilumine el oscuro mundo en el que viven y le proporcione la esperanza de la que ella carece. Revela el miedo de volver a estar sola después de lo que ha descubierto con Orfeo, desea aferrarse a él y desecha la opción de volver adaptarse en soledad para seguir adelante, para ella es insoportable renunciar a Orfeo y la nueva visión que ha conocido del mundo en su compañía y de la música que produce.

Mientras el enamoramiento de Eurídice surge a través de la convivencia y el reconocimiento del talento de Orfeo, él experimentó un amor a primera vista, lo que alimenta su ingenuidad ya que no tiene experiencia en el amor. No solamente tiene falta de conocimiento en esa área, sino también sobre quién es él y esto sale de su propia boca: *“No sé cómo o por qué / O quién soy yo para poder sostenerte / Pero cuando te vi sola contra los cielos es como si te hubiera conocido todo el tiempo”* (Mitchell, 2019). El sujeto enamorado expresa inseguridad y desconcierto entre

líneas, a pesar de que Eurídice resume las razones por las cuales quiere estar con él, sus interrogantes son derivadas de la incredulidad que le provoca saber que ella quiere estar con él.

Orfeo no solo sabe que él es nadie, sino también que no se conoce a sí mismo, contrario de Eurídice quien sabe perfectamente quién es: una sobreviviente. Por ello es que persiste la inseguridad en el verso y al procesar la elección de Eurídice de estar con él aun teniendo en cuenta que no tiene nada que ofrecerle debido a su pobreza.

Sin embargo, esta cuestión no es impedimento para que Orfeo haga su declaración de amor y a la vez, exponer su *des-ser*: *“Te conocí antes de que nos conociéramos / Y ni si quiera te conozco aún / Todo lo que sé es que eres alguien que siempre he conocido”* (Mitchell, 2019). Esta estrofa posee varias aristas, por una parte, se refiere al hecho de no conocía, ni conoce todo de Eurídice, como su carácter, gustos, lo que odia, aspectos generales de la persona o también puede tratarse que previa a su primera conversación, Orfeo la conocía de vista antes que ella lo supiera. Pero la afirmación de ser alguien que siempre he conocido, puede tratarse de una familiaridad que es producto del tiempo que llevan conviviendo o incluso a lo que Orfeo cree lo que es el amor y su idealización del concepto.

[EURÍDICE Y ORFEO]

Todo lo que sé es que eres alguien que siempre he conocido

Y ni siquiera te conozco

Ahora quiero sostenerte

Sostenerte cerca

No quiero dejarte ir jamás

[EURÍDICE]

De repente la luz del sol es

Brillante y cálida

[ORFEO]

De repente estoy sosteniendo el mundo en mis brazos (Mitchell, 2019)

Lo artístico de Orfeo e ilusión de Eurídice los lleva a expresar cómo es estar juntos. La figura amorosa de Orfeo (o sea, Eurídice), repite lo que él ya ha dicho en la anterior cita, pero también la figura amorosa de Eurídice (Orfeo) comparte con ella el mismo deseo de estar a su lado. La creencia de sentir que ya se conocían el uno al otro es quizás porque hay cosas de sí mismos en la otra persona, puede presentarse como uno de los efectos del enamoramiento: sentir que esa persona siempre ha estado ahí, pero no de la manera en que se pensaba.

Eurídice, al traer de regreso el símbolo de la luz del sol, recuerda que están en un mundo postapocalíptico, donde las estaciones del año ya no son como antes, ni siquiera el sol es capaz de proporcionar calor a los mortales, pero tener la compañía de Orfeo logra que lo vea como solía ser, pero además que él mismo es capaz de proporcionarle la calidez que no ha encontrado en su vida y que puede iluminar su mundo con solo abrazarla.

La referencia del mundo sosteniéndose en sus brazos es una personificación que Orfeo otorga a Eurídice, reduciendo todo lo de su alrededor a nada e idealizándola como si fuera todo para él, es una declaración de amor y forma de corresponder a la emisión de su figura amorosa. Una vez que ambos han expuesto su *des-ser* y

que coinciden en sus sentimientos, hay una última cosa que hablar y con la que Anaïs Mitchell cierra la canción:

[EURÍDICE]

Dime que me sostendrás por siempre

Dime que el viento no nos cambiará

Dime que permaneceremos juntos

Y que siempre será así

[ORFEO]

Te sostendré por siempre

El viento no nos cambiará

Siempre y cuando permanezcamos juntos

[EURÍDICE Y ORFEO]

Entonces siempre será así (Mitchell, 2019)

A pesar de las carencias, el tiempo, la vida misma y que no se han terminado de conocer, Eurídice pide una promesa en la que engloba estabilidad emocional para ambos, traducíendose a una formalidad propia de pareja en la cual puedan enfrentarse juntos a circunstancias de la vida que se les presente. Quiere tener la certeza de que Orfeo va a estar a su lado contra todas las situaciones que surjan, deja en claro que quiere que sea su compañero y haya un compromiso entre ellos.

Orfeo cede ante la promesa que su figura amorosa pide, pero, así como ella ha expuesto sus demandas, él expone una condición, la cual es que permanezcan juntos, esto con el fin de conseguir hacer funcionar la relación a través de la equidad y armonía. Él se compromete, pero con el trato de que ella haga lo mismo a pesar.

de lo difícil que pueda ser tener una relación en un ambiente tan difícil debido a su condición social y económica.

La elipsis del verso final es la afirmación de que, efectivamente, sus promesas las cumplirán ambos sujetos enamorados para mantener su relación. Ambos acuerdan cumplir con lo que el otro ha pedido, para este punto la relación está trazada por el compromiso y las promesas de cuidar del otro, así las circunstancias sean difíciles.

En el romance de Orfeo y Eurídice existe una atracción proveniente del uno por el otro. Es apasionado por la intensidad en que sienten aspectos como la compañía, y el contacto físico; es igualmente precipitado y despreocupado por el impulso que surge al solo enfocarse en las sensaciones que hay entre ellos, sin tomar en cuenta elementos como la deplorable condición en la que viven, la falta de comida y calor, así como la ausencia de trabajo. Técnicamente, Orfeo no está equivocado al decir que Eurídice es su mundo.

4.2.2 La danza de Hades y Perséfone

Todas las figuras divinas en *Hadestown* tienen una relevancia que reside en el lugar que tienen cada uno y sus destinos, donde las estrellas son testigos de las direcciones que toman sus caminos. Que sean deidades no los exenta de sentir y equivocarse como los mortales, tal como sucede en el caso de los reyes del inframundo: Hades y Perséfone.

Hades y Perséfone se mantienen discretos en una buena parte del musical, pero el reflector se posa en ellos cuando sus vidas se entrelazan con las de Orfeo y Eurídice. En contadas ocasiones, a través de números musicales a manera de *solo*.

se permite conocer más de ellos, pero sus personalidades adquieren más fuerza cuando se unen en el dúo de *How Long* o *¿Cuánto tiempo?*, lo que hace especial esta canción es que es una discusión entre los personajes. En este caso, los que prestan voz a los dioses a partir de su interpretación son Patrick Page y Amber Gray.

Para hablar de Hades y Perséfone, quienes son el otro par de sujetos enamorados, es necesario usar otra canción que surgió como un desafío para Orfeo y terminó concediendo más piezas del rompecabezas en la historia de amor de los dioses. En *Epic III* o *Épico III*, el público conoce por fin la pieza en la que Orfeo había estado trabajando desde el inicio de la obra para traer de regreso a la primavera, pero también concede una aportación sobre el romance de Hades y Perséfone que alimenta el discurso amoroso entre estas figuras.

Los vehículos que se dedican a declarar las emociones que están presentes en los sujetos enamorados son el tiempo y una específica melodía, precisamente la que Orfeo entona. El primero es incluso parte del título de la canción *How Long*, este medio marca lo mucho que llevan juntos, es también uno de los causantes del conflicto por el cual Hades quiere retener a su esposa consigo, ya que solo pasa con ella seis meses de cada año y representa una marca del pesar que hay entre ellos, se muestra como el vehículo por el cual ambos se han enamorado y desgastado su relación, a consecuencia de las constantes peleas y evasiones de resolver sus crisis. En cuanto al segundo, es una especie de firma de Hades y Perséfone, como una vieja canción de amor a la que una pareja suele tener cariño o relacionar con buenos recuerdos:

[ORFEO]

Y sé cómo fue porque él era como yo:

Un hombre enamorado de una mujer

Cantando la la la la la la

La la la la

[HADES]

¿Dónde conseguiste esa melodía?

[ORFEO]

La la la la la

[PERSÉFONE]

Déjalo terminar, Hades (Mitchell, 2019)

Teniendo en cuenta que aquella melodía siempre había estado presente a la hora de que Orfeo continuara con la composición de su canción, puede darse a entender que siempre fue su intención llegar al corazón de Hades al recordarle la historia de amor que construyó con Perséfone, solo que no en las circunstancias en la que se enfrentaba en ese momento. La melodía es reconocida por ambos sujetos amorosos, la interrogante de Hades y la petición de Perséfone es suficiente para darse cuenta de que tiene un impacto importante en sus memorias. La sorpresa en la voz de Hades llama la atención, ya que tenía tiempo que él no la escuchaba y tampoco era algo que hubiera compartido con alguien más que con Perséfone o él mismo. Por lo tanto, le toma desprevenido que Orfeo la conozca y utilice en su pieza.

How Long y *Epic III* son textos amorosos que componen una historia que no está representada linealmente. Mientras que la primera revela la base de los problemas entre Hades y Perséfone, el carácter de cada uno, junto a la posición que toman en

su discusión, la segunda es la narración del origen de ese romance que surgió desde el inicio de los tiempos y conlleva a un proceso de reconciliación.

En cuanto su materia narracional en las dos piezas musicales continúan siendo las palabras que las componen, caracterizadas por la carga emocional que surge en el bullicio del conflicto y los recuerdos que invaden la oscuridad existente en el presente de los personajes, para impedir que sigan conteniéndose, también se recurren a los signos.

En *How Long*, Orfeo es la gota que derrama el vaso de la paciencia de Perséfone ante los problemas que hay con su matrimonio, la injusticia y apatía de Hades por el tema conduce a que ella se involucre para hacer entrar en razón a su marido sobre la situación en la que está castigando a estos dos amantes, sin embargo, algo más termina escapando en la emisión de Hades cuando él decide responder a las exigencias de su esposa:

[PERSEFONE]

¿A él qué le importa la lógica de los reyes?

¿Las leyes del inframundo?

Es solo por amor por el cual canta

Canta por el amor de una chica

[HADES]

Tú y tu lástima no caben en mi cama,

Solo arden como un incendio en el fondo de mi cama

Y me convierto en un ave

En un asador en mi cama

¿Cuánto tiempo?

¿Cuánto tiempo?

¿Cuánto tiempo? (Mitchell, 2019)

La mención del incendio y del ave son signos que se repiten a lo largo de la canción en diferentes contextos, en la penúltima estrofa se delata un Hades que está tratando de mantenerse indiferente a la situación, tanto del tema de Orfeo como a la discusión que ha escalado entre él y Perséfone. El incendio es fuego sofocante, se consume en la violencia, es asfixiante y nubla los sentidos; Hades es el rey de la oscuridad, las sombras, del oro, la plata y el oro, pero por dentro está solo como cualquier otra persona, siendo su cama una especie de prisión por la soledad que habita en su dormitorio por las diferencias y problemas que hay en su matrimonio. Esto encamina a la importancia del ave como signo y su resignificación, ya que es una referencia a los pájaros cantores (*songbirds*), en un inicio Perséfone lo utiliza en relación a Orfeo, pero Hades lo toma para hablar de sí mismo, indicando que él también está cantando desde el fondo de su corazón.

Perséfone sabe que a Orfeo no le interesa romper las leyes de *Hadestown*, su prioridad no es causar una revolución en el inframundo, ni desafiar la autoridad de Hades, sino que entienda que quiere regresar a casa con Eurídice porque la ama y necesita. Perséfone trata nuevamente de transmitirle racionalidad a su esposo, pero su paciencia también va limitándose. Ella reconoce el estatus de su esposo como la máxima autoridad, pero insiste en hacerle ver que la súplica de Orfeo se basa en la emoción y el amor, no en la lógica.

Hades demuestra su amargura por primera vez, ya que, aunque Perséfone está tratando de hablar finalmente con él, solo lo está haciendo en el nombre de Orfeo. Percibe como una amenaza el amor de Orfeo, pero también una debilidad que vuelve irracionales a los hombres, que los destruye ante la necesidad de depender del otro para ser felices. A este punto, él se ha delatado en sus palabras, ya que demuestra cómo es que se siente ante la insistencia de su esposa y en lo que se ha convertido su matrimonio. Pero también se siente reflejado en la descripción que Perséfone realiza, ya que es exactamente como él se siente ante las despedidas semestrales hacia su esposa en las que se ve obligado a participar.

Perséfone no fue la única que atinó, sin planearlo, a cómo Hades se siente realmente detrás de esa figura autoritaria que muestra a sus trabajadores. Orfeo, basándose en las semejanzas que comparte con el rey del inframundo, las proyecta y utiliza para hacerle ver que no hay muchas diferencias entre ellos, porque al final de cuenta ambos son dos hombres enamorados y están aterrados por perder lo que tanto aman.

[ORFEO]

¿Y qué ha sido del corazón de ese hombre, ahora que el hombre es rey?

¿Qué ha sido del corazón de ese hombre, ahora que lo tiene todo?

Mientras más posea,

Mientras más sostenga,

Más grande será el peso del mundo en sus hombros.

Mira cómo trabaja bajo esa carga:

Asustado de mirar arriba y asustado de dejar ir

Así que mantiene su cabeza baja, mantiene su espalda doblada.

Ha crecido con tanto temor de perder lo que posee,

Pero lo que no sabe es que, lo que está protegiendo, ya se ha ido
(Mitchell, 2019)

Orfeo no tiene la intención de que Hades le interrumpa para responderle, lo que quiere es hacerlo reflexionar sobre en qué se ha convertido y dónde dejó al hombre que se había enamorado de Perséfone, ya que parecen dos personas totalmente diferentes. Al final de la primera estrofa, Orfeo hace una pausa importante entre “tiene” y “todo” durante su pregunta retórica, en vez de referirse a la riqueza y poder que tiene Hades, sino habla de la posesión que tiene sobre el alma de Eurídice, debido a que ella es el “todo” de Orfeo. Es un llamado para que Hades entienda el dolor por el cual lo está haciendo pasar al mantener a Eurídice como su prisionera.

En la segunda estrofa existe una referencia al titán Atlas que fue condenado a sostener el cielo por la eternidad, mientras que el cuarto y quinto verso se aplican a ambos; Hades tenía miedo de perder a Perséfone, por lo cual la enjauló en *Hadestown* con tecnología destructiva. Orfeo está desenmascarando a Hades, echándole en cara que, aunque tenga mucho poder en su reino y sobre las personas, el pesar con el que vive solo se hará más profundo, no va a traerle calma, no va a resolver sus problemas, al contrario, solo lo volverá más inseguro de perder todo lo que tiene.

Sin embargo, Orfeo se vio obligado a trabajar duramente para arreglar el mundo con su música, tal como todos esperaban que lo hicieran. Sumido en esta responsabilidad, no fue capaz de escuchar a Eurídice y cuando él termina la pieza, es el momento donde se da cuenta que ella se ha ido.

A pesar de la autoritaria y aterradora que puede ser la figura de Hades, Orfeo puede ver que está doblegado, permanece ignorante y ciego debido al miedo que siente de despertarse y darse cuenta que lo que tenía ayer, se ha ido hoy. No está refiriéndose precisamente a lo material o su trabajo, sino a Perséfone. Porque todo lo que había construido en *Hadestown*, lo hizo para ella, para que nunca se fuera de ahí. Sin embargo, no contaba que el amor entre ambos se había deteriorado al querer mantenerla privada del mundo.

En *Epic III* Anaïs Mitchell no solo ilustra un proceso de reconciliación y redención, sino también sustento al personaje de Hades que encamina al *ser como* y *des-ser*, por otra parte, en *How Long* otorga otra arista de análisis de Perséfone a pesar de que la canción se centre en el intercambio de palabras de una pareja que vive con demasiadas grietas en su relación.

Perséfone es identificada como una mujer fiestera, la cual evade sus problemas y recurre al alcohol para no prestar atención a la realidad en la que vive con su esposo. Parece disfrutar genuinamente de su tiempo en la tierra con los mortales, así beba grandes cantidades de licor. Sin embargo, en el inframundo, aun siendo la reina de este, no tiene el poder como para interferir en los problemas que surjan, prueba de esto es que, al querer abogar por Orfeo, Hades no la escucha y utiliza su adicción para que siga su costumbre de ignorar las diferencias entre ambos.

[PERSEFONE]

¿A qué le tienes miedo?

[HADES]

¿Qué?

[PERSEFONE]

Es solo un chico enamorado

[HADES]

¿Por qué no te sirves un trago?

[PERSEFONE]

No, ya tuve suficiente.

Él la ama, Hades

[HADES]

Qué lástima

[PERSEFONE]

Él siente por ella el mismo tipo de amor que tú y yo una vez tuvimos.

(Mitchell, 2019)

La anterior cita representa el *des-ser* de Perséfone, ella utilizó el alcoholismo como vehículo para esconderse. A pesar de mantenerse apartada de las disputas, se logra preocupar por Orfeo y Eurídice porque no quiere que otra relación resulte dañada como la suya por culpa de Hades, no quiere que sufran o hagan lo mismo que ella ha hecho para sobrellevar las cosas. Está harta de la crueldad y apatía de Hades, lo enfrenta en un diálogo que termina en una discusión porque sabe que tiene responsabilidad por el deterioro de su matrimonio y el mundo. Perséfone no siente que sea una víctima y lo más importante de esta revelación es que la confrontación es su sobriedad, está despierta y en sus sentidos cuando decide enfrentar a su marido.

Las acciones de ambos tienen consecuencias que no solamente afectan a su relación, sino también a terceros, como a Orfeo, Eurídice y el resto de los mortales.

que deben sobrevivir al desequilibrio de las estaciones del año ahora que Perséfone no puede dejar que la primavera siga su curso, algo de lo que es su responsabilidad como diosa, no es hasta que discute con Hades que se da cuenta de la gravedad de los problemas que hay y que han ido más allá de ellos dos.

[PERSEFONE]

¿Cuánto tiempo?

Solo mientras yo sea tu esposa

Es cierto: la tierra debe morir,

Pero luego la tierra regresa a la vida

Y el sol debe seguir saliendo

[PERSEFONE Y HADES]

¿Y cómo el sol siquiera cabe en el cielo?

Solo arde como un incendio en el fondo del cielo

Y la tierra es un ave en un asador en el cielo

¿Cuánto tiempo?

¿Cuánto tiempo?

¿Cuánto tiempo? (Mitchell, 2019)

La paciencia de Perséfone se ha acabado y al principio vuelve al reclamo; ella le recuerda a Hades que sí bien él es el rey del inframundo, ella es su reina. No es ningún objeto del que tenga posesión, sino su igual. Pero con esta declaración también se insinúa que la única forma de cambiar el acuerdo que es tan insoportable para Hades, sería solamente si ella dejase de ser su esposa.

Le echa en cara que, si bien es cierto que la tierra debe morir como todo ciclo de vida, esta vuelve a renacer y ella debe estar presente para que continúe el curso de

las cosas, no como se ha visto interrumpido el paso de las estaciones debido a que Hades ya no le permite estar los seis meses en la superficie debido al miedo que tiene de perderla para siempre.

En parte ella trata de ablandarse porque lo que está intentando es reconciliarse con su esposo, no de discutir. Es la primera vez en todo el musical que Perséfone habla sobre regresar al inframundo con ternura y de no hacerle olvidar que dejar que la tierra muera es tan importante como revivirla cada primavera.

Por desgracia, Hades tiene un carácter fuerte y explosivo, es paranoico, autoritario al igual que controlador; convirtió el inframundo en una fábrica que pudiera tener todo para Perséfone y así no tuviera que irse durante los seis meses que suele pasar con su madre, reteniéndola en *Hadestown* por más tiempo del acordado en el mito original. Sus acciones son comparables a las de una relación tóxica, como cuando un abusador va alejando a su víctima de sus amigos y familia, dejándola solo para él. La decisión de Hades de mandarla a buscar antes de tiempo para que regrese a su lado y hacer todo lo posible para que se quede en el inframundo se presta como una versión moderna del secuestro que Perséfone sufre en algunas versiones del relato mitológico.

Hades ocultó su *des-ser* en el autoritarismo e indiferencia, en la figura imponente que tienen los demás de él escondió su inseguridad y vulnerabilidad. Su compulsión es el motor de la semilla del problema entre él y Perséfone, el cual ha sido alimentado hasta el punto de que salgan raíces que envuelven dudas, desconfianza y apatía por los demás. En *How Long* demuestra lo envenenada que está su mente al no querer escuchar lo que su esposa le pide:

[HADES]

¿Cuánto tiempo?

Solo mientras Hades sea el rey

Nada viene de pedirle deseos a las estrellas

Y nada viene de las canciones que la gente canta

Por más tristes que sean

Dales un pedazo, ellos tomarán todo

Muestrales una grieta, ellos destruirán el muro,

Escúchalos con atención y el reino caerá

El reino caerá por una canción (Mitchell, 2019)

Hades al repetir su pregunta está cuestionándola, como si quisiera decirle lo ridícula que es. Deja en claro que el tormento durará mientras él sea el rey de *Hadestown*, lo cual ha sido toda la eternidad, pero él mismo se está interrogando sobre si realmente tiene todavía el control en su esposa y sus trabajadores o los está perdiendo. La condena está plasmada en su soberbia, despreciando los deseos que hacen los mortales a los dioses cuando ven al cielo o las ofrendas en forma de canciones que cantan para ser escuchados. Nada de eso le importa, mostrando la oscuridad que hay en su corazón.

En su discurso hay desconfianza hacia los demás. Tiene muy plasmada la idea de que, ante la mínima muestra de humanidad, perderá el respeto y el temor que ha construido con el tiempo. No está dispuesto a ceder por una canción, ni por un par de enamorados, esto demuestra que Hades ya no confía plenamente en su poder como rey del inframundo. Menos sabiendo que Orfeo logró superar el muro (el río Estigia) que fue diseñado para ser una barrera indestructible. Le preocupa que sí lo

deja ir con Eurídice, sus trabajadores verán lo frágil que es él y seguirán su ejemplo de abandonar el inframundo.

Orfeo logró entender y captar el temor que se ha vuelto posesivo por parte de Hades al darse cuenta de que las cosas que él ha hecho han sido sus demostraciones desesperadas de amor, claramente no las más apropiadas para ninguno de los dos, pero siguen siendo acciones en nombre del amor y el miedo por su propia inseguridad:

[ORFEO]

¿Dónde está el tesoro dentro de tu pecho?

¿Dónde está tu placer?

¿Dónde está tu juventud?

*¿Dónde está el hombre con los brazos extendidos
hacia la mujer que ama sin nada que perder?*

Cantando la la la la la

[HADES]

La la la la la

[HADES, PERSÉFONE Y ORFEO]

La la la la la (Mitchell, 2019)

Las interrogantes de Orfeo tienen el propósito de hacer reflexionar a Hades sobre qué ha sucedido con su corazón una vez que lo ha conseguido todo, qué sucedió con el amor que sentía por Perséfone y el espíritu que tenía antes de ser consumido por las dudas, Orfeo guarda la esperanza de que la persona que antes era Hades continúe ahí en lo profundo de su ser para poder recuperar lo que ha perdido, en

este caso, el amor de su esposa. La melodía, el cual es un símbolo y el medio por el cual Hades y Perséfone se enamoraron, es utilizada a modo de recuerdo, de vehículo para conducir a Hades de regreso a quien fue en un pasado cuando no tenía miedo y solo podía sentir amor.

La canción de Orfeo (*Epic III*) es un *flashback* auditivo psicodélico para Hades, es un catalizador que llega a tocar el caparazón donde resguardaba sus emociones y verdadero ser. Engloba un llamado de atención por lo perdido que estaba en sus pensamientos intrusivos, inseguridad y soberbia, cautiva la sensibilidad que persiste en Hades a pesar de un dios que se ha vuelto despiadado.

Cuando Perséfone se une al coro, en una demostración de que también ella tomó el vehículo de la melodía para regresar al tiempo cuando se enamoró de Hades, cuando las cosas estaban bien. Es una especie de afirmación a que todavía le corresponde, a que recuerda muy bien lo que se sentía estar enamorada, ser joven y amarlo. Pero también es el punto de inicio para tratar de arreglar su relación.

[HERMES]

Orfeo era un chico pobre, pero tenía un regalo que dar

Este chico pobre trajo el mundo de nuevo en sintonía, eso es lo que hizo

Y Hades y Perséfone se tomaron de las manos

Y, hermano, ¿Sabes qué hicieron?

Bailaron (Mitchell, 2019)

Para concluir, esta última parte de *Epic III* es la reconciliación de los dioses. El sujeto enamorado (Hades), después de ser expuesto por Orfeo sobre cómo se enamoró y

la manera en que se perdió en sí mismo, regresó a quien alguna vez fue. Volvió a ser de quien Perséfone se enamoró, acepta sus errores y defectos, afirmando que todavía se aman con un baile, siendo este parte de su lenguaje amoroso. Quizás el momento no sea una solución absoluta, pero sí es un punto de partida para tratar las grietas que hay en el matrimonio y trabajar en los defectos que cada sujeto enamorado de esta relación posee.

4.3 Historia del discurso amoroso

En la develación de las figuras literarias y los *des-seres* de los sujetos enamorados y sus figuras amorosas, se abre paso a la oportunidad de profundizar y reconstruir los discursos amorosos en los que se centra el musical. En el proceso de comprender la lógica de los personajes y sus relaciones, hay que partir desde la interpretación y los tiempos verbales en los que se ubica la historia.

Para el entendimiento y percepción de la historia que yace en cada discurso, también se contemplan los mitos originales para extender el panorama de cómo funcionan las relaciones de Orfeo y Eurídice, junto a la de Hades y Perséfone, ya que sus contextos e identidades son elementos de importancia para las historias de las parejas.

4.3.1 La humanidad en Orfeo y Eurídice

En los dos actos que componen la obra musical se desarrolla el romance de Orfeo y Eurídice, cuyos solitarios caminos se cruzan hasta el punto de que sus vidas cambian notoriamente. Uno de ellos cae profundamente enamorado al primer suspiro que le toma ver a la otra persona, mientras que su contraparte, aunque

queda deleitada por su encanto y talento musical, le toma más tiempo consolidar sus sentimientos debido a su propia resistencia de entregar su corazón a alguien.

La convivencia otorga que las emociones que Eurídice ya experimenta se vuelvan imposibles de seguir ocultando y negando. Ella admite en una íntima conversación donde habla del pasado, revelando que lo que siempre ha sabido hacer en el tiempo que ha vivido es cuidar de sí misma, ha forjado una serie de principios que se basan en no confiar en nadie. Antes de Orfeo, ella era incapaz de hacer el centro de su vida a alguien más, sin embargo, al ser consciente de que lo ama, desea compartir todo con él, entre ello, parte de su pasado y la esperanza de construir un futuro juntos. Bauman (2003) en su obra *Amor líquido: sobre la fragilidad de los vínculos humanos* enriquece la concepción del amor con un aporte que apoya este paso en la relación de los jóvenes amantes:

Amar es desear “concebir y procrear”, y por eso el amante “busca y se esfuerza por encontrar la cosa bella en la cual pueda concebir”. En otras palabras, el amor no encuentra su sentido en el ansia de cosas ya hechas, completas y terminadas, sino en el impulso a participar en la construcción de esas cosas. El amor está muy cercano a la trascendencia; es tan sólo otro nombre del impulso creativo y, por lo tanto, está cargado de riesgos, ya que toda creación ignora siempre cuál será su producto final. (Bauman, 2003, p. 15).

Eurídice, al ceder ante el enamoramiento más fuerte que ha experimentado, lo ve como una bendición por todo lo que trae la compañía de Orfeo, pero implícitamente sabe que también es algo peligroso el amar con tanta pasión. A pesar de su actual

estado, conserva la precaución al final de su declaración, siendo prueba de esto cuando le hace prometer a Orfeo que ambos estarán juntos en los momentos más difíciles que puedan atravesar. Este momento puede ser una representación de la aceptación de un compromiso como el que suele darse en el matrimonio o en el noviazgo. Linares explica el enamoramiento de la siguiente forma:

El enamoramiento puede ser definido como un estado psico-relacional que conjuga alegría con deseo, excitación y una sensación de bienestar, todo ello en presencia de la persona que lo provoca o evocado por su representación mental. [...] El amor propiamente dicho es la etapa de plenitud y madurez de la relación de pareja, en la que ésta se consolida y se hace compatible con la vida en sociedad y con las actividades creativas. (Linares, 2010, p. 76).

Esto aviva el fuego de la ilusión de Orfeo por ser finalmente correspondido y en su felicidad, acepta la promesa con una condición: en vez de que el compromiso sea unilateral, debe ser recíproco. Es decir, así como él la sostendrá cuando lo necesite, ella también tendrá que hacerlo. Es una responsabilidad afectiva más seria en la pareja a la que acceden al final de *All I've Ever Known*.

Sin embargo, Eurídice viola su juramento cuando decide marcharse con Hades al inframundo para aspirar a una mejor vida de la que Orfeo le ofrece. El trato que el dios le otorga consiste en proporcionarle un trabajo estable y no volver a pasar por hambre, ni frío, algo muy tentativo para una persona que ha vivido en las condiciones más precarias desde que tiene uso de razón. Eurídice puede amar a Orfeo, pero las desatenciones que sufre de su parte por estar tan concentrado en

trabajar en su canción también es una falta al juramento que se hicieron y lo que la orilla a buscar otro lugar donde encontrar lo que necesita para vivir.

Lo que creyó ser una oportunidad que mejoraría su condición de vida, terminó siendo la cadena que la aprisionaría. Hades no tenía intención de darle más que una existencia basada en la explotación laboral en el inframundo, aquí hay una especie de paralelismo en la pareja, específicamente por la ingenuidad que caracteriza a Orfeo y que a ella también le nubló la percepción por creer que el trato de Hades sería la respuesta a todos sus problemas.

Orfeo termina por enterarse del paradero de su amada por boca de Hermes, quien también le hace la observación de que no la escuchó todas las veces que ella lo llamó y con su ayuda, arma un plan para llegar a *Hadestown* con el propósito de recuperar a Eurídice, sin tener conocimiento de que ha vendido su alma al rey del inframundo.

El artista consigue reencontrarse con su figura amorosa, pero se entera de la horrible realidad a la que Eurídice ahora está atada. En su desesperación y la ingenuidad que todavía lo define, Orfeo le pide a Hades que por favor la deje llevarla consigo a casa, petición a la que no accede hasta que le propone un desafío, donde tendrá que cantar una canción que logre convencerlo para apiadarse de su desafortunado amor, cosa que logra hacerlo al tocar la pieza musical en la que había estado trabajando para traer de regreso a la primavera.

Triunfante del desafío, hay una prueba más a la que Orfeo debe enfrentarse. Hades permitirá que Eurídice regrese con él a la tierra de los mortales, pero Orfeo tendrá que ir al frente y ella detrás, guiándola con su paso en las tinieblas del inframundo

sin posibilidad alguna de asegurarse que Eurídice lo sigue. Solo siendo capaz de comprobarlo una vez que ambos estén totalmente fuera de las tierras de Hades. Si él incumple ese término, ella volverá a *Hadestown* y se quedará ahí toda su eternidad.

El escuchar la voz de Eurídice durante el camino, darle el voto de confianza de que lo seguirá en la oscuridad y estar seguro de que su amor es capaz de superar este obstáculo no fue suficiente para calmar las dudas en la mente de Orfeo. Estando a poco de salir del inframundo, él se da la vuelta para mirar a Eurídice y comprobar que, efectivamente, ella había estado detrás suyo durante todo el transcurso. Cantándole para tranquilizar sus pensamientos intrusivos y la sospecha de que el dios lo hubiera engañado de la misma forma que lo había hecho con ella. Pero el error de Orfeo rompió con el trato que Hades ofreció a los amantes, por lo tanto, la vida de Eurídice vuelve a ser reclamada por el dios de los muertos.

La narrativa contemporánea de Orfeo y Eurídice se contextualiza en una tierra que no es muy diferente al inframundo. La oscuridad, sombras, el frío y la soledad son algunas de las características presentes en un mundo en el que persiste un desequilibrio económico, social y ambiental, producido principalmente por la disputa de un matrimonio entre dioses que ha llevado a afectar el curso de las estaciones del año y desatado el caos en donde viven los mortales, obligándolos a tener que adaptarse a estas condiciones.

Eurídice es una joven hambrienta, más que una fugitiva, es alguien que no suele quedarse por mucho tiempo en el mismo lugar, es de todos lados y de ninguno a la vez. Su estado de nomadismo la llevó a conocer y ver más del mundo, como la

crueledad que puede habitar en los hombres. Es una firme creyente de que nadie es digno de confianza, que las personas son capaces de ponerse en contra tuya con facilidad y que el resto es indiferente al prójimo, lo que la ha obligado a imitar estas acciones para su propia supervivencia.

Cada que las cosas se tornan complicadas para la temporal estabilidad de Eurídice, incluyendo en el aspecto romántico, ella huye en búsqueda de algo mejor. Su falta de convicción en los demás ha hecho que se forme una perspectiva indiferente en justificación de su propia supervivencia, como una especie de respuesta a la posición que los mortales han adoptado. Si hay algo más de lo que Eurídice afirma de sí misma, es la firmeza en su capacidad de hacer cualquier cosa con tal de tener el estómago lleno y una cama donde dormir.

Su personalidad es más dura, posee algo de cinismo consigo y se aferra a la pesimista realidad para explicar sus acciones. Es una persona que tiene los pies firmemente en la tierra, pero su perspectiva de las cosas es igual de oscura como el ambiente en que la rodea, es una sombra más en ese terreno mortal y sus sólidas creencias son igual de amenazantes para nublar su mirada.

La Eurídice de *Hadestown* y la de los clásicos relatos griegos son dos personas completamente diferentes que habitan en contextos alejados el uno del otro. La Eurídice de la que, por ejemplo, Rick Riordan habla en su obra es una mujer ajena a los problemas, no es que sea desinteresada, sino que el perfil que posee no es el de alguien que se ha visto sometido a tener que adaptarse a las complicaciones de un mundo distópico y apocalíptico como en el que la Eurídice de Anaïs Mitchell se

encuentra. Si bien ambas versiones comparten la misma raíz, sus ramificaciones (que se entenderán como la personalidad e intereses) son distintas.

En *Hadestown* posee el perfil de una persona que se pone a sí misma en primer lugar antes de cualquier otra en todo tipo de situación que le afecte directamente, puede fácilmente pecar de egoísta, ya que ella se balancea en una cuerda floja que se sostiene a partir de su escepticismo a de que las cosas podrían mejorar y la falta de confianza en las personas de su alrededor. Es, dentro de lo que cabe, autosuficiente por haber logrado sobrevivir por su cuenta sin la necesidad de depender de alguien, pero a pesar de eso, en la obra no se menciona o hace referencia de que Eurídice cuente con un trabajo o posea ingresos que puedan mantenerla cómodamente.

Estos aspectos ni siquiera se cruzan por la cabeza de la Eurídice clásica. Ya fuera una semidiosa, ninfa o simple mortal, en el relato no hay una urgente preocupación por seguir un plan que cubra las necesidades que cualquier ser humano posee en su existencia, como el conseguir calor, alimento y techo. Esa Eurídice es una antítesis de la de Anaïs Mitchell, además, es solo un objeto en la historia de Orfeo.

En el relato, Eurídice es una semidiosa que entiende la música, por lo tanto, comprende a Orfeo y al momento de conocerse surge un amor a primera vista que es correspondido mutuamente, el cual los conduce a casarse sin contratiempos. No hay mayor información o datos que permitan saber más de ella, lo único claro de su personaje es que es completamente devota a su esposo. Eurídice simplemente existe para darle un motivo al héroe, su objetivo es casarse con él para que las ménades lo dejen en paz; es posteriormente retratada como una mujer en peligro

por el acoso de Aristeo, quien quiere desposarla a toda costa y en su desesperada huida muere de una trágica forma a manos de una serpiente.

Los rasgos que la definen es que es indefensa, tiene una total entrega hacia Orfeo y el mencionado interés por la música en el cual no se profundiza. Es el perfil de una mujer que está hecha para ser nada más que una esposa, la compañía y objeto de sufrimiento del héroe. El carácter de Eurídice está definido por el amor, es compasivo ya que al momento que ella se da cuenta que Orfeo no fue capaz de liberarla debido a que se volteó antes de tiempo en su viaje de regreso a la tierra de los mortales, en vez de culparlo o reprenderlo, lo mira con pena porque sabe que ahora él estará solo y ella tendrá que regresar al inframundo.

La tristeza en el rostro de Eurídice engloba muchas cosas, no solo la soledad en la que ambos recaen al final del mito clásico y la versión moderna, sino también porque ahora ella no tiene un propósito. No puede acompañar a Orfeo hasta el final de sus días como dicta el juramento del casamiento, no podrá apreciar su música como lo hacía y aunque ella estaba profundamente enamorada de él, su amor no fue lo suficientemente fuerte como para vencer la voz de la duda en la cabeza de Orfeo.

La fórmula de la tragedia griega se conserva en la versión contemporánea, pero en la pesadez de Eurídice no se resume por el compromiso que lleva el matrimonio, sino al hecho de que ella y Orfeo no tuvieron la fuerza para enfrentar sus obstáculos, no tuvieron confianza entre ellos para las adversidades que su realidad los obligaba a pasar, en cambio, la desconfianza los carcomió como a uno solo, las acciones de uno terminaron condenando al otro como consecuencia de un efecto bidireccional; Eurídice, que en vez de quedarse con Orfeo mientras él terminaba su canción,

acepta el trato que Hades le ofrece para jamás pasar hambre y frío otra vez a cambio de que ella trabaje para él. Cabe recordar que esta oferta solo estaba hecha para Eurídice, su decisión es un retroceso o afirmación de que efectivamente haría cualquier cosa para no perecer, incluyendo el hecho de dejar al hombre que ama. Por otra parte, cuando Orfeo logra convencer a Hades para que puedan regresar juntos, él rompe la condición impuesta a pesar de haber asegurado que confiaban mutuamente en su figura amorosa, el voltearse antes de tiempo es una prueba de que la duda y desconfianza en la pareja es más fuerte que el amor que se profesan. El amor, al igual que la inseguridad son dos de las cosas que trascienden en las versiones que surgen del mismo mito. El discurso amoroso de Orfeo y Eurídice en *Hadestown* contempla la duda no solamente hasta el final del segundo acto cuando él ha perdido a su amada, sino es una constante que ha estado presente a lo largo de la obra y rondando entre ellos prácticamente desde su primer encuentro. Beck aporta lo siguiente sobre las trampas de la mente:

Algunas de las dudas que experimentan las personas provienen de reglas (los debería y no debería) que oyeron formular a sus padres y de recuerdos de cómo sus propios padres se comportaron en su relación. Toman estos recuerdos como modelos y esperan que tanto ellos mismos como sus cónyuges hagan lo mismo. Si los cónyuges carecen de modelos paternos, entonces se sienten abandonados, tristes y enojados. Si ellos mismos dejan de vivir en conformidad con pautas paternas, es posible que se llenen de dudas sobre sí mismos y de culpa. (Beck, 2009, p. 170).

En el primer instante que Orfeo ve a Eurídice en la adaptación contemporánea le pide inmediatamente que vaya con él a casa; no es una invitación sexual a pesar de la forma en que puede sonar, sino es una literal manera de decirle que lo acompañe, su directa emisión y elección de palabras son producto de un amor a primera vista, el cual es tal como Orfeo: ingenuo y apasionado. No se detiene a pensar que está yendo muy rápido con una chica a la que acaba de conocer, aun cuando Hermes, quien ha sido como un padre para él, le señala que no sea precipitado. Pero claramente no escucha a su mentor, ya que se deja llevar por sus impulsos que lo conducen a decirle a Eurídice el deseo que se le cruza por la cabeza apenas se anima a hablar con ella. Aquí yace claramente una noción de espejo, porque se refiere al mismo reflejo que hay entre los sujetos enamorados y que conlleva a la afirmación de que el amor posee características narcisistas por la similitud que comparten los personajes en ciertos aspectos. O el hecho de que el sujeto enamorado está viendo parte de sí mismo en su figura amorosa como si fuera una imagen presente en el otro y da paso a una idealización de la persona. Kristeva agrega lo siguiente:

Una nominación del amor, que pone el acento más sobre la enunciación que sobre el enunciado (“Es necesario que diga lo más aproximadamente posible lo que vivo con el otro”), moviliza necesariamente, no la exhibición narcisista, sino lo que nos aparece como una economía narcisista. Esta palabra amorosa que veremos en estado de incertidumbre y de condensación metafórica, desvela la permanencia de esta economía narcisista incluso en la experiencia

amorosa “anodina” que no osa decirse más que superficialmente, que no se arriesga a buscar su lógica a este lado del espejo en que se fascinan los enamorados. (Kristeva, 1987, p. 235).

Como se ha dicho, Eurídice no es alguien que fácilmente pueda abrirse a las personas, mucho menos aceptar una propuesta como la que Orfeo le hace sin siquiera saber su nombre. Mientras Orfeo le dice que vaya con él a casa, como un arrebatado guiado por sus emociones y la atracción que siente, Eurídice le responde preguntándole quién es él. La primera señal de duda.

Es entendible y propio del personaje que reaccione de tal forma, aún más teniendo en cuenta la realidad en la que se desarrollan, Eurídice claramente cuestionaría las intenciones de Orfeo y lo que puede llegar a ofrecerle si decide irse con él. Incluso cuando ambos formalizan una relación y el hambre es una tortura para ella, persiste la duda de si sería capaz de quedarse para soportarlo. A lo que Eurídice concluye que no, su instinto de supervivencia es más fuerte que el anhelo de ser la compañera sentimental de Orfeo. Se escoge a sí misma en vez de a él, aunque esté segura de que lo ama y su canción funcionará para traer de regreso a la primavera, es su propia interrogante de si la oferta de Hades logrará satisfacer sus necesidades lo que la hace tomar otro camino.

Orfeo no se queda atrás al estar embriagado de dudas. Muchas de ellas tienen como origen el no saber quién es él, se había dicho que una diferencia entre Orfeo y Eurídice es que al menos ella sabe la clase de persona que es, cosa de la que Orfeo carece. Mientras Eurídice es una sobreviviente, él es simplemente un artista.

No un guerrero, no un líder, mucho menos un rey. Solo es un muchacho pobre con un regalo que dar al mundo: su música.

El sentido artístico de Orfeo denota y justifica todo su perfil, él posee un alma sensible que influye en su percepción de la realidad, en su carácter, emociones y personalidad. En el musical, es caracterizado como un muchacho optimista, ingenuo e idealista, su talento es el único rayo de luz en un mundo lleno de oscuridad, proporciona esperanza, alegría, anima a los demás y posteriormente es capaz de tocar el corazón de los dioses. La sensibilidad es su guía y la brújula de su moral, las decisiones que toma tanto a lo largo de la obra contemporánea, como la clásica está envuelta de emocionalidad que tiene que ver más con el amor que profesa por Eurídice, pero en la versión de Anaïs Mitchell se le agrega también ese cariño que tiene por el mundo en el que vive y ama con tanta profundidad hasta el punto de querer salvarlo.

En un principio el podrá no dudar de su amor por Eurídice, ni por la música y la tierra, pero su misma sensibilidad es punto de ataque en el que su inseguridad se centra. Las Moiras, quienes se dedican a cantar detrás de las mentes, personifican la ansiedad en un momento crucial para la joven pareja, ya que están presentes cuando Orfeo y Eurídice están encaminándose hacia la salida del inframundo. La mayor carga de la responsabilidad para dejar aquel lugar está en Orfeo, es entonces cuando ellas obstaculizan su propósito al sembrar la duda en su cabeza.

El hecho de que Orfeo ya vacilaba incluso en canciones atrás, precisamente en *All I've Ever Known*, al cuestionarse quién era él para sostener a Eurídice, hace que sus interrogantes crezcan como una bola de nieve cayendo por una colina.

Comienza a cuestionarse absolutamente todo de sí mismo, como el hecho de sí está solo otra vez, quién se cree que es él, a dónde cree que está yendo, quién es como para que Eurídice lo siga nuevamente y por qué Hades lo dejaría ganar al dejarla ir. Sus pensamientos intrusivos, la presión que lleva consigo mismo y la inquietud que escala conforme una nueva pregunta se formula en su mente, lo orilla a dudar de Eurídice y la palabra de Hades.

La verdadera tragedia en su discurso amoroso es el hecho de que él está condenado a caer en la misma trampa en la que Hades cayó hace mucho tiempo; al igual que el dios de los muertos, dudó de su esposa, de la fuerza de su amor y de él mismo. Creía que nada de lo que hiciera le garantizaba que su amada se quedaría a su lado, Orfeo piensa en esto cuando llama a Eurídice en las tinieblas y no logra escucharla por la intensidad de su inseguridad, ¿Acaso bajar al inframundo sería suficiente para recuperarla? ¿Por qué ella lo seguiría a través de *Hadestown* si solo ha complicado su vida?

Orfeo cae rápidamente en esta espiral de incertidumbre, funciona como un resultado del trauma que ha experimentado porque al perder a Eurídice dos veces (la primera cuando ella se marcha y la segunda cuando él se voltea para comprobar que está detrás suyo) no solamente pierde al amor de su vida, sino también la esperanza y la poca estabilidad que tenía. Este suceso y los efectos de la ansiedad experimentada en su travesía para salir del inframundo son un reflejo de las secuelas de una relación fallida en la cual hubo mucho esfuerzo, entrega y dedicación, pero en la que el amor no fue suficiente debido a otros factores que

fueron más fuertes que ellos, como la desconfianza, la inseguridad, la ambición y las propias necesidades esenciales para sobrevivir.

Al igual que la Eurídice clásica, Orfeo ya no tiene un propósito porque ya ha cumplido con traer de regreso la primavera y la persona a la que ama se ha ido para siempre, ambas siendo consecuencias de las que él es responsable. En la obra, después de que Orfeo rompe la condición que Hades estableció para volverlos libres, no se vuelve a saber sobre el paradero del artista, ni cómo sobrellevó su pena. Pero en el mito original concede esa información al lector.

El Orfeo clásico comparte algunas de las similitudes más destacadas de su versión contemporánea, tales como su divino talento, sensibilidad y el enamoramiento apasionado por su figura amorosa. Pero en su origen hay una variación importante que influye más adelante en su destino; él es hijo de la musa Calíope, diosa de la poesía épica y de Oeagrus, rey de los tracios. Como era de esperarse, al ser hijo de una musa, la música fue la marca del príncipe y por el cual todos eran cautivados.

Creció en Tracia, lo que no fue fácil para el joven y sensible músico. Su padre pronto perdió completo interés en su hijo al darse cuenta que jamás sería un guerrero, ya que no tenía habilidad, ni destreza alguna con las armas que se le proporcionaban. Era tachado de débil, inútil en el combate, humillado por los demás y un blanco fácil el cual atacar, hasta que aprendió a usar la música como su defensa, volviéndolo un sobreviviente a su manera.

La música tuvo una doble función en este relato, ya que fungió como arma e inspiración de su vida. La música era un contacto directo con su madre más allá de la sangre divina que corría por sus venas, pero también era lo que lo definía

totalmente. Orfeo, en su camino para marcharse del inframundo con su esposa, lo invaden las dudas como ya se conoce en el mito, sin embargo, aquí no hay ninguna otra entidad que se encargue de sembrar la incertidumbre dentro de él. La misma surge naturalmente en su mente conforme avanza, siendo producto también de un trauma y su experiencia personal.

Orfeo podrá ser un semidiós, pero sigue teniendo una parte humana que expone la fragilidad de sus sentidos y pensamientos en la oscuridad del inframundo. Es sumamente sensible y manipulable, en su trayecto recuerda a su padre llamándolo débil y rindiéndose con él para volverlo un guerrero, lo que lo hace dudar de su propia fuerza física y mental. A partir de esto es que llega a la conclusión de que, si no fuera por la música, él sería absolutamente nadie. Sin la música no hubiera logrado enamorar a Eurídice, mucho menos convencer a Hades de que la dejara regresar a su lado.

Sus dudas van más allá de sí mismo y alcanzan a cuestionar el cómo se atrevió a depositar su fe en algo más, en este caso, el amor en vez de la música, que ha sido lo que siempre lo ha salvado y mantenido a flote. ¿Cómo es que pudo depositar la confianza en un sentimiento y no en el arte que le ha acompañado toda su vida? Este pensamiento va creciendo conforme empieza a creer que está alucinando al escuchar algunos sonidos en el camino y llama a Eurídice para asegurarse de que está ahí, pero no recibe ninguna respuesta de su parte.

Las posibles alucinaciones auditivas pueden ser un reflejo del trauma con el que está lidiando en un momento de estrés como en el que se encuentra, Orfeo no solo está cuestionándose si lo que está oyendo es la respiración de Eurídice a su

espalda; también está formulando escenarios imaginarios donde Hades se burla de la misma forma en que otros se reían de Orfeo, él está convenciéndose de lo ingenuo que ha sido por confiar en un dios y luchando a la vez contra la ansiedad de que posiblemente Eurídice está llamándolo para que le ayude, pero él no puede hacer nada porque no la oye. Su despersonalización lo acorralla a sentirse sumamente solo, desorientado y en conflicto si debe hacer caso a la lógica o a las emociones que lo abrumen.

Obviamente, su emocionalidad lo domina en ese instante y lo lleva a realizar la acción de la que ya se tiene conocimiento en su historia. El impacto del evento persiste como un acontecimiento que ha definido su ser, a tal punto de caer en la depresión; la imagen de su salud mental es más visible en el relato mitológico original, siendo prueba de esto su enorme deseo por morir para reunirse con Eurídice en el inframundo, ruega a los animales y a la tierra para que lo maten, pero nada ni nadie se atreve hacerlo por lo bello que canta. Ficino en su libro *De amore* agrega lo siguiente sobre el estado de Orfeo:

Y no os asuste aquello que se dice que dijo Platón de un amante. Aquel amante, dice, es un espíritu muerto en su propio cuerpo, que vive en un cuerpo ajeno [...] Platón llama al amor cosa amarga. Y no sin razón, porque cualquiera que ama muere. Y Orfeo lo llama *glukupikro*, esto es, agridulce. Porque el amor es una muerte voluntaria. En la medida en que es muerte, es una cosa amarga. En la medida en que es voluntaria, es dulce. Muere, entonces, cualquiera que ama. Pues su pensamiento, olvidándose de sí, se vuelca en el

amado. Si no piensa sobre sí, ciertamente no piensa en sí. (Ficino, 2001, pp. 40-41).

Pareciera que lo que fue una vez su inspiración, el objeto de su fe y la única definición de su persona es ahora su cruz. Lo fue por un tiempo, pero también fue su método para comunicar lo desolado que se sentía. Orfeo tocó canciones sobre la tristeza y el amor trágico, llamando la atención de las ménades que querían vengarse por haberlas rechazado.

Lo que sería la tragedia de Orfeo, también vendría siendo su salvación. En sus últimos momentos anhelaba morir más que cualquier otra cosa porque sabía que sería el único camino que lo conduciría de regreso a Eurídice. Estaba dispuesto a pagar el precio y las ménades se encargaron de cumplir violentamente ese deseo, despedazando al muchacho.

La historia del discurso amoroso contemporáneo se asume en una retórica que usa un tiempo verbal, un tiempo ubicado en la soledad, el enamoramiento y la pérdida, estas fases componen la relación de Orfeo y Eurídice a lo largo del musical, además de que marcan su posterior posición con el mundo, Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* agrega lo siguiente:

Todo episodio amoroso puede estar dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una casualidad o una finalidad, o moralizar, incluso, si es preciso (“Estaba loco, estoy curado”, “El amor es un señuelo del que será necesario desconfiar en adelante”, etcétera): ahí está la historia de amor, esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que

desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin a una crisis dolorosa, mórbida, de la que es necesario curarse (“Nace, crece, hace sufrir, pasa”, exactamente como una enfermedad hipocrática): la historia de amor (la “aventura”) es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él. (Barthes, 1982, p. 15).

El primero, ubicado en la soledad, se encuentra en el pasado de Orfeo y Eurídice, donde yacen sus intereses y opiniones del mundo a partir de lo que ellos han vivido por su cuenta, cabe recordar que Eurídice ha estado sin la compañía de alguien por mucho tiempo, pero eso le ha permitido darse cuenta del tipo de persona que es ella, se conoce lo suficiente como para tener claro cuáles son sus objetivos y deseos, está adaptada a su realidad, pero no la hace totalmente ajena de las emociones que nacen una vez que conoce a su figura amorosa. Por otra parte, Orfeo solo tiene claro que es un artista cuyo mayor propósito es escribir una canción que cambie el mundo, es sensible, positivo y poco realista, estas inferencias marcan rasgos que ubican el balance de cada uno, sirviéndoles para complementarse mutuamente. A pesar de sus diferentes personalidades, el viento (metáfora de la vida) ha cambiado su dirección para permitirles conocerse y desviar brevemente la atención de sus objetivos, otorgándoles la oportunidad de enamorarse.

El enamoramiento es el presente de la pareja, las emociones que plasman en sus palabras son las causas de lo que afectarán su futuro como individuos, ya que no van a continuar por su propia cuenta, sino que ahora se encuentran en una relación

donde ambos acuerdan servir como uno solo: comparten preocupaciones sobre cómo van a sobrevivir si su estatus social y económico es deplorable, además del hecho de que todavía no se conocen en su totalidad. Tanto Orfeo como Eurídice desconocen aspectos de la vida del otro, entre ellos su carácter, personalidad y prioridades, pero por ese momento no le toman la suficiente importancia, lo que más adelante se volverá el principal de sus problemas ya que existirá un choque de intereses. El amor los ha hecho ingenuos por igual, pero también les ha proporcionado consuelo de lo que está mal a su alrededor.

La pérdida marca el futuro y el final de la pareja, no es hasta esta parte de su historia que se concibe la magnitud de características que puntualizan a su amor. El romance de Orfeo y Eurídice es transgresor, él está dispuesto a dejar todo en lo que está trabajando para descender a las profundidades del inframundo, sin importar que no sepa defenderse, ni conozca el camino, confía en un principio que su deseo de recuperarla es más fuerte que cualquier obstáculo que pueda presentarse para llegar a ella. Está dotado de sacrificio por poner en riesgo su vida al posiblemente perderse en el tártaro si toma la ruta equivocada o devorado por Cerbero si se lo topa en su sendero. Posee una fragilidad que se debe a la inconformidad que ambos experimentan; Eurídice cuando se va sin avisar porque no puede soportar más el hambre, ni el frío que tiene que pasar mientras espera que su amado termine la canción en la que lleva tiempo trabajando y Orfeo que no le basta con confiar ciegamente en que ella le seguirá a través del inframundo siendo que ya lo dejó una vez. Y, por supuesto, es trágico dadas las condiciones en que se pierden el uno al otro, en medio de la decepción de no haber logrado enfrentar esa prueba y la

culpabilidad que va acompañarlos cuando regresen a su estado de soledad debido a la separación forzosa en la que se sometieron.

El Orfeo clásico, como el contemporáneo y la Eurídice del musical son tremendamente humanos, la raíz de sus dudas tiene una pesada carga realista que tiene que ver con algo tan grave como afrontar un trauma, algo tan personal como la propia experiencia que tienen gracias a lo que han vivido y el deseo de la satisfacción de sus necesidades básicas, como la de seguridad y reconocimiento.

Se acusa a Orfeo de ser débil, pero hubo valentía en su misión así fallase, el enfrentamiento al que debe sucumbir es un escenario en el que muchas personas han estado. ¿Cuántas veces no se ha dudado sobre sí se está siguiendo el camino correcto? ¿Sí a lo que le dedicaste cuatro años de tu vida es realmente lo que querías y no te equivocaste? ¿Sí serás capaz de encontrar tu sitio en el mundo después de que acabe tu época académica? Las dudas de Orfeo no son tan diferentes a las que uno se hace en los momentos más inesperados, es un personaje que representa la incertidumbre humana en los tiempos más oscuros. Y es valiente por intentar resistirse a ellas, pero al final sigue siendo un muchacho que se siente completamente solo por la carga que lleva y cuya salud mental decae al perder lo que le proporcionaba estabilidad.

Y la Eurídice contemporánea no es exactamente egoísta por priorizar sus necesidades. Ella reconoce más de una vez que ama a Orfeo, pero hay cosas que pesan más en su vida y la llevan a replantear si vale la pena morir de hambre con tal de tener el afecto de una pareja. Ni su amor la vuelve dependiente de Orfeo, sino la desesperación causada por el hambre y la falta de techo. Se escoge a sí misma,

busca una solución al ver que su amante no la encontrará por ella. Su equivocación no fue dejar a Orfeo, sino confiar en la persona equivocada que no fue honesta con las intenciones que había detrás en el trato que le ofrecía. Eurídice es un reflejo de la mujer que se abre paso por su cuenta, como las madres que son las jefas de familia o las mujeres independientes que tratan de sobrevivir en un presente desesperanzado y lleno de crisis, la tragedia de este personaje es quedar atrapado en una condición laboral en el que la explotan y que aterradoramente no está lejano a la realidad de muchas mujeres.

El mito no cambia, su esencia se conserva y se agregan elementos que alimentan el mensaje que el discurso amoroso plasma en sus distintas versiones. Puede haber variaciones, como la personalidad de los personajes o sus orígenes, pero las acciones prioritarias que dictan el curso de la historia se mantienen. Lo que logra cambiar es la perspectiva de la relación que se encuentra en el discurso a través de los tiempos, porque va reflejando aspectos de la mujer y el hombre contemporáneo, además de definir la existencia del amor en la modernidad.

4.3.2 La reformación en Hades y Perséfone

A la vez que el público va familiarizándose con los jóvenes amantes, también se vuelve testigo de las circunstancias que envuelven el matrimonio de Hades y Perséfone. Si el espectador no está al tanto de la forma en que los dioses se conocen según el mito original, en *Hadestown* no es hasta el segundo acto del musical y por boca de Orfeo que se da el conocimiento de esta historia de amor.

Antes de los tiempos oscuros que azotaron a la tierra hasta cubrirla de sombras y pesadez, precisamente donde se desarrollan los sucesos de la obra de teatro, hubo

una época donde el sol era cálido, en el que las ninfas y mortales disfrutaban de la luz que llenaba de vida a las flores y a los árboles. Entre estos individuos se encontraba la doncella Perséfone, hija de Deméter y Zeus.

En uno de esos días Hades vio a Perséfone recoger flores del jardín de su madre y al igual que Orfeo, se enamoró al instante de ella. No sabía exactamente la razón de cómo y por qué esos sentimientos emergieron dentro suyo, pero lo único de lo que estaba seguro era el hecho de que quería volverla su esposa. Algo que eventualmente se cumplió y permaneció de tal forma por muchas eras.

La adaptación de Anaïs Mitchell no hace mención explícitamente de cómo es que surge el matrimonio de Hades y Perséfone, pero su versión no está tan alejada de la clásica que involucra el secuestro. De hecho, compensa ese hueco del origen al modernizar el rapto de una forma diferente.

Hades y Perséfone llevan una enorme cantidad de años juntos, se presentan en una tierra que está devastada en una crisis ambiental y económica que afecta directamente a los mortales que viven en ella, la responsabilidad de estos sucesos recae en ellos debido a la disputa marital que ha ido creciendo conforme el tiempo ha corrido. Específicamente por el incumplimiento al trato original que define la convivencia de Perséfone en el inframundo y en la tierra.

No es que ella se niegue a regresar cada semestre junto a su madre para que la vegetación crezca y disfrute de la compañía de los mortales como antiguamente lo hacía, en realidad se debe por orden de Hades, quien manda a las Moiras a buscarla antes de lo acordado para que regrese a su lado con la justificación de que la ha

extrañado. Este desequilibrio provoca que todo lo que abarcan las estaciones del año esté colapsando, volviendo a la tierra más fría e imposible de habitar.

El hecho de que Hades extrañe a su esposa no es la única razón por la cual decide violar el acuerdo que se había establecido hace años, cuando Perséfone vuelve al inframundo se da cuenta por primera vez de la magnitud de los cambios que él ha hecho, convirtiendo el lugar en una especie de fábrica que roza en una prisión por los muros que se levantan en el río Estigia para que sea imposible que alguien entre o salga, incluyéndola a ella.

Perséfone no disfruta de su estadía en la renovada fábrica que lleva el nombre de su esposo, *Hadestown* supone un sitio adaptado para todo lo que ella necesite, recuerde y no tenga la idea de volver al exterior para buscar algo que no se encuentre en el inframundo. Va aislándola con mayores restricciones que dicta en el reinado, como un guiño al secuestro que el Hades clásico realiza para tener a Perséfone consigo.

La diosa sabe que su matrimonio no está funcionando como debería y que la personalidad de Hades se torna más oscura sin una aparente razón. Para el público las acciones del rey son irracionales, pareciera que solo se esfuerza en convertirse en un villano, pero en su trasfondo se alberga un miedo que carece de lógica y existe principalmente en su mente: el temor a que su esposa lo abandone.

Hades está desquiciado por una serie de factores que involucran inseguridad, paranoia, desconfianza y poder. Estos rasgos definen sus actos junto a la personalidad que posee en la obra de teatro y denota otros elementos que componen a su personaje. Tanto en el mito original, como en la adaptación

contemporánea, Hades es el dios de las sombras, de la oscuridad y los muertos, posee una autoridad equivalente a la de un monarca y técnicamente lo es al tener a su servicio criaturas de la mitología que trabajan para él, tratándolo como el rey que es.

Los deberes de Hades como rey del inframundo, los cuales fueron impuestos por Zeus en la mitología, tienen que ver con el total control de las almas de los fallecidos. El aura en el que ha vivido por siglos es de tenebrosidad, deprimente y extremadamente solitario, siendo todo lo contrario a lo que caracteriza el Olimpo. El Hades clásico, como el contemporáneo, juegan un papel de exiliados, carecientes de compañía que satisfagan su necesidad de afiliación a pesar de ser los dueños del lugar.

Quizás ese estilo de vida justifique de cierta forma la razón por la cual Hades terminó fijándose exactamente en Perséfone en vez de alguna de las Moiras que prestan más su presencia al dios, al menos hablando en la obra de teatro. Perséfone representa la primavera, el florecimiento de la vegetación después del crudo invierno, es la vida de la naturaleza y una fuente de esperanza, la luz que desprende es un contraste de toda la oscuridad que Hades ha conocido en toda su existencia. Verla por primera vez, rodeada de los colores del jardín, los árboles y el cielo azul, es un redescubrimiento y una puerta a un mundo en el que a él jamás se le ha permitido tener un lugar, porque Hades solo representa muerte, el caos que yace en el inframundo y el recordatorio de ser el responsable de mantener bajo su custodia la prisión de los titanes.

No solo él lo sabe, los demás dioses y los mismos mortales se encargan de recordar la imagen que se le ha asignado a Hades desde el inicio de los tiempos. Sí él representa cada una de aquellas cosas, entonces, ¿Por qué Perséfone se mantendría a su lado? No se hace esta pregunta explícitamente en alguna de las canciones, pero conforme más se va conociendo la identidad del personaje, se puede hallar cierta comprensión en su forma de actuar. Linares (2010) explica que “como fenómeno psicológico [el enamoramiento], está teñido fundamentalmente de emociones positivas, aunque la amenaza de la pérdida, y más aún su materialización, puede generar efectos negativos de gran destructividad, como agresividad o depresión” (2010, p. 76).

No cabe duda de que Hades ama a Perséfone, tanto el clásico como el contemporáneo, la discusión gira en las cuestiones de lo que sería capaz de hacer para no perder ese amor y cuáles son las razones por las que rebasaría límites que terminarían por denominarlo un villano e incluso un abusador. Ficino menciona que “La rabia del amor arrastra a los hombres a los excesos y por consiguiente a la falta de armonía. Y asimismo parece que atrae a la deformidad” (2001, p. 19).

Se había mencionado que existen una serie de factores que terminan detonando algunos rasgos en los cuales se centran las decisiones del personaje. Hades, a pesar de ser un dios y tener autoridad que se asemeja a la de Zeus en el Olimpo, es alguien inseguro, lo que lo lleva a desconfiar de un sinnúmero de cosas, entre ellas: que el amor de Perséfone sea sólido, que su reino pueda caer por un acto de amor, de los mortales y las muestras de humanidad.

Estas inseguridades lo conducen a adoptar una posición que sirva como una máscara para ocultar toda la sensibilidad que tiene a flor de piel y es ahí donde se refugia en la autoridad que posee en el territorio donde se desarrolla la segunda mitad de la obra de teatro. Los personajes, incluyendo a Orfeo y Eurídice, se encuentran en el terreno del dios, donde las reglas funcionan de acuerdo al mandato que él dicte contra sus súbditos. El poder que tiene en sus manos es un arma, pero también su carga.

Entre la inseguridad guiando el hilo de sus ideas y el poder saliéndose de su control, Hades se convierte en un ser indiferente que afirma no tocarse el corazón para permitir que dos amantes sean felices, justificándose que tomar una decisión basándose en sentimentalismo sería una muestra de debilidad ante las personas a las que tiene bajo su control; es egoísta al acortar el tiempo que Perséfone disfruta en la tierra que en un principio fue su hogar antes del matrimonio solo por el miedo a que ella decida un día no regresar al inframundo para pasar el resto del año a su lado, privándola de la convivencia con otras personas para hacer que toda su atención gire en torno a él; y apático porque no siente compasión alguna por la situación de Eurídice y Orfeo, a pesar de lo mucho que comparte con ellos individualmente. El sufrimiento de los amantes no significa nada para Hades, solo hasta que Perséfone deposita su interés y apoyo en ellos al momento de confrontarlo para entender los motivos de esa fría posición.

No es hasta este punto que Perséfone, como el espectador, se dan cuenta de lo firme que está puesta la máscara autoritaria en el semblante de Hades. Beck afirma que “A medida que lo negativo se profundiza, la perspectiva mutua de los cónyuges

comienza a cambiar” (2009, p. 180). Esto orienta a que Perséfone decida reclamarle sobre qué le tiene miedo, se hace el desentendido, pero internamente hay un segundo de pánico por lo acertado que es el juicio de Perséfone; Hades no solamente está molesto por la condición en la que se encuentra su matrimonio, sino también está aterrado porque entre más fuerte sea el conflicto entre ambos, más probabilidades hay de que su relación se desmorone.

La unión de ambos posee varias grietas que se han acentuado por las diferencias y la falta de comunicación al evitar la confrontación. Al discutir sobre el tema de Orfeo y Eurídice, funciona como la gota que derrama el vaso de todas las cosas que ambos han ido acumulando; Hades explota afirmando que las plegarias no sirven, al menos no en el inframundo donde él tiene todo el peso por su mandato y las canciones más tristes que puedan cantarse no tienen efecto tanto en él, como en *Hadestown*. Lo cual tiene sentido, teniendo en cuenta la ambientación llena de sufrimiento, pena y soledad que define el inframundo, en vez de ser algo que marque la diferencia en el lugar, le da mayor fuerza; Perséfone, por otro lado, pelea por los mortales indefensos que solo quieren regresar a casa juntos y termina abogando sobre su propia condición en la que no se le permite continuar con su responsabilidad de traer vida a la tierra. Su diálogo, que escala a una discusión, ilustra los polos en que cada uno se encuentra y la distancia que habita en su relación.

Hades es un personaje que está perdido en su propia oscuridad que está construida por el miedo irracional, el amor que ha sido infectado por la paranoia y la manipulación que puede ejercer por el poder que posee. El autor Óscar Fernández

(2012) ya había comentado en capítulos anteriores sobre que al amor va acompañado de un acto de locura y Hades, en su versión clásica y contemporánea, comprueba que efectivamente los actos de enloquecimiento son detonados a causa del amor que experimentan; en el mito original, Hades secuestra a Perséfone por propia sugerencia de Zeus, cuando su hermano le pregunta qué podría hacer para convencerla de que se case con él sin que su obsesiva madre, Deméter, interfiera negativamente. Hades, cegado por el enamoramiento y las ideas conocidas sobre lo que él representa en la historia, no parece ver otra solución viable para llegar a Perséfone, por lo que sigue el consejo que se le ha dado; mientras que, en la adaptación de Anaïs Mitchell, Hades transforma el inframundo en una fábrica con empleados, dándole un cargo a Perséfone por ser su esposa y reina, la aísla de los mortales y demás dioses, rompe el pacto que había acordado con Deméter de dejarla volver con ella, arriesga la tierra, su fertilidad y el clima solo para que Perséfone permanezca con él. Cada uno de estas hazañas son actos de locura dotados por el amor de un dios que ha convivido solo y apartado de los demás. Pero hay otra acción de este tipo en el discurso de la obra de teatro.

Hades, al darse cuenta del impacto que ha tenido Orfeo en el inframundo como para provocar que sus trabajadores se rebelen y alcen su voz contra él, admite que fue joven una vez, comprendiendo el carácter intrépido que surge en Orfeo en ese instante como para empezar una revolución simplemente con su música y con esto, creyendo que tiene la total ventaja por el hombre que es actualmente, reta al artista a que cante una canción que sea capaz de provocarle algo.

Lo que él no contaba era con el hecho de que Orfeo y Hades se parecen más de lo que ambos pensaban. En la canción que Orfeo entona se hacen visibles las similitudes que poseen como sujetos enamorados que están dispuestos a cometer un acto de locura en nombre del amor. Tanto el mortal como el dios han transgredido los límites que se les ha dictado, sin sentir ninguna culpa por tratar de conseguir lo que desean (o sea, su figura amorosa); Hades y Orfeo se enamoraron de la misma forma de sus amadas, justamente después del primer momento de que las vieron; los dos sintieron ese deseo inexplicable de querer llevarlas a casa y eventualmente lo hicieron recurriendo a sus propios métodos. Por último, comparten la misma debilidad que los hace cometer graves errores: la duda.

La canción de Orfeo es una bofetada para Hades. Como se había dicho, sirve de recuerdo psicodélico para devolverlo a la realidad y apartar la niebla que ha estado en su mirada por todo ese tiempo, es un momento sumamente importante para el desarrollo de su personaje porque logra desprenderse de la máscara que ha portado en su papel del rey imponente y que ha perdido su corazón. La melodía en la que Orfeo invirtió tanto esfuerzo era la historia de amor de los dioses, la cual ambos habían olvidado.

Resulta importante el mencionar que Hades y Perséfone habían olvidado esta canción, porque manifiesta que ambos son responsables de los problemas en su matrimonio y que tienen la misma cantidad de culpa en todo lo que se ha desatado en los terrenos donde se desarrolla la obra de teatro. Son conscientes de ello en este punto, pero también recuerdan las personas que eran antes de embriagarse.

por el conflicto, la furia y la indiferencia, para posteriormente abrirse para arreglar lo que ha dañado su relación.

Con el éxito de Orfeo, el corazón de Hades vuelve a abrirse y permite la develación de su vulnerabilidad. Podrá ser un dios, pero tiene cualidades apasionadamente humanas y una de ellas es la sensibilidad que destaca cuando se trata Perséfone, es un factor que sirve como la balanza entre su dureza y humanidad. Hades es un dios severo, pero sus decisiones no se basan en la crueldad, sino en el amor que siente y son sus extremas demostraciones de afecto. Beck hace un énfasis importante que se ajusta uno de los principales problemas en la relación de Hades y Perséfone

Muchas de las reacciones exageradas podrían mitigarse si los esposos transfirieran su atención desde la preocupación por la “injusticia” o “incorrección” del cónyuge, a la ofensa oculta anterior.

Otro guion común que ejemplifica cómo el dolor conduce al enojo se inicia por la duda de uno de los cónyuges acerca de su suficiencia.

(Beck, 2009, p. 168).

Se puede atribuir que, a falta de una expresión verbal, recurre a una física, una acción determinante que marca rumbo en la historia. El Hades clásico, al no saber cómo acercarse a Perséfone sin que pueda asustarla debido a su apariencia y el aura que lo rodea del propio inframundo, la rapta. Para él esa es su desesperada expresión de que siente algo por ella y se la pasa el resto de su estadía tratando de hacerla sentir bienvenida, de que ese lugar puede convertirse en su hogar y le asegura, sin el uso de la fuerza o su indiscutible autoridad como para hacerle notar

su ventaja o el que tiene el poder de la situación, que él puede ser un buen esposo para ella. Es altamente sensible y conforme Perséfone más se resiste a escucharlo, Hades pone en palabras lo que ya no cabe en su corazón ni sabe cómo demostrar.

Dos de las escenas más íntimas de esta pareja de dioses están ubicadas tanto en el mito clásico, como en el contemporáneo. El primero yace cuando, después de enterarse de que su madre está dispuesta a causar una guerra con tal de recuperar a su hija y que Hades levantaría un ejército de muertos vivientes para pelear en su contra, Perséfone encuentra un jardín en el inframundo que fue hecho especialmente para ella. Ese sitio es sin duda alguna el único que representa vida en un reino de muerte y fue construido como un regalo para Perséfone por parte de Hades, cautivando por primera vez el corazón de la diosa. Mientras que el segundo está al final de cuando Hades y Perséfone se unen a Orfeo para cantar la melodía que simboliza su historia de amor, para posteriormente tomarse de las manos y bailar, como el primer acto de afecto que se manifestaban después de un difícil periodo en su relación y una especie de celebración.

En el musical, Perséfone también ocultó parte de sí misma como un mecanismo de defensa para lidiar con la realidad en que iba adquiriendo su matrimonio. A lo largo de la obra se presenta a la diosa como una mujer fiestera, quien trae ánimo a los mortales cuando se reúne con ellos y pareciera verse por un momento que es feliz por la facilidad en que se desenvuelve frente a los demás, cantando y bailando sobre vivir la vida. Pero sí hay algo que es evidente de igual forma es su dependencia al alcohol y a las drogas.

Se le ve una buena parte de la obra con un vaso o botella de licor y hablando sobre utilizar morfina, usando un tono de voz que delata su estado de alcoholismo o lo adormilado que está, probablemente sea por este hábito que suele mostrarse despreocupada y alegre, no porque verdaderamente lo sea sin sus efectos. Este comportamiento es la forma en que Perséfone se mantiene a flote ante las visitas parciales en las que debe dividir su tiempo y también lidiar con la tensa convivencia de su esposo.

Se esperaría que, debido a este vicio, Perséfone fuera una persona igualmente indiferente con respecto a lo que sucede a su alrededor cuando visita a los mortales, pero no es así. Ella disfruta relacionarse con ellos, cantar, bailar y celebrar a su lado, incluso se muestra agradecida cuando Orfeo hace un brindis en su honor por la visita que debía dar paso a la primavera, trata a los humanos como si fueran un amigo más en su círculo. Al momento en que Hades reclama la presencia de Perséfone antes de tiempo, ella se disgusta por el quiebre del acuerdo y le reprocha que ha venido más temprano que de costumbre, en una expresión que denota su molestia por acortar el período que tenía pensado pasar con los mortales y quizás también por tener que volver a la rutina en las sombras del inframundo.

Cuando vuelve al ahora renovado *Hadestown* es que el espectador se da cuenta del abrupto cambio de personalidad en la diosa y que hay más allá que una simple mujer que se la pasa bebiendo o de fiesta. Perséfone no aprueba en lo que se ha convertido al inframundo, así los cambios que Hades haya implementado (como la modificación de la temperatura para que sea más caliente y le recuerde a la calidez de la tierra o electrificar el inframundo para simular la luz del sol) fueran para que

ella se quede más tiempo a su lado. Perséfone, al ser la diosa de la primavera, tiene una conexión con la madre naturaleza, de ahí es que sus poderes provienen y es sumamente importante para ella, esta es su justificación para enjuiciar que el ambiente en el que se encuentra el inframundo es antinatural y, por lo tanto, lo deteste aún más.

A pesar de aquellas acciones por parte de Hades y que en su mente son en nombre del amor, Perséfone las desprecia y continua su hábito de beber en su oficina, exponiendo en metáforas sus adicciones y que es consciente de todo lo que los trabajadores de *Hadestown* extrañan, como las flores de la primavera, porque ella también lo hace. Ambos echan de menos cosas que describían al mundo cuando era balanceado y no un caos por la alteración del clima que Hades provoca.

Las adicciones de Perséfone no solamente tienen que ver con sus problemas directos con Hades, sino también con lo mucho que extraña el mundo que era antes. Ya se ha dicho sobre el vínculo que Perséfone tiene con la naturaleza debido a sus poderes y el mismo título que tiene, pero también tiene que ver con lo que construía a lado de su madre. Visitar la tierra ahora en las condiciones en las que se encuentra es deprimente porque los mortales no han visto la primavera ni el otoño como debería ser y el aspecto que tiene le recuerda cada vez más al inframundo.

A esta lista de motivos con los que tiene que lidiar se le suma la responsabilidad que Perséfone tiene del esclavismo en el que están sometidos los trabajadores de *Hadestown*. Al ser la reina del inframundo y la dama del subterráneo, ella puede ver con claridad las condiciones en las que están cada uno de ellos, los trabajos forzosos que se les asigna y la explotación que los domina por el mandato de Hades.

Aun al ser consciente de su situación que se va agravando cada día más, Perséfone no es capaz de hacer algo para ayudarlos y en su lugar, lo ignora bebiendo o usando drogas.

Ella es testigo de un sinfín de injusticias que se dan en el inframundo y en todas desvía la mirada, hasta que surge el problema de Orfeo y Eurídice. A Perséfone le sorprende la determinación de Orfeo por cruzar todas las barreras con tal de recuperarla, ella conoce a ambos, pero ante ese acto y la inocente valentía del muchacho de decirle a Hades que ha venido para regresarla a casa, sin tener ningún otro interés que pueda ser suficiente amenaza para el dios, es que concibe la fuerza de los sentimientos de Orfeo y denota un recuerdo en su interior. El psicoanalista Nestor Braunstein concibe dos aportaciones importantes sobre la nostalgia, siendo esta el conducto por el cual Perséfone se siente tan atraída por la situación de Orfeo y Eurídice:

Para que haya nostalgia, ya sabemos, tiene que haber un accidente o catástrofe (el traumatismo) que impone un quiebre entre el estado anterior, presuntamente paradisiaco, y el estado posterior de añoranza. La pérdida instituye la nostalgia, que es el deseo de invertir la marcha del tiempo para restaurar el statu quo ante. [...] “Amor es nostalgia”. Por cierto, que el amor, cuando se impregna de nostalgia por el objeto perdido o por la felicidad que daba su imaginaria posesión, es amor perdurable e insensible a las desmentidas de la realidad, aunque...necesariamente triste. (Braunstein, 2011, pp. 52-53).

Es a base de este recuerdo que Perséfone no puede ignorar lo que le sucede a Orfeo y Eurídice. Ellos han despertado en su memoria lo que ya no tiene en su actualidad, el cual es el inocente amor que se profesan ante sus ojos. La nostalgia que le despierta dentro suyo es un catalizador que logra por un momento el dejar la bebida a un lado y juntar el coraje necesario para hablar con Hades sobre lo que les ha hecho, como si indirectamente también estuviera reclamando lo que ha provocado en su matrimonio.

La Perséfone clásica que retoma Rick Riordan en su antología y la contemporánea plasmada en la obra de Anaïs Mitchell, también poseen una carga sensitiva y de preocupación por los mortales. En el mito, ella se horroriza al saber que Deméter está dispuesta a dejar morir a los humanos y a la tierra con tal de recuperarla; tampoco se siente mejor cuando Hades afirma que levantaría un ejército de muertos para ir a la batalla. Perséfone, a pesar del carácter duro y la rudeza con la que trata a Hades, le importan las personas que sufren. Y es ella, en ambas versiones del mito, quien influye en su esposo para que le dé una oportunidad a Orfeo.

En la obra, la pena y la nostalgia son sus primeros síntomas de lucidez para actuar en la totalidad de sus facultades mentales. Los motivos de Orfeo para recuperar a Eurídice tocan su corazón porque puede percibir la pureza de sus sentimientos como si fueran suyos y ve mucho de lo que los dioses ya han olvidado. Hades y Perséfone ya no recuerdan lo que era ser unos jóvenes enamorados, construir una relación basada en el afecto, la confianza e incluso humanidad como la que poseen los mortales que ahora tiene como prisioneros. Mientras el amor de Orfeo y Eurídice es definido como transgresor y lleno de sacrificio, el de los dioses se define como

abusivo por la posesión de retenerla, aunque no siempre fue así. El psicoanalista Paniagua aporta, con respecto a lo que embarga a los sujetos enamorados: “Tanto la separación temporal como la espacial estimulan la nostalgia. Es comprensible que los riesgos (reales o imaginarios) inherentes a lo desconocido nos hagan añorar la seguridad de lo familiar” (2010, p. 42).

Perséfone sabe que no todo el tiempo su matrimonio ha sido caracterizado como tóxico, lo cual no está segura de si es bueno o malo, pero trata de aferrarse a esa noción de espejo que surge por el reflejo de ver lo que era antes su romance en Orfeo y Eurídice. Cuando confronta a Hades, se escucha a una Perséfone más firme, como la del mito clásico, dispuesta a entablar un verdadero diálogo entre ambos, su marido parece no creerle que presente interés por dos mortales y la invita a beber para acabar con la conversación como otras veces ha pasado. Sin embargo, la misma diosa afirma que ha tenido suficiente. Siendo este su primer paso a la sobriedad y el enfrentamiento de la realidad.

Perséfone defiende el propósito de Orfeo de la misma forma que siente que debió defender el acuerdo establecido de pasar la mitad del año en la tierra, el respeto que se merece por ser su esposa, a los trabajadores que ha esclavizado y su matrimonio que está cayéndose en pedazos. En su discurso amoroso no va la voz de Orfeo, este solo ha sido como un chivo expiatorio para que Perséfone finalmente reaccione ante todo lo que ha dejado pasar y eche en cara a Hades el comportamiento irracional con el que está enjuiciando a los que cree una amenaza, entre ellos la misma tierra de la que está privándola. En la conversación que se desarrolla en *How Long*, le recuerda a Hades y al público que ella no es una víctima

(aunque pueda parecerlo), resurge el carácter de la Perséfone clásica al ser confrontativa para reafirmar su posición y recuperar su personalidad que había estado oculta detrás de sus adicciones, al igual que pelea por el curso natural de las estaciones del año de las que ella es responsable.

Aunque rescata la identidad que tenía antes, no logra llegar a un acuerdo con Hades. Para este punto se consolida el cambio drástico en Perséfone, de pasar a vestir un vestido verde lleno de flores y tener una expresión risueña, llena de vida, alegría y diversión, el público ve a una Perséfone que viste de negro, utiliza una sola flor roja en el cabello y su semblante es serio, severo, pero despierto. Es como si estuviera de luto por la situación de Orfeo y Eurídice, pero también por lo fracturada que está su relación con su marido.

Para sorpresa de Perséfone, Hades termina accediendo a darle una oportunidad a Orfeo y en el momento que él trae a colación la canción de amor de los dioses, es como si la pieza faltante o el pilar de su relación volviera a su hogar con ellos. Hades en plena presentación le pregunta a Orfeo de dónde sacó esa melodía que ya había olvidado y Perséfone solo alza la voz para decirle que lo deje terminar, porque incluso ella no posee en su totalidad la memoria de lo que fue su canción, la cual básicamente habla de su historia de amor y cómo se conocieron.

Al final de ese número musical, está claro que se abre camino a una reconciliación entre los dioses una vez que han recordado sus raíces. Pero también existe un momento importante justo después que Hades estrecha su mano con la de Orfeo para sellar el acuerdo de dejarlos ir del inframundo; Perséfone le pregunta si Orfeo y Eurídice podrán lograr lo que él les ha condicionado, a lo que responde que no lo

sabe porque Hades ve con mayor claridad su reflejo en los mortales. Perséfone le pide una vez más que los deje ir, ya que se siente responsable de ambos. A cambio él contesta que los dejará intentar, porque, aunque ve mucho de sí mismo en Orfeo, sabe que una diferencia entre ellos es que él no está escogiendo el poder sobre el amor, como lo hizo el dios todo ese tiempo. Sino está escogiendo a su figura amorosa sobre todo lo demás.

En vez de insistir, Perséfone cuestiona qué es lo que pasará entre ella y su esposo, ahora que saben lo que han estado haciendo mal y ubican las grietas en su relación, le pregunta si volverán a intentarlo. Hades, estando también sobrio de su poder, le dice que la primavera está llegando y que lo intentarán el próximo otoño. Sorprendida de su respuesta y en un intento de comprobar la suposición que ronda por su cabeza, emite que si esta vez esperará por ella el tiempo que debe ser para traer equilibrio a la tierra, a lo que Hades confirma que así será. Este es el cierre de la pareja en su discurso amoroso representado en la obra de teatro, pero a la vez es como el puente a un nuevo capítulo en la historia de ambos, donde las manchas ocasionadas por sus errores serán los puntos de partida para comenzar de cero y recuperar lo que fueron una vez.

La historia del discurso amoroso de Hades y Perséfone se ajusta en una retórica que usa un tiempo verbal. Su tiempo ubicado en la concepción, la ruptura y la redención. La primera forma parte del pasado de los dioses, en *How Long* ella trae a colación una comparación de los sentimientos que había anteriormente en su relación al mencionar la situación de Orfeo, queriendo especificar que alguna vez, como él, Hades también fue un joven enamorado y que previo al punto en que se

encuentra su matrimonio, compartieron la misma devoción que sienten Eurídice y Orfeo. Perséfone, al tener presente lo que fue la relación que tuvo con su marido en el pasado, se muestra melancólica y se aferra por una última vez a ese recuerdo para hacer un bien que ni siquiera la involucra, sino con tal de ayudar a un mortal. Mientras que en *Epic III*, a pesar de que no es Hades quien cuenta con su propia voz la historia de amor que surgió entre el dios y Perséfone, Orfeo se encarga de ilustrar los momentos que el sujeto enamorado pasó en su juventud. Destacando la diferencia abismal que existe entre la persona que fue y con la que es en su presente. Orfeo y Hades comparten varias cosas en común, a pesar de que uno sea un mortal y el otro un ser divino, ambos se enamoraron de una mujer la primera vez que la vieron (Eurídice y Perséfone respectivamente), las emociones y pensamientos que surgieron en ese instante, son semejantes el uno del otro. Hades y Orfeo deseaban llevar a casa a sus figuras amorosas, no encontraban una explicación que pudiera justificar porque sentían que ya conocían a la otra persona, aunque jamás habían cruzado una palabra antes con ella. Orfeo y Hades también comparten la pérdida de sus amadas, en el primer caso, Orfeo pierde a Eurídice cuando se va a Hadestown por venderle su alma a Hades y en el caso de este último, se debe a sus inseguridades que terminaron por desarrollar actitudes egoístas que alejaron a Perséfone, a tal punto de que se quebró su relación.

Aun cuando siguen siendo esposos, hay una ruptura entre ambos que es lo que marca su presente. Las emociones que envolvieron una buena época entre los dos ya no están en la actualidad, en su lugar, solo queda amargura que tanto Hades como Perséfone comparten, hay reclamos, reproches y desprecio a la hora de

discutir. Lo que ha llevado a que la comunicación entre los dos se quebrara e incluso, uno de ellos, recurriera al alcoholismo y las drogas para poder lidiar con la carga que se acumulaba conforme el tiempo transcurría.

Durante *How Long* hay un momento de súplica por parte de Perséfone para que Hades deshaga lo que no está en sus manos, ya que ella (y ningún otro dios) puede romper las maldiciones y mandatos de su esposo, por lo que ese discurso en su intento de razonar con él. Es también una discusión en la que logran reconocer en lo que se han convertido, ninguno de los dos cede a tratar de reparar lo que está mal. El símbolo que se encuentra en la última estrofa de *How Long* (el tiempo) además de ser cantada por ambos sujetos amorosos y sus figuras amorosas, es una interrogación mutua sobre cuánto tiempo van a seguir luchando el uno contra el otro; simplemente concluyen con este repartimiento de culpas, sin siquiera pedir perdón, ni acceder a las demandas de Perséfone.

La redención ilustra el futuro de Hades y Perséfone, ya que Orfeo después de entonar la canción en la que había estado trabajando desde el inicio de la obra para poder traer de regreso la primavera y devolver la sintonía al mundo, también permitió tocar el oscuro corazón del rey del inframundo. Recordar los momentos precisos que compartió con Perséfone y las emociones que definieron esa época de su vida, ayudaron a que derribara el muro que Hades construyó a base de inseguridades y miedo, ya que él estaba aterrado de que llegara un día donde Perséfone no quisiera regresar nuevamente con él después de los seis meses que solía pasar en la tierra de los mortales, por ello es que exigía que volviera al inframundo antes de tiempo y lo adaptó para ser del agrado de su amada, para

asegurarse de que continuaría a su lado. A pesar de los hostiles pensamientos y actitudes que pueden adoptarse en la pareja, Beck aclara lo siguiente:

No obstante, a pesar de un cambio tan profundo en el pensamiento, los miembros de la pareja aún pueden volver a sintonizar sus pensamientos y declarar una tregua mental. Eso, sin embargo, requiere primero que ellos identifiquen sus pensamientos automáticos y convicciones, a fin de determinar lo erróneas que son estas. (Beck, 2009, p. 181).

Cantar la melodía que definió la historia de amor entre el sujeto enamorado y su figura amorosa fue la forma de redimirse, de apartar de su alma todas las emociones que se encargaron de abrir una grieta en el matrimonio que tenía con su esposa. Hades acepta sus errores, se da cuenta que el muchacho que se enamoró de una joven que recogía flores todavía está en su interior, solo lo había ocultado detrás de indiferencia, duda y miedo. Pero finalmente vuelve a la luz para recuperar a Perséfone y bailar con ella como lo hacían en su juventud, sin pelear o gritarse.

La adaptación del mito contemporáneo permite esbozar la representación de lo que se puede convertir una relación ante la falta de comunicación e inteligencia emocional. Hades, en el musical, figura en el perfil de un hombre obsesivo, paranoico y abusivo que escoge ejercer poder para ocultar sus inseguridades que se albergan en su mente, justificándolo como actos de amor, los cuales están acompañado de locura por la falta de consciencia del daño que está haciendo. Su comportamiento es un reflejo de la toxicidad y fragilidad masculina que se arraigan

en los individuos. Y la redención a la que llega al final de la obra se adapta a una desconstrucción de estas conductas abusivas.

La Perséfone contemporánea, como su versión clásica, comparten un carácter fuerte, rebelde, pero también compasivo y con una carga amorosa por lo que conmueve a su corazón. Prestando más atención a su faceta caracterizada por los vicios, refleja el escape al que recurren algunas víctimas de una relación abusiva, también es una forma de sobrellevar la culpabilidad que experimentan por ser responsables de actos que han perjudicado a terceros y representa la gravedad de su salud mental para lidiar con la realidad. El cambio en su actitud es la rehabilitación o el comienzo del mismo para desintoxicarse, no solo de las sustancias dañinas que ha consumido sino también del estado abusivo en el que ha estado conviviendo en pareja y la recuperación de su identidad.

Hades, Perséfone, Orfeo y Eurídice son similares entre ellos, están marcados por el sufrimiento, la soledad, la inseguridad, las dudas y el amor. Sus relaciones están en el terreno de lo oscuro y en el dolor de lo subterráneo por el contexto físico en el que se encuentran, pero también en el emocional. No son individuos perfectos, a pesar de que un par de ellos sean dioses, sí hay una raíz de la que parten para el desarrollo de sus historias es que poseen humanidad, siendo ahí donde se centran sus defectos y la moralidad con la que actúan. Y también el hecho de que no pueden existir sin la emocionalidad que los define en el ocultamiento de sus seres.

4.4 Tipología del discurso amoroso

Aquí yacen las emociones que dieron paso al florecimiento de las formas en que las parejas se enamoraron y las que terminan por componer su relación. Estas fueron develadas a partir de los análisis hechos del texto y discurso amoroso, siendo los frutos de la introspección realizada a los sujetos enamorados.

A continuación, se presentan las tablas que clasifican la tipología emocional a partir de los tiempos verbales que fueron ubicados en la retórica de cada historia dentro de la obra de teatro. Para proporcionar mayor facilidad al lector, cada una se encuentra en el respectivo apartado de la pareja.

4.4.1 Los componentes de Orfeo y Eurídice

Pareja	Tiempos verbales del discurso amoroso		
	Soledad	Enamoramiento	Pérdida
Orfeo y Eurídice			Desesperación
			Transgresión
			Preocupación
		Amor	Protección
	Pesimismo	Confianza	Sacrificio
	Duda	Esperanza	Ansiedad
	Impulsividad	Incredulidad	Inferioridad
	Idealización	Compromiso	Inseguridad
	Ingenuidad	Devoción	Desconfianza
	Desconfianza	Desatención	Duda
	Familiaridad	Traición	Decepción
			Culpa
			Tristeza
			Luto

Tabla 2 Tipología emocional de la primera pareja conformada por Orfeo y Eurídice. Elaboración propia.

Cada tiempo verbal marca una etapa en la relación de las parejas mitológicas encontradas en el musical, las cuales contienen una serie de emociones en cada una de estas. La primera que se extiende en la segunda tabla (Tabla 2) está

representada por la soledad, siendo el primer estado en el que se encuentran los sujetos enamorados y al que se refiere como el pasado de cada uno de ellos, o sea, el preámbulo de su romance.

El *pesimismo* se manifiesta en Eurídice al explicar la opinión que tiene del mundo y la sociedad en la que se ubica. Esta emoción define la percepción que tiene de todo lo que la rodea, lo que la hace adoptar una posición de autonomía debido a la carencia de compañía. El juicio hecho a partir de su propia experiencia personal, devela que es un personaje que ha sufrido de algunas decepciones que han terminado por forjar un carácter que la haga priorizar su bienestar y persona. Puede ser alguien que tiene los pies en la tierra por los golpes de realidad que ha sufrido, pero aquella visión también puede tergiversar las situaciones que se presenten.

La *duda* se presenta en la primera conversación de Orfeo y Eurídice, precisamente cuando ella cuestiona quién es el muchacho que de repente le ha pedido que le acompañe a su casa, siendo que ambos jamás habían hablado antes o tenían personas en común como para darse una noción de la existencia del otro. De aquí se deriva la desconfianza alimentada por la personalidad de Eurídice, quien no cree que Orfeo esté hablando en serio sobre aquella propuesta y comienza a tratar de indagar sobre su persona, aunque en un momento comenta que está loco por su determinación de volverla su esposa a pesar de solo haber cruzado un par de palabras.

La petición es una consecuencia de un arranque de *impulsividad* procedente de la pasión con la que Orfeo vive las cosas. No es que sea alguien arriesgado como tal, sino su misma sensibilidad con la que ve y siente los aspectos de la vida diaria, lo

hacen tomar una decisión basada simplemente en las sensaciones que experimenta en ese instante, conduciéndolo a que plasme en palabras y sin ningún tipo de filtro el deseo que cruza por su cabeza al ver a Eurídice.

En su mente, Orfeo fácilmente puede pecar de estar *idealizando* a su figura amorosa, dotándole de cualidades o características que surgen de ese flechazo fugaz que se manifiesta a primera vista. Este sujeto amoroso solo tiene como base lo que sus ojos ven en ese encuentro antes de acercarse a decirle que vaya con él a casa, ya que ni siquiera tiene conocimiento del nombre de Eurídice, de dónde viene o si ella le conoce.

Esto hace que Orfeo sea percibido por Eurídice y el público como alguien *ingenuo*, en su impulsiva acción de decirle a su figura amorosa que le acompañe a su casa, cree que obtendrá una respuesta que corresponda a su deseo, aunque posteriormente se topa con la *desconfianza* de su amada. Aquí se puede ver la inocencia que también acompaña al muchacho en sus primeras etapas de atracción hacia Eurídice, no solamente porque su propuesta puede prestarse a una interpretación sexual sin que él quisiera que sonara de tal forma, sino también porque la inocencia va de la mano de la falta de experiencia en el ámbito romántico.

Finalmente, esa *familiaridad* que siente al momento de conocerla puede ser un efecto de la propia idealización que ha hecho de Eurídice con la poca información que tiene de ella y también puede estar hablando sobre lo que Orfeo considera que es amor. Se ha dicho que Orfeo no posee, ni se le conoce en el mito contemporáneo alguna otra pareja, así que su concepto de amor puede provenir de otro lado, por ejemplo, de las historias que Hermes le contaba sobre los dioses u otros personajes.

Aunque con esta última emoción se cierra esta etapa. Ambos comienzan a construir su propia idea de lo que es el amor a partir de que se dan cuenta que se encuentran en un estado de enamoramiento, incluyendo a Eurídice, quien al inicio se había impuesto como alguien escéptica a los sentimientos de Orfeo.

El *amor* surge por parte de los dos sujetos amorosos. Eurídice es consciente de que algo comienza a crecer dentro suyo cuando Orfeo está a su lado y le hace cuestionar todo lo que alguna vez enjuició a partir de su pesimismo y soledad. Es en la convivencia e interacción que esta emoción va tomando forma hasta que la concibe como su actual estado sentimental. Orfeo, por otra parte, ya la había presentado antes que Eurídice, se tiene claro que él fue el primero en enamorarse, pero en el punto en el que se encuentran cuando ella admite que le corresponde es porque en conjunto consolidan el amor que florece entre ellos, indicando que ambos están en la misma página y nivel.

Eurídice muestra una *confianza* hacia Orfeo al momento de permitirle entrar a su vida como su figura amorosa, entregándole su corazón, sus miedos y la responsabilidad de trabajar en conjunto para el bienestar del otro, con ello, ambos prometen sostenerse mutuamente a pesar de las difíciles circunstancias a las que puedan enfrentarse.

Al instante que ambos aceptan las condiciones que se han puesto para el inicio de su relación, las cuales se basan en permanecer juntos todo el tiempo y que se apoyarán en los altibajos, surge una *esperanza* que le permite a Eurídice olvidarse por un momento de la oscuridad en la que el mundo se encuentra, contagiándose

de la percepción que Orfeo tiene de la realidad debido a la felicidad que le alberga al saber que él no se irá de su lado.

En parte también existe una *incredulidad* en los dos sujetos enamorados. A Eurídice le parece casi un milagro que alguien pueda simular la calidez del sol con tan solo abrazarle, pero recuerda lo que Hermes le había dicho una vez sobre que Orfeo no era cualquier muchacho y ahora lo comprueba por cuenta propia al darse cuenta de lo que puede conseguir con su música, además de provocar dentro de ella con su compañía. Mientras a Orfeo le cuesta procesar que Eurídice esté escogiéndolo a él, siendo que no tiene nada que ofrecerle más que su amor. Pero por el momento parece ser suficiente y lo que necesitan.

Tanto Eurídice como Orfeo afirman asumir un *compromiso* que da paso a la formalidad de su romance. A partir de aquí las cosas comienzan a cambiar, ya que deberían verse como un par, casi como un equipo para sobrevivir y convivir ahora en su vida como pareja.

Con el amor, nace la *devoción* hacia la pareja. Eurídice admira el talento de Orfeo y de lo que puede lograr con el esfuerzo que está depositando en su canción hasta el punto de hacerse a un lado para ir a buscar de comer o fuego que pueda mantenerlos cálidos a los dos, ya que observa que Orfeo está demasiado ocupado como para pensar en esas necesidades.

Sin embargo, la *desatención* surge desde que Orfeo está sumamente concentrado en dar con la clave para terminar su canción que traerá de regreso a la primavera, precisamente cuando Perséfone se ve obligada a regresar al inframundo antes de tiempo y nota cómo el clima vuelve a desequilibrarse. Es tanta su fijación por el

trabajo que aún no termina que ni siquiera se da cuenta que las Moiras están molestando a Eurídice y tratando de quitarle sus pertenencias, o de que está pasando hambre y frío, ya que él no la escucha, ni acude en su ayuda cuando le llama.

Esto obliga a Eurídice que traicione el juramento que habían hecho de permanecer juntos. De cierta forma ella igual experimenta el sentimiento de *traición* porque Orfeo la soltó un instante y fue suficiente para que ella se diese cuenta de que ambos tenían prioridades más grandes en sus vidas. Para Orfeo era terminar con la melodía que era la canción de amor de los dioses y para Eurídice el sobrevivir, siendo consciente de la importancia que tenía que Orfeo terminara con lo suyo, ella decide marcharse al inframundo para tener una supuesta vida ajena a las carencias que sufre en la tierra.

Orfeo, al darse cuenta de que Eurídice se encuentra en el inframundo toma la decisión de violar toda la seguridad del reino de Hades con tal de sacarla de ahí, siendo un acto basado en la *desesperación* de haber perdido al amor de su vida. Al sujeto enamorado no le importan los riesgos a los que se pueda enfrentar en su viaje, ni cómo o por qué es que Eurídice acabó en dicho lugar, lo único que le interesa es cumplir con su misión de rescatarla para volver a tenerla a su lado.

El amor que yace en el corazón de Orfeo alcanza otro pilar que abarca la *transgresión*, prueba de ello es la seguridad con la que afirma que llegará al fin de la tierra y del tiempo con tal de alcanzar a Eurídice, aún si el camino del que Hermes le habla para poder llegar a ella es peligroso para las almas sensibles como las de

Orfeo. Él sabe que hay mucho en su contra, pero nada de eso le impide seguir su ansiosa intención de ir al inframundo.

El sujeto enamorado está genuinamente *preocupado* por lo que su figura amorosa podría estar pasando en un sitio lleno de oscuridad y muerte como lo es el reino de Hades. Aunque Eurídice es una persona que ha estado sola toda su vida, el contexto en el que el inframundo se encuentra es más peligroso y cruel que el de la tierra, además, a su inquietud se le agrega el comentario de Hermes diciéndole que Eurídice lo llamó antes de irse a *Hadestown*, pero él no la escuchó por estar trabajando en su canción. En la cabeza de Orfeo, el llamado de Eurídice puede ser una denotación de varias cosas, pero la principal que puede despertar preocupación es la probabilidad de que se encontraba en peligro o que lo necesitaba en ese momento.

Ahí se consume el sentido de *protección* en la relación. Éste ya se había nacido cuando Eurídice declara que a pesar de que ella siempre ha sabido cargar consigo misma, ahora desea agregar a sus planes el cuidar de su figura amorosa. Orfeo, al querer descender al inframundo, siente la necesidad de proteger a Eurídice para compensar el momento en el que falló al no escucharla cuando le llamó. Y esta emoción se redirecciona cuando Eurídice, al ver que Orfeo ha ido a buscarla y Hades se ha enterado de sus planes, le dice que debe irse, ya que enfrentar al dios podría traer peores consecuencias.

Pero aun con las advertencias de Eurídice y Hades, en la relación existe un sentido de *sacrificio* que está presente en el viaje de Orfeo y se deja percibir como una sombra en su decisión de enfrentar a Hades para jugarse la libertad de su figura

amorosa y su propio destino sí es que pierde en el reto impuesto. Sin embargo, la emoción se convierte en un acto más adelante en su historia, precisamente cuando Orfeo se da la vuelta y sacrifica a Eurídice para aliviar la agonizante duda que experimenta en su camino de regreso a la tierra.

Detrás de esta escena se albergan un cúmulo de emociones que presionaron y orillaron a Orfeo a cometer el error de romper la condición impuesta por Hades; la que se encarga de detonarlas como una reacción en cadena es la *ansiedad*, en su mente comienza a elaborar diferentes escenarios que van desde imaginar a Eurídice volviéndolo a llamar para que le ayude, a ella perdiéndose en el camino o jamás haberlo seguido detrás suyo, incluso a Hades tendiéndole una trampa para que él finalmente se fuera del inframundo. No solo estas imágenes se presentan en su cabeza, sino también una serie de preguntas sobre su propia capacidad para seguir adelante y quién es él para vencer a Hades.

Se expone la *inferioridad* que tiene encapsulada al afirmar que él solamente es un chico pobre y mortal. Orfeo se siente poca cosa a pesar de que ha logrado traer la primavera, ayudar en la reconciliación de los dioses y estar a unos cuantos pasos de regresar a Eurídice a la tierra. Sus pensamientos intrusivos alimentan la *inseguridad* que también se une a este episodio nervioso que busca carcomerlo y desviar su atención del verdadero objetivo que ha tenido todo ese tiempo su viaje.

Si bien trata de lidiar con la misma *desconfianza* que participa en este espiral que va develando sus peores miedos, finalmente alcanza el completo estado de *duda* sobre sí mismo, su relación y de la propia Eurídice, la cual en todo el camino ha estado detrás de Orfeo, aferrándose a la esperanza que una vez declaró tener

cuando se trataba de estar a su lado. Eurídice, mientras cantaba a espaldas de su figura amorosa que seguía estando ahí y que lo estaría en los momentos más difíciles, también expone desesperación por la situación en la que se encuentran y el hecho de que Orfeo, nuevamente, no la está escuchando. Y por esto mismo, al ser dominado por este conjunto de emociones que parten desde la ansiedad, termina condenándola junto a su relación.

La *decepción* los envuelve a ambos, ya que Orfeo al darse la vuelta y que Eurídice contemple cómo no fue capaz de confiar en ella, ni en sí mismo, se dan cuenta que el amor no es suficiente. Podían haberse amado genuinamente, pero una relación no solo consiste, ni se sostiene puramente de amor. Desde el inicio hubo señales que indicaban que ambos no funcionaban juntos propiamente, ninguno de los dos estaba listo para empezar una relación teniendo en cuenta los factores que los llevaron a separarse en un principio; Eurídice quien pensaba más sobre las necesidades fisiológicas y de seguridad que debían tener para poder sobrevivir al día, mientras que Orfeo debía depositar toda su concentración y dedicación en su canción para terminarla.

Ante este evento que los obliga a separarse, resurge un sentimiento de *culpa* que ya había nacido cuando Orfeo llega a buscar a Eurídice y se responsabiliza de su paradero en el inframundo. Pero esta vez es muchísimo más fuerte en el muchacho, ya que ahora no hay nada que pueda hacer para recuperarla, ni enmendar lo que ha provocado ya que el trato fue claro. Eurídice debe permanecer toda su eternidad en *Hadestown* como consecuencia de la falta de confianza y fe en la relación de este amor joven.

La tragedia de Orfeo y Eurídice recae en una profunda *tristeza* por la forzosa separación y la pérdida que estos dos amantes tienen que aceptar contra su voluntad. Es la señal de un corazón roto y una relación fracturada, no por la falta de amor, sino por la inexperiencia de cómo sostener una relación y la oscuridad de los tiempos que enfrentan.

Por último, los sujetos enamorados cargan consigo un *luto* por la ausencia de aquello de lo que se les ha arrebatado; la compañía de su figura amorosa, la oportunidad de trabajar en ellos mismos para crecer mutuamente en su relación, aprender a convivir sin repetir los errores que cometieron, la posibilidad de tener un futuro juntos y de ver cómo la tierra vuelve a recuperar su estabilidad.

La tipología emocional del romance de Eurídice y Orfeo es pasional, corresponde al de un amor joven e inexperto. En la misma relación existen dos polos muy marcados por la alta e ingenua sensibilidad de Orfeo y la lógica desconfianza de Eurídice que está unida a su sentido de supervivencia. Su amor es juvenil no solamente por las edades, sino por las mentalidades que tienen; Orfeo implícitamente utiliza el amor y una figura amorosa como fuente de inspiración para su arte, transforma a Eurídice como su musa a través de la idealización que tiene de lo que es el romance, está mirando a la persona y las circunstancias de una manera subjetiva y estética. Mientras que Eurídice posee una percepción más retorcida de lo que son las relaciones y tener la compañía de alguien, es objetiva con la realidad en la que se encuentran, al sucumbir ante los sentimientos que surgen por Orfeo ella trata de adoptar su mirada estética, pero no lo consigue porque su propia identidad retoma el control para hacerla analizar la situación que está atravesando nuevamente sola.

Eurídice toma decisiones en base de la lógica; sí ella no busca algo de comer, morirá de hambre. Si no encuentra calor, se congelará por la noche. Toda su vida por lo único que ha tenido que preocuparse y ha sido su prioridad es el sobrevivir, no le interesa nada más que no esté al poder de sus manos, sin embargo, casi al final de la obra se permite aferrarse a sus emociones, por ejemplo, a la esperanza que siente de poder salir del inframundo gracias al amor.

Las decisiones de Orfeo se inclinan más a lo sensible, a lo que provoca que sus emociones despierten y las siga como la dirección de sus acciones, al igual que Eurídice, él solo se ha preocupado por una cosa, o sea, su canción, ya que es el trabajo de su vida; la ambición de Orfeo por acabarla es con el interés de devolverle al mundo las estaciones del año. Ambos tienen claras sus prioridades, una pareja no era lo primero en su lista, fue un factor secundario que trataron de hacerlo funcionar con lo poco que sabían que debía conllevar la dinámica de una relación: sentir devoción por el otro, comprometerse a estar presente y expresar que efectivamente se tiene afecto por la figura amorosa. Pero no trabajaron lo suficiente en la comunicación, siendo esta un pilar sumamente importante para que una relación, sea de cualquier tipo, pueda funcionar.

La abrupta forma en la que termina el romance de estos jóvenes se da de la misma forma en que comenzó el mismo: fugaz y con una violenta carga pasional que es agonizante. Es casi como un amor de verano que se sabe cuándo inicia y en qué momento terminará, aquí no es muy diferente, ya que el espectador puede predecir que la relación de Orfeo y Eurídice va a llegar a su final en el instante que los dos

toman caminos diferentes en base de las emociones que los dominan, las cuales lamentablemente no iban en las mismas direcciones de su contraparte.

4.4.2 La vejez de Hades y Perséfone

Pareja	Tiempos verbales del discurso amoroso		
	Concepción	Ruptura	Redención
Hades y Perséfone	Familiaridad Amor	Inseguridad Desconfianza Terror Paranoia Amenaza Desesperación Terquedad Egoísmo Hostilidad Poder Indiferencia Desinterés Distanciamiento Desprecio Culpabilidad Autodestrucción Nostalgia Melancolía Cariño Pérdida	Empatía Culpabilidad Sobriedad Esperanza Reconciliación Amor

Tabla 3 Tipología emocional de la segunda pareja conformada por Hades y Perséfone. Elaboración propia.

Al igual que la relación de Orfeo y Eurídice, el romance de Hades y Perséfone se divide en un tiempo verbal categorizado en tres secciones en las cuales se desglosan un conjunto de emociones que fueron surgiendo en lo que duró dicho período, estas se pueden ver en la tercera tabla (Tabla 3).

La primera que está ubicada como la concepción del enamoramiento marca el inicio de la historia amorosa de los dioses. La manera en que Hades se enamora de Perséfone es similar a la forma en que Orfeo lo hizo con Eurídice: fue a primera

vista, como un flechazo inesperado en el que también influyó la propia soledad en la que había estado sometido durante años. Hay que recordar que desde que a Hades se le declaró dios del inframundo, él había vivido en una especie de exilio para hacerse cargo de las nuevas responsabilidades que contrajo por mandato de Zeus. Esto lo llevó a estar lejos de la convivencia de otros dioses y a rodearse simplemente de los muertos, lo cual alimentó la necesidad de poseer la compañía de alguien en ese ambiente tan fúnebre.

La *familiaridad* que se hace presente en Hades cuando ve por primera vez a Perséfone en el jardín de su madre no es por el hecho de que sea una entidad divina como él, sino puede ser un efecto del mismo enamoramiento que experimenta y una forma de justificar la fugaz atracción que siente por Perséfone. Decir a la figura amorosa, aun cuando no se tiene mucho conocimiento sobre la identidad de la persona, que es “alguien que siempre he conocido”, se asocia a la idea de amor que se tiene construida en la mente del sujeto enamorado y sí es alguien que no ha tenido una experiencia, como en el caso de Orfeo y el mismo Hades, se forma a partir de lo que se ha dicho qué es el amor o lo que se supone que debe conllevar.

Sí se sigue la argumentación del mito original, donde Hades es aconsejado por Zeus sobre que debería raptar a Perséfone para demostrarle su amor, a él se le está informando sobre cómo se manifiesta o que impulsos surgen para saber o validar que está enamorado. Hades, al ver a Perséfone, él sabía que quería volverla su esposa y llevársela consigo para tener una compañera, el consejo de Zeus era como una manera retorcida de justificar su deseo. La familiaridad también se puede poner en el contexto de lo que Hades conocía antes de dedicar su existencia al inframundo.

y tener que vivir por completo ahí, es decir, el color verde de la vegetación, la vida que Perséfone emanaba con su presencia y la luz que ella podía desprender a los ojos de Hades. Está relacionado con lo que él echa de menos y le hace falta en el lugar donde reside.

Perséfone en un inicio se mostraba claramente disgustada por la forma en que acabó en el inframundo y el amor en el que no creía que provenía de Hades. Sin embargo, eventualmente ella desarrolló afecto por él hasta el punto de aceptar ser su esposa. Perséfone, al igual que Eurídice, fueron reacias para caer enamoradas en el primer instante, sus personajes están contruidos para ser mujeres que no romantizan el amor a ciegas, ni tampoco impulsivamente. Sino necesitan despegarse de la imagen que tienen en un inicio sobre la persona, para poder mirarla con otros ojos. Por ejemplo, Perséfone tenía una opinión de Hades que se basaba solamente en la acción del secuestro y retenerla en el inframundo, pero después de conocer el lado sensible del dios, fue empatizando con él hasta disociarse del concepto en el que lo tenía.

El *amor* que hay entre los dioses es bidireccional y están en la misma página cuando ambos se comprometen en matrimonio. Esta emoción los hace aceptar de igual forma el trato de dividir el tiempo de uno en la tierra por cierto periodo y que el otro soporte de su ausencia con tal de tenerla a su lado así sean unos cuantos meses. Parece ser suficiente en un inicio y que podrán hacerlo funcionar, de hecho, incluso Perséfone sí cumple durante el desarrollo de la obra teatro con su parte como fue dictado, pero Hades es quien termina traicionándolo.

La ruptura se dicta como el segundo estado en el que está estancada la relación de los dioses. Éste abarca gran parte de la obra de teatro ya que es una situación de conflicto que conserva raíces que se ubican en aspectos del pasado pero que han agredido permanentemente en su presente.

La *inseguridad* que habita en la historia de amor está presentada específicamente en Hades, es una emoción que surge mediante la duda cuando se encuentra sin la compañía de Perséfone por el tiempo que debe estar en la tierra. La falta de la presencia de su esposa conlleva a que Hades vuelva a ese estado de soledad, el cual se vuelve más grave teniendo en cuenta que ahora tiene algo que le importa y sabe que tiene por un tiempo limitado. El amor de Perséfone solo puede disfrutarlo por un período muy estricto y los meses que debe estar fuera despiertan incertidumbre sobre su suficiencia como amante, la comodidad que le proporciona y si ella todavía lo ama cuando no está a su lado.

Esta emoción no abandona a Hades en el musical, ya que es en parte por ésta que Hades comete la mayoría de sus acciones. Él es inseguro y también desconfiado sobre si Perséfone le será fiel, si regresará en el tiempo acordado y no le abandonará. También se pone en juicio a sí mismo al creer que él podría no ser suficiente como para que Perséfone quiera volver, que quizás ella se convencerá de que podría encontrar algo mejor o que efectivamente Hades solo representa muerte y no puede ser alguien sensible, además de un buen esposo como tanto anhela serlo para ella.

Entre más crece la duda sobre ella, él y su relación, más fuertes son la *desconfianza* e *inseguridad* hasta el punto de dominarlo por completo. Hades, al igual que Orfeo,

construye escenarios imaginarios donde se vuelve a quedar solo, en el que su esposa decide permanecer en la tierra para siempre porque el inframundo es un lugar detestable y que el amor que él le profesa no le basta para que sea feliz. Lo único que Perséfone ha hecho para que Hades se sienta abrumado ante estas posibilidades ha sido el cumplir con el trato de traer la primavera a la tierra, así que sus dudas se rigen principalmente por un miedo irracional.

El *terror* hace que Hades deje en claro que lo peor que podría pasarle, ya que parece ser su mayor miedo, es que Perséfone lo abandone en algún momento, el inframundo puede ser su responsabilidad y deber, pero su esposa es el centro de su universo. Él ya ha estado solo por mucho tiempo, lidiando consigo mismo en exilio y lo subterráneo, la soledad puede ser más cruel que la propia muerte por los lugares a los que su mente puede conducir, más a alguien que no ha tenido a alguien, ni un apoyo emocional. Hades está aterrado de sentirse abandonado nuevamente y es un miedo que revive cada año que tiene que despedir a su esposa para cumplir el compromiso que les permite validar su matrimonio.

La *paranoia* se convierte en la compañía del dios cuando Perséfone no está y tiene un poder más fuerte en su mente. No solo la intoxica de falsos escenarios que no se han cumplido en ningún momento, ni de probabilidades que solo se han quedado al margen, sino que también lo lleva a adoptar una posición en la que cree que debería hacer algo para impedir que a su figura amorosa no se le cruce por la cabeza la idea de dejarlo. Es entonces cuando Hades comienza a alterar el inframundo para adaptarlo a los gustos de Perséfone, es decir, hacerlo caliente como el verano en la época más fría del año y electrificarlo para que simule la luz

del sol, pero también le proporciona esclavos que estén bajo sus órdenes para satisfacer cualquier deseo que se le antoje.

Hades se siente *amenazado* por el tiempo, la distancia, el amor que siente por su esposa y que la tierra sea más importante que satisfacer su compañía. Su delirio es perceptible conforme va justificando sus acciones en base a su jurisdicción como el dios que a la vez es rey. Nadie duda de que Hades sea la máxima autoridad del inframundo, más que él mismo, por lo que vive con una constante necesidad de demostrar las cosas que es capaz de hacer y se refugie en una máscara que oculte su frágil masculinidad.

Está *desesperado* por retener a Perséfone al inframundo y no le importa condenar a la tierra a un colapso, ni hacer que los mortales pasen hambre o frío. Al fin y al cabo, esa área no es de su dominio, pero incluso se vería afectado con tener que lidiar con el proceso de todas las almas de los muertos que perecerían en el desequilibrio al que está dispuesto a someter a la tierra. Hades no puede verlo, ni contemplarlo por su ambición de estar enfocado en lo que tanto desea conservar. O tal vez sí esté al tanto de las consecuencias que podrían traer sus acciones, pero no muestra remordimiento alguno o interés al respecto si él sale ganando.

Cuando Perséfone finalmente se anima a confrontar a Hades para liberar a Orfeo y Eurídice, ambos muestran su *terquedad*. Perséfone porque insiste en defender al par de mortales, reclamando que no buscan nada más que volver a estar juntos y continuar con su vida a pesar de los errores que cometieron, usando el poderoso argumento de que ellos representan el amor que alguna vez tuvieron antes de las fracturas en su matrimonio. Y Hades al afirmar que ninguna oración o canción van

hacer que eche atrás sus mandatos sí con eso puede poner el ejemplo de que nadie tiene el poder suficiente como para desafiar al rey del inframundo.

Hades, quien tiene una alta carga emocional, se ha vuelto un ser *egoísta* que solo piensa en lo que a él le puede afectar. Mira a Perséfone como una posesión, algo que podría perder y no a alguien en sí. Ella representa la compañía, la vida, luz y también su debilidad; si Perséfone se fuera, eso haría ver a Hades como un rey que carece de poder y autoridad porque ni siquiera es capaz de mantener a su esposa en el reino. En cambio, si se quedase, ya fuera por voluntad u obligación, no se pondría en cuestionamiento la competencia de Hades.

Ambos poseen responsabilidades, Perséfone debe cumplir con el curso de las estaciones del año para que la vegetación viva y Hades se hace cargo de las almas de los muertos. El acto egoísta de Hades también reside en el hecho de que el centro de su universo gira alrededor de Perséfone y él desesperadamente quiere que él sea el de su esposa. No quiere que piense en nada más, porque cualquier cosa que sea de la importancia de Perséfone es una amenaza para Hades.

Y es probable que por eso mismo él decidiera acceder en darle una oportunidad a Orfeo para que cantase algo que pudiera causar algo en él. Porque pensaba que su actitud inclinada a la defensiva era como un escudo lo suficientemente fuerte para resistir alguna conmoción y así deshacerse de él, junto a las insistencias de Perséfone por liberar a la pareja.

Su *hostilidad* es la otra emoción que utiliza como arma para que nadie contemple su sensibilidad. Es parte de la imagen y personalidad que ha construido para parecer alguien fuerte y dominante ante sus súbditos. Hades peca hasta en la

crueledad al dictar que sus trabajadores golpeen a Orfeo frente a Eurídice y Perséfone cuando él explica que no se irá hasta que libere a su amada. Su dura posición es parte del papel que siente que debe cumplir para que nadie se atreva a tratar de arrebatarse la autoridad, ni ponga en duda su firmeza y el corazón de piedra que posee.

La segunda arma que utiliza es el *poder* que tiene como dios y rey del inframundo. En la lógica que se desarrolla en la mente de Hades, él escoge el poder porque cree que le garantizaría el amor de Perséfone, al ser alguien que puede manipular la naturaleza de su reino, tener un dominio sobre sus súbditos y ser el único que puede castigar, lo concibe como una cualidad que puede ser digna de la admiración de Perséfone, cuando en realidad es una de las causas por las que está profundamente molesta.

Perséfone rechaza totalmente la crueldad, el poder y la *indiferencia* que proviene de su marido. Ella ve en Orfeo una persona que solo quiere recuperar su felicidad, no tiene la ambición de poseer un reino o de tener un gran reconocimiento entre los hombres. Eurídice es su mundo, su musa y el primer contacto que tiene con el amor. Además, recordando el vínculo que tiene Perséfone con la naturaleza, repudia las alteraciones que van en contra del orden de las cosas, como la manipulación del inframundo al volverlo una simulación artificial y retorcida de la tierra o incluso a la máscara que Hades se ha puesto en sí mismo para refugiarse de sus miedos.

El presentar *desinterés* por estos “regalos” u “ofrendas” por parte de su esposo, es lo que también traza el *distanciamiento* entre ellos. Perséfone en vez de verlo como una demostración de amor, lo mira como esfuerzos de Hades para mantenerla

prisionera, siendo una modernización del secuestro que sufre en el mito clásico. Y muestra una actitud que expone el *desprecio* por las acciones de Hades, lo que aumenta la inseguridad en él de no hacer lo suficiente y estar fallando.

Algo más que habita en Perséfone es la *culpabilidad* que tiene por la situación de los trabajadores de *Hadestown*, debido a las condiciones en las que están sometidos, al igual que no es capaz ni intenta hacer algo para liberarlos de la situación en la que se encuentran. Es una cómplice de Hades que está condenada a ver cómo deben acatar las órdenes que les son impuestas. Esta emoción la lleva a actuar para ayudar a Orfeo y Eurídice, como sí con esa acción pudiera compensar todo lo que ha dejado pasar y también poder entender cómo salvar su matrimonio con Hades.

Sin embargo, Perséfone tiene tendencias *autodestructivas* a causa del aislamiento, los límites a los que Hades quiere sumirla y la culpabilidad de las personas que trabajan para ellos, además del notable daño que ha provocado a la tierra, lo que la hace tomar el camino de la drogadicción y el alcoholismo para de alguna forma continuar con su eternidad que está destinada a la oscuridad. Perséfone se encuentra desesperanzada y lejana de su realidad para no enfrentar los problemas.

Su salud mental puede estar afectada también por efectos de la depresión y en este estado, cuando conoce la historia de Orfeo y Eurídice, despierta una *nostalgia* que extrañamente la aviva y saca de su intoxicada condición. Este estado, junto a la *melancolía*, la despiertan hasta impulsarla a actuar para finalmente hacer algo.

Perséfone siente nostalgia porque ve mucho de sí misma en Orfeo y Eurídice, como sus ganas de vivir, de sanar a la tierra, la tremenda importancia que le da a la

primavera, el amor por la música y el sentido de protección que no recae en lo abusivo. Ellos son el espejo de su persona y también del pasado de su relación. En la melancolía ella extraña las características positivas que había en su matrimonio, el romance que se ha marchitado en discusiones y la química que se ha apagado. Perséfone también echa de menos al hombre del que se enamoró y no al que se ha vuelto un tirano que solo ha alimentado sus ganas de perder la consciencia.

La razón para experimentar todo esto es porque entre toda la montaña de emociones que la hacen rozar en el odio, Perséfone todavía siente *cariño* por su marido. La forma en que se refiere a él cuando lo confronta es una ventana a ese mundo de sentimientos que guarda por la antigua imagen que tiene de Hades. Perséfone en su sobriedad y la ruptura, se aferra al amor que tanta felicidad le trajo y la lógica que posee para tratar de razonar con él. Pero a su nostalgia y melancolía la alimenta la *pérdida* que ella tiene en sus manos, o sea, la de la relación y comunicación con Hades.

La redención conceptualiza el tercer estado en el que la relación se encuentra al final de la obra de teatro, ya que es el cambio en ambos que va a terminar por dar paso a la reconstrucción de su relación y comunicación. Tanto Hades como Perséfone comparten una *empatía* que es dirigida hacia Orfeo y Eurídice por toda la historia que han tenido juntos, además del hecho de verse reflejados en ellos. La juventud que los mortales poseen y el cual caracteriza su amor es un recuerdo que Perséfone abraza porque sabe que es un romance que apenas va concentrándose y en cual pueden trabajar o cambiar tantas cosas a tiempo, pero que también posee

inocencia de la cual ella y su esposo ya no tienen consigo por la cantidad de años que han estado casados.

La empatía en Hades está presente al coincidir en muchas cosas con Orfeo, tales como la inseguridad que los dos tienen, el devoto amor hacia sus figuras amorosas, la rápida manera en que cayeron enamorados y que son capaces de transgredir lo que sea con tal de obtener a la persona que aman. No son tan diferentes, Hades incluso sabe que Orfeo podría ser como él. Hades y Perséfone son un espejo del futuro de lo que Eurídice y Orfeo podrían haber sido si tan solo el final del mito fuera distinto.

A pesar de las cosas que salieron mal en el matrimonio de Hades y Perséfone, siguen siendo conflictos. Conflictos que Eurídice y Orfeo también tienen en su relación y hubieran tenido sí siguieran juntos, ya que son parte de cualquier romance. Al decir que los dioses son el espejo del futuro de los mortales, no es con la intención de referir que cometerían los mismos errores o tendrían las mismas discusiones, sino de que pasarían por altibajos que aprenderían a resolver conforme trabajasen en ello. Y de igual forma, los jóvenes amantes son el espejo de Hades y Perséfone donde contemplan lo que envolvió su matrimonio, cómo eran cada uno en el pasado y de lo que ya no tienen consigo.

Existe *culpabilidad* en la pareja de dioses por las acciones que han violentado su relación. Se había dicho que Perséfone no se siente, ni se considera una víctima a pesar de las situaciones en las que su marido la ha puesto, porque cree que ella tiene parte de la responsabilidad al lidiar con el conflicto de una forma que terminó por alejarla de él y de la posibilidad de resolver los problemas adecuadamente.

Hades sabe que tiene una mayor carga en los problemas que influyeron en su matrimonio, a pesar de no disculparse explícitamente en escena con su esposa, al cantar junto a ella la melodía de su historia es una forma de reconocer la parte que le corresponde en la disputa.

En esta nueva etapa surge una *sobriedad* que les permite contemplar lo que han hecho mal y aceptar que se han hecho daño el uno al otro, pero también tratar de enmendar lo que han ocasionado en la tierra. Prueba de ello es que Hades deja ir a Perséfone para que dé comienzo a la primavera y afirma que le esperará en el inframundo los meses que corresponden al trato del mito clásico. Y Perséfone no recurre a las drogas, ni al alcohol para lidiar con sus emociones, ni cualquier situación. Los dos están despiertos, lúcidos y dispuestos a intentarlo una vez más para recuperar lo que habían olvidado por la ceguera en la se encontraban.

Esto abre *esperanza* para salvar lo que han tenido por eras. Hades y Perséfone saben ahora de las cosas que el amor los puede llevar hacer, por lo mismo tienen que aprender a reencontrarse y ubicar los límites que esa emoción debe respetar para no volver a caer en las agresiones que han hecho anteriormente. Su *reconciliación* es una carta que ponen sobre la mesa como un viaje para sanar y poner en orden lo que se ha visto afectado por sus acciones, aquí se expone el gran poder que tiene el dar ese paso que envuelve el reconocimiento de los errores, la culpa y responsabilidad, ya que conlleva en trabajar mutuamente para eliminar las conductas destructivas que van en dirección hacia la pareja y uno mismo.

La relación y el *amor* de Hades y Perséfone son profundos debido a la cantidad de tiempo que han estado juntos, pero también por el contexto subterráneo en el que

se encuentran. Viven en un sitio de sombras y oscuridad, donde los muertos son la única población con la que cuentan. El querer simular la luz y la calidez del sol es una alegoría de pretender que el estado en el que se encuentran los personajes es de armonía y paz, cuando en realidad es una mentira, ya que en realidad ambos están teniendo dificultades en su matrimonio, Hades trata de cubrirlas y esconder sus propios actos, construyendo una imagen falsa de la situación para lidiar con el punto en el que se encuentra la pareja.

La tipología emocional de Hades y Perséfone está caracterizada por ser un romance longevo. Ellos, contrario de Eurídice y Orfeo, están más experimentados sobre la convivencia y las diferencias que surgen entre sí. Son la representación de una pareja que han permanecido juntos por un largo tiempo, aprendiendo a soportar y aceptar los defectos del otro, pero también a continuar alimentando su comunicación después de un fuerte altibajo que casi los lleva a la destrucción.

El amor contemporáneo plasmado en la obra de teatro a partir de los dos mitos está caracterizado por el tiempo. El enlace de las parejas es la noción de temporalidad; mientras un par está estancado en el pasado y recordando lo que era el amor juvenil que tuvieron en su momento, el otro busca mirar hacia el futuro de una forma apresurada para no quedarse en la soledad.

El tiempo funciona para reconstruir y definir la historia, como es el caso de Hades y Perséfone que necesitan de éste para atender las fracturas de su relación e identidades personales; y en el de Orfeo y Eurídice, quienes tienen el tiempo como el punto el punto fijo del trazo de la corta duración de su relación.

El espejo de las dos relaciones es el tiempo, así ambas miran en direcciones opuestas. Se ha dicho que los dioses se conservan en el pasado, debido a la nostalgia y melancolía que despiertan en ellos al ver a dos jóvenes amándose con las mismas cualidades sensitivas que tuvieron en el inicio de su romance y es también porque implícitamente desean volver a esa época. Quieren regresar a las personas que eran en ese entonces y recuperar lo que contenía su relación cuando apenas estaban formándose debido a la inconformidad que sienten en su presente. Mientras que los mortales anhelan correr hacia el futuro como si el tiempo estuviese escapándose de entre sus manos, pensar en el mañana y en construir un futuro estable es una genuina preocupación de obtener estabilidad que les permita vivir juntos, porque así no tendrán la inquietud de que un factor externo a ellos pueda separarlos.

El amor de los personajes está dotado también por la necesidad de compañía en momentos oscuros y realidades difíciles, lo vuelven como un sedante con el cual sobrellevar los sucesos de su alrededor y lo utilizan para justificar sus acciones y pensamientos, así conlleve a la deformación de la emoción según la creencia de cada uno de ellos

Se había dicho que el amor no es liberador en la obra de teatro y es lo que el mito contemporáneo de Orfeo y Eurídice trata de explicar, pero en el de Hades y Perséfone se usa para decir que el amor muchas veces puede ser tan intenso y violento en el corazón de los portadores, lo que puede conducir a los hombres a realizar locuras que tratan de justificar en el nombre de esta emoción. Pero el amor no debe ser agresivo, ni egoísta o asfixiante, sino debería proporcionar seguridad,

comprensión y respeto, porque de eso se compone el funcionamiento de una relación. El amor es la base, un motivo y razón, más no la respuesta absoluta a todos los problemas que surjan en la pareja.

Esta tipología emocional brinda el entendimiento de la complejidad de las relaciones amorosas en base del contexto social en el que se encuentran y el tiempo que transcurre entre ellos, permite clasificar las etapas de cada uno de estos vínculos y comparar la existencia de semejanzas o diferencias emocionales que persisten en las parejas de estudio. A continuación, en la sexta ilustración (Ilustración 6) se muestra como convergen y a la vez conservan, independientemente de la otra relación, sus propias emociones que definen su respectivo discurso amoroso.

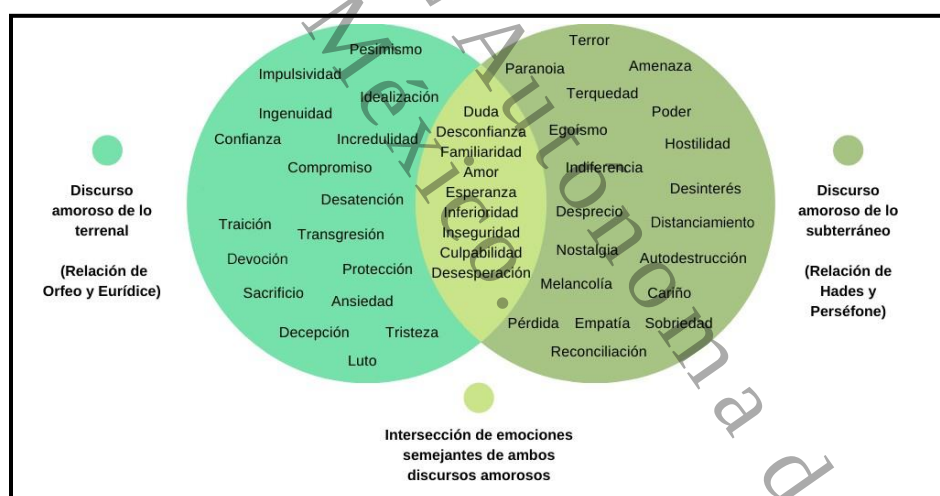


Ilustración 6 Diagrama del filtro emocional de los discursos amorosos. Elaboración propia.

El discurso amoroso de Orfeo y Eurídice se referencia “de lo terrenal” por el sitio en el que tratan de sobrevivir y al que quieren regresar juntos después de los incidentes que atraviesan a lo largo del segundo acto de la obra de teatro. Como mortales, se supone que su destino es vivir en la superficie de la tierra, no en un lugar hecho para los muertos. Ninguno de los dos quiere permanecer en el terreno de Hades y

también rechazan la similitud que su mundo tiene con el inframundo; esta es una de las razones por las cuales Eurídice acepta ciegamente la oferta del dios, de la cual posteriormente se arrepiente y por la que Orfeo se empeña tanto en escribir una canción que permita repararlo. En el polo de Orfeo y Eurídice se vuelven a traer las emociones que surgen en cada etapa de su relación, las cuales se expusieron en su respectivo apartado.

Mientras que en el discurso amoroso de Hades y Perséfone recibe el nombre “de lo subterráneo” por la tenebrosidad en la que yacen desde hace tiempo, englobando al inframundo en el que tienen la oportunidad física de desarrollar o soportar su relación y la condición sentimental en la que la misma está debido a los conflictos en su matrimonio, como la intoxicación que hay en sus personalidades. Al igual que la anterior pareja, en el polo de Hades y Perséfone se muestran las emociones que definen su relación a lo largo del mito contemporáneo en la obra de teatro.

En la intersección se encuentran las emociones semejantes que coexisten en ambas relaciones, aun teniendo en cuenta el margen de longevidad que cada una tiene. Es decir, a pesar de que el amor de Orfeo y Eurídice sea propio de un par de jóvenes y el de Hades y Perséfone sea más antiguo, esto no impide que ambas compartan un puñado de mismos sentimientos, aparte de las que diferencian y vuelven de cierta forma única a su relación. El filtro de la emocionalidad en la tipología de los discursos amorosos se ubica en la cuarta tabla (Tabla 4):

Emoción	Descripción
Amenaza	Hades cree que factores como el tiempo, la distancia y el transcurso de las estaciones del año son amenazas para su relación y posibles razones por las que Perséfone podría dejarlo.

Amor	Es el centro gravitacional de las dos relaciones y el motivo de los protagonistas masculinos para justificar sus acciones. Es el corazón de la obra, ya que, a pesar de sus deformaciones, persiste el amor y la idea que se tiene de este.
Ansiedad	Estado mental que los protagonistas masculinos sufren en distintas temporalidades: En Orfeo resulta como un catalizador que lo dirige a la tragedia de su relación. En Hades lo conduce a adoptar una actitud más dura y a crear escenarios imaginarios que busca prevenir que se cumplan.
Autodestrucción	Estado en el que Perséfone yace desde el inicio de la obra debido a las disputas existentes en su matrimonio con Hades y que se caracteriza por el consumo de drogas y su alcoholismo.
Cariño	Persiste en las palabras de Perséfone cuando trata de hacer entrar en razón a Hades. A pesar de la negatividad y toxicidad que hay en la relación por las conductas de ambos, Perséfone recurre al cariño para tener tacto al hablar con él en esa ocasión, siendo uno de sus primeros actos estando sobria.
Compromiso	Promesa hecha por Eurídice y Orfeo cuando confiesan sus sentimientos. También es en base a esto por el cual Orfeo se dispone a descender al inframundo para recuperar a Eurídice, debido a la seriedad de su relación y su amor por ella.
Confianza	Una de las primeras muestras de amor por parte de Eurídice, ya que deja de lado sus prejuicios y le cuenta a Orfeo sobre sí misma, abriéndose en el momento que confiesa que quiere estar con él.
Culpabilidad	Está presente cuando Eurídice decide ir a <i>Hadestown</i> para tener una supuesta mejor calidad de vida y porque es una falta al compromiso que hizo con Orfeo. En Orfeo se manifiesta cuando Hermes le informa que no hizo caso a las veces que Eurídice lo llamó desesperadamente y también cuando la condena a regresar al inframundo cuando se da la vuelta en su camino. En Hades se presenta implícitamente durante su recuerdo psicodélico que se denota por la canción de Orfeo, ya que se da cuenta de los límites que ha cruzado en cada una de las decisiones que afectaron a su matrimonio. En Perséfone reside por su complicidad a la esclavitud de los trabajadores de <i>Hadestown</i> , ya que no hace nada para liberarlos y ponerle un alto a su marido.
Decepción	Les invade a Orfeo y Eurídice cuando fallan la prueba que Hades les ha puesto para liberarla de su contrato en el inframundo, ya que saben que no podrán volver a estar juntos y su amor no fue suficiente para combatir la ansiedad alimentada por las dudas en la mente de Orfeo.

Desatención	Por enfrascarse en terminar su canción, Orfeo deja de prestarle atención a Eurídice y no se percató de que está muriéndose de hambre, pasando frío y que las Moiras están abrumándola.
Desconfianza	Está presente naturalmente en Eurídice al inicio de la obra cuando Orfeo impulsivamente le pide que vaya con él a su casa. Eurídice no se fía fácilmente de los desconocidos, ni de todas las personas en general como para ser abierta con los demás. A pesar de que Hades ama a Perséfone y la deja ir por seis meses, él no confía por completo en ella, ni en su amor como para asegurarse de que jamás va a engañarlo o abandonarlo. También desconfía de sí mismo, porque cree que está siendo demasiado suave y menos severo.
Desesperación	Surge en Orfeo al saber que el amor de su vida se ha marchado y decide ir a buscar hasta el inframundo para recuperarla. Está en Eurídice cuando le habla a Orfeo durante el camino a abandonar <i>Hadestown</i> . También invade a Perséfone en su insistencia para que Hades deje ir a los amantes mortales y él se niega a ceder.
Desinterés	Perséfone no muestra algún gusto por los cambios que Hades ha hecho en el inframundo con tal de complacerla y retenerla a su lado.
Desprecio	Perséfone detesta las modificaciones que tiene el inframundo porque van en contra de lo natural.
Devoción	Es la admiración que hay en Eurídice por Orfeo al ser capaz de producir efectos con su música y de los cuales solo la naturaleza podía realizar.
Distanciamiento	Fractura en la relación de Hades y Perséfone por la falta de comunicación y los disgustos que cada uno guarda dentro suyo por las acciones del otro que, en vez de hacer saber, prefieren tomar distancia.
Duda	Está en la mente de Orfeo desde que Eurídice le confiesa sus sentimientos y afirma no saber quién es él como para merecerla. Sus dudas escalan de nivel casi al final de la obra y su ansiedad, con ayuda del canto de las Morias, lo hace cuestionarse importantes factores sobre su fuerza, el amor y la prueba que Hades le ha puesto. Hades duda de que Perséfone sea capaz de regresar a él cada año hasta el punto de creer que algún día sucederá.
Egoísmo	Hades quiere a toda costa ser el centro del universo de Perséfone, que no haya nada ni nadie más importante en el mundo que él y quiere lograrlo a toda costa, sin importarle lo que su esposa quiera o necesite, ni cómo va afectar a la tierra si altera la naturalidad de las cosas.
Empatía	Surge en Hades al ver el espejo que existe entre él y Orfeo, ya que ambos comparten inseguridades sobre sí mismos, pero también todo el coraje que poseen para hacer cualquier cosa que les permita estar con sus figuras amorosas. En Perséfone está desde que decide abogar por Orfeo y

	Eurídice, ya que la transgresión de su amor y la juventud que existe en su romance, le recuerda a la mejor época de su matrimonio con Hades.
Esperanza	Eurídice la percibe cuando abraza a Orfeo y le promete que ambos estarán juntos a pesar de las dificultades que existan en su relación. A Perséfone la invade cuando Hades afirma que volverán a intentarlo cuando llegue el próximo otoño, en referencia a que tratarán de arreglar sus diferencias.
Familiaridad	Orfeo admite haber sentido que ya conocía a Eurídice desde antes, a pesar de no saber precisamente cómo o por qué. A Hades le sucedió lo mismo cuando conoció a Perséfone, ambos comparten que esa sensación se presentó en la primera vez que vieron a su figura amorosa y se puede interpretar que tiene que ver con lo que ellos creen que es el amor.
Hostilidad	Hades lo usa como parte de la imagen severa que ha adoptado para ser temido y respetado en el inframundo.
Idealización	Tanto Orfeo como Eurídice se dotan mutuamente como fuentes de inspiración y se engrandecen más allá de sus características reales.
Impulsividad	Una de las características de Orfeo y la causa por la que termina acercándose a Eurídice tan directamente, debido a ser alguien impulsivo, sigue mayormente su corazón y deseos que la lógica o razón.
Incredulidad	A Eurídice sigue pareciéndole magnífico que pueda sentir con Orfeo algunas de las cosas que antes la naturaleza se encargaba de transmitir, como el calor. Orfeo continúa sorprendido por saber que Eurídice está escogiéndolo a él para ser su pareja.
Indiferencia	Hades no muestra afecto alguno por la situación en la que Orfeo y Eurídice se encuentran o lo que sea que suceda en su relación, es ajeno a las insistencias de Perséfone y a tratar de ponerse en sus zapatos.
Inferioridad	Durante su crisis de ansiedad que se desata casi al final de la obra de teatro, Orfeo se siente insuficiente a pesar de que ha logrado traer la primavera, ayudar en la reconciliación de los dioses y estar a unos cuantos pasos de regresar a Eurídice al plano terrenal. Hades, a pesar de ser el rey del inframundo y dios de los muertos, se siente inferior a las cosas que son de importancia para Perséfone.
Ingenuidad	Propia de la inocencia de Orfeo y el idealismo que tiene de querer cambiar el mundo o de creer que el amor es suficiente a pesar de los contras que hay en su estilo de vida.
Inseguridad	Debido a sus dudas, la creencia de ser inferior y no tener el control total de la situación, Orfeo entra en una crisis por no tener la seguridad de que Eurídice esté siguiéndolo en su camino fuera del inframundo ya que no puede escucharla, ni verla. Hades, influenciado por la separación física y sentimental, cree que Perséfone no volverá a su lado. Además, debido a

	su nula confianza en los mortales y la idea de que cualquiera podría venir a intentar quitarle todo lo que tiene, manda a golpear a Orfeo para apaciguarlo.
Luto	En el caso de Orfeo y Eurídice, nace ante la pérdida de la figura amorosa.
Melancolía	Perséfone extraña los buenos momentos que había en su matrimonio, el romance juvenil, la química y al hombre del que se enamoró.
Nostalgia	Perséfone resiente la ausencia de una relación donde uno adora y ama fuertemente al otro, en la que no sienten temor o pesar por demostrar lo enamorados que están y se preocupan por el bienestar del otro, se denota en ella cuando ve la hazaña de Orfeo por recuperar a Eurídice.
Paranoia	Aparición de ideas obsesivas y absurdas en Hades sobre Perséfone abandonándolo, perdiendo su reino y quedándose nuevamente solo.
Pesimismo	Visión negativa que tiene Eurídice al inicio de la obra sobre el mundo y las personas por la experiencia personal que ha tenido en soledad.
Pérdida	Caracteriza a la relación de Orfeo y Eurídice cuando fallan la prueba de Hades, haciendo que ella regrese permanentemente al inframundo y sin volver a ver a su figura amorosa.
Poder	Autoridad e influencia que tiene Hades en el inframundo al ser el dios y dueño del mismo. Lo utiliza para no parecer débil, ni vulnerable.
Preocupación	Está en Orfeo cuando no sabe cómo estará Eurídice en <i>Hadestown</i> . Agobia a Eurídice al ver cómo los trabajadores de Hades golpean a Orfeo.
Protección	Es una de las condiciones que hay en la promesa que Orfeo y Eurídice se hacen cuando confiesan sus sentimientos. Invade a Orfeo en su camino a <i>Hadestown</i> para traer de regreso a Eurídice, ya que por Hermes sabe que el inframundo es capaz de hacer olvidar quién eres.
Reconciliación	Etapas en la que Hades y Perséfone intentarán trabajar después de aceptar los errores que cada uno ha cometido en su matrimonio.
Sacrificio	Consecuencia de la acción de Orfeo al voltearse antes de tiempo para comprobar que Eurídice está siguiéndole el paso. Sacrifica su relación, su futuro y al amor de su vida.
Sobriedad	Estado en el que Perséfone logra estar lúcida y limpia de sus adicciones para poder confrontar a Hades por lo insensato que está siendo con las súplicas de Orfeo y Eurídice.
Terror	Miedo intenso que Hades experimenta ante la posibilidad de que Perséfone decida separarse de él o deje de amarlo.

Terquedad	Firmeza en la posición y actitud de Hades de no ser flexible con ningún prisionero o trabajador.
Traición	Acto que viola la fidelidad, no precisamente romántica, sino a una promesa; Orfeo la comete cuando no acude a Eurídice cuando ella le necesita y posteriormente rompe el trato que había hecho con Hades para dejarlos ir del inframundo. Eurídice se ve orillada a traicionar su compromiso al abandonar a Orfeo para buscar una vida mejor en la que no pase hambre.
Transgresión	Orfeo va en contra de las leyes de <i>Hadestown</i> al entrar de contrabando para recuperar a Eurídice y rebasa el límite al decirle a Hades que no piensa regresar a la tierra solo, además de no titubear en aceptar el desafío que le pone para permitir la libertad de Eurídice.
Tristeza	Envuelve a Orfeo y Eurídice cuando hablan por última vez de frente a frente porque saben que no volverán a verse y regresarán a estar solos en diferentes mundos.

Tabla 4 Diccionario de tipología emocional de las parejas de la obra de teatro "Hadestown". Elaboración propia.

Así como las relaciones de la obra de teatro están vinculadas por emociones, teniendo al amor como el núcleo de ambas, la temporalidad también está enlazada a ellas para diferenciar sus casos. El amor terrenal, protagonizado por Orfeo y Eurídice, es temporal ya que posee un ciclo de vida; empieza con el pesimismo y la ingenuidad en cada sujeto enamorado, para concluir con el luto al perderse mutuamente y la relación que tenían.

A su diferencia, el amor de lo subterráneo, caracterizado por la inmortalidad de Hades y Perséfone, es uno que permanece y que, con ayuda del tiempo a su favor, poseen mayores oportunidades para trabajar en él para solucionar los conflictos que conforman su relación.

Es claro que Hades y Perséfone también tienen su propia limitante temporal por el periodo de tiempo que tiene que pasar fuera del contexto físico en el que su marido se encuentra, pero la obra de Anaïs Mitchell y los mismos mitos comprueban que,

a pesar de ello, el amor de Eurídice y Orfeo termina en muerte, mientras que el de Hades y Perséfone revive a lo largo de la historia.

A través del análisis de los discursos amorosos es posible acercarse a la comprensión de los actos que los sujetos enamorados cometen en su historia. Al menos en el mito reescrito por Anaïs Mitchell en su obra contemporánea, se entiende que principalmente las acciones de los personajes son hechas en nombre del amor o lo que ellos creen que significa esa emoción.

De igual forma, permite profundizar en el vínculo emocional que los individuos construyen o rompen según sea el caso. Muestra que las relaciones, aunque no terminen, se dotan de etapas en las que se despliegan emociones, sentimientos y estados mentales que definen en qué punto se encuentra la pareja. Los tiempos verbales son los encargados de conducir al lector para que descubra en dónde están los personajes y termine de armar el rompecabezas temporal y emocional que toda relación posee.

Las identidades de los involucrados es una pieza importante en toda la articulación del análisis y estudio del discurso, ya que no solo son vehículos que emiten palabras. Están compuestos de sentimientos, ideas, propósitos e intereses que terminan por influenciar en la relación amorosa y en su propio desarrollo como personaje o individuo.

Para los finales hallazgos de esta investigación es preciso aportar la construcción de una herramienta que facilite la exploración de los discursos amorosos, sin que el formato en el que se desarrollen sea una barrera para el lector interesado en su análisis. Con la intención para que la comunicación continúe trabajando y ampliando

la perspectiva del plano emocional de las relaciones sentimentales que se pueden encontrar en historias dentro de la literatura, el teatro o la música.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
México.

Conclusiones

CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación se han realizado numerosos viajes, algunos al pasado mediante lecturas de autores que se encuentran en un diferente espacio-tiempo y otros de carácter mitológico, como el inframundo griego contemporáneo que Anaïs Mitchell se encargó de reconstruir a través de la narrativa de *Hadestown*.

Hadestown, en el teatro, ha sido mucho más que una obra que se compone de un libreto en el que se ha trabajado por años y música que ha evolucionado junto a su orquesta. Sin planearlo, se volvió un móvil que ha logrado dar un espacio a cuestiones políticas que definieron momentos históricos, utilizando elementos simbólicos como el muro que Hades construye para dividir dos mundos diferentes o la esclavitud y explotación laboral hacia sus trabajadores.

Brindó una representación racial, de salud mental y, por supuesto, de consciencia sobre las relaciones, otorgando una idea y problemática que finalmente dio paso al proceso de desarrollo de esta investigación. Más que simple actuaciones y relatos contados con una nueva visión, el discurso mitológico posee una poética amorosa con una carga altamente sensible que se manifiesta en emociones específicas que definen a cada una de las parejas sentimentales e individualmente a sus personajes, dotándolos de propias características que les dan sentido y vida a los sujetos.

En el análisis de los objetos de estudio, o sea, las canciones seleccionadas que forman parte de la obra de teatro, existen referencias a los relatos mitológicos clásicos que no se limitan simplemente a utilizar nombres de personajes y dioses, sino que utiliza los romances por los que están destinados a caer, las situaciones.

que marcan un antes y después en los sujetos, al igual que las tragedias por la que suelen ser recordados.

Pero Anaïs Mitchell no solo busca que su obra sea recordada por la tragedia, la autora conserva la esencia de los mitos y agrega nuevos elementos que se adaptan a una realidad distópica que no se encuentra muy lejos de la actual, lo que termina por volver su versión contemporánea más real y empática. Estas referencias que toma son la base de la construcción de los personajes y los lugares en los que se desarrollan, mientras que los factores que la dramaturga añade son la emocionalidad, los estados sentimentales y personalidades de los individuos en un mundo que no es la antigua Grecia, sino una comunidad civil azotada por el desempleo, la pobreza y violentos cambios climáticos.

Los aspectos sensibles que envuelven a estos personajes y el contexto creado para ellos son la marca de diferencia entre los relatos clásicos y la adaptación proveniente de la mente de Anaïs Mitchell. La distinta forma en que decide presentar y evolucionar a los sujetos funciona porque construye una identidad emocional que se asemeja a la de individuos que atraviesan por una realidad que surge a raíz de un evento que cambió abruptamente el mundo, tal como lo es la pandemia por el COVID-19.

Por otro lado, es necesario recordar que en los musicales se recurre al cantar cuando los personajes no son capaces de expresar con normalidad lo que les ocurre o sienten, sin embargo, el texto amoroso no se estanca solamente en esta función. Sino que posee atributos que enriquecen el discurso y la profundidad de los pensamientos, acciones, además de las emociones de los sujetos.

Para que en el texto amoroso se alcance a apreciar las posiciones que tienen los personajes en su relación se necesita de elementos a los que se llegan a través de la interpretación. Uno de ellos es el vehículo o medio que utilizan para expresar sus emociones, hay que aclarar que, aunque la acción a la que recurren como personajes de una obra de teatro es al canto, el análisis no se refiere a esto, sino a lo que según el texto es como un estímulo, motivo u objeto por el que los individuos acuden o se refugian para manifestar y direccionar lo que sienten.

La materia narracional es algo que tampoco puede perderse de vista a la hora del análisis, ya que este es el esqueleto del texto y puede adaptarse a distintos medios, aunque en este estudio se ubica como las palabras en los versos de las canciones.

Los signos y símbolos están también presentes en el texto, son fundamentales para profundizar en lo que es de importancia para la pareja y a sus involucrados individualmente. Al ubicarlos, ya sean tangibles o intangibles es posible identificar la intimidad que hay en la relación. Mientras que con las figuras retóricas se encamina a la exploración de develar emocionalidad, estados y razones por el cual los personajes actúan de cierta manera o toman una decisión.

Todo discurso amoroso alberga una o múltiples historias. Al develar las figuras retóricas y a los sujetos enamorados, los resultados son como piezas de un rompecabezas que hay que volver a armar para obtener el panorama histórico de los antecedentes de la pareja y sus personajes. Con esto, también se descubre que existen etapas o episodios en la relación, es decir, momentos determinantes que conceptualizan los estados en los que se encuentran los individuos y se ubican como tiempos verbales.

Los tiempos verbales otorgan una mejor organización de los fragmentos que se pueden encontrar dispersos en el texto amoroso, ya que es como una especie de línea del tiempo en donde se marca con mayor firmeza la evolución y el destino que tiene la relación según el relato contemporáneo, no solo el dictado por el mito clásico. En la historia se concibe la narración que determina de dónde proviene el amor y qué sucede con él, además de cómo eso y el resto de la emocionalidad afecta a los personajes.

En la tipología emocional se encuentran los puntos que forman la constelación del discurso amoroso de las relaciones, ya que se encargan de explicar por qué actúan y piensan de cierta forma los sujetos, junto a qué características tienen las relaciones. En el contraste de las dos parejas, una tiene rasgos de una relación devota por la ingenuidad del primer amor, la transgresión y juventud; mientras que la otra esboza al desgaste de un matrimonio de muchos años, la toxicidad por la deformación del amor y la reconciliación como el reinicio de un ciclo.

Así como cada relación posee características únicas que permiten diferenciarlas la una de la otra, el análisis permite ver que pueden ser distintas y similares a la vez por una noción de espejo. El espejo tiene dos funciones, otorga un reflejo de lo que la pareja anhela o busca ser en un futuro y también sirve como un umbral de nostalgia debido al recuerdo que encuentra en la otra pareja, como en las personas que la conforman.

El espejo sirve de distintas formas para cada pareja cuando se pone en discusión el contraste que hay en ellas, pero también para visualizar lo que comparten los personajes inconscientemente hasta que se ponen sus cartas sobre la mesa. Orfeo

y Hades, por ejemplo, tienen en común dos rasgos fundamentales en su personalidad: su inseguridad y la transgresión del amor que profesan, estos elementos son las flechas que direccionan sus acciones. Pero lo que termina por hacerlos diferentes y únicos entre ellos, es la ingenuidad y sensiblería por parte de Orfeo, mientras que en Hades lo supera su autoritarismo y la severidad de su carácter.

Lo mismo sucede con Perséfone y Eurídice, ambas presentan un núcleo que se basa en la independencia, el amor que manifiestan por su pareja, la prioridad que le dan a la devolución del equilibrio al mundo, pero también que recurren a buscar una vía de escape para sus problemas, estos factores son los que funcionan como su espejo entre las dos. Su marca distintiva más notable es cómo los eventos que azotaron a la tierra han influenciado en ellas; Eurídice es más desconfiada a la hora de abrirse con los demás, es cínica por lo mismo y la lleva a ser condenada de egoísta por escogerse sobre Orfeo en la primera parte de la obra. Mientras que Perséfone tiene una actitud más relajada y animada por efecto del alcohol que consume de forma abusiva.

En cuanto a los resultados de la pareja, Orfeo y Eurídice representan, a los ojos de Hades y Perséfone, el espejo del pasado de su relación, precisamente al de sus años más jóvenes. La juventud de los mortales recuerda al de los dioses, quienes han vivido por mucho tiempo y se han perdido en su propia existencia, en el musical Orfeo afirma que los dioses han olvidado la canción de su amor y con ello, también su historia.

Perséfone, al conocer sobre la historia de Orfeo y Eurídice, la cual está regida por el amor, la desatención que conllevó a la separación, pero el inminente amor que hay entre ellos. Está atraída por el recuerdo de lo que fue su matrimonio con Hades. Porque ellos fueron en algún punto como Orfeo y Eurídice, en algún momento de su inmortalidad poseyeron humanidad y no todo el tiempo fueron como fantasmas que tenían vacíos en sus interiores que trataron de llenarlos con poder y drogas.

Hades cree que el inframundo puede caer por una canción y un acto de amor, quizás sea así, pero lo que también puede derrumbar son las defensas que se construyen para reprimir lo que inevitablemente se siente en el corazón. Orfeo lo hizo ver en el propio juego del dios; el matrimonio fracturado que lo enlaza a Perséfone es una muestra de que el amor es como un elemento más que prevalece a través de los años, a pesar de las rupturas y grietas que se formen en su vínculo, las relaciones están dotadas por etapas y ciclos, los cuales pueden abrir uno nuevo que permita iniciar otra vez.

Eurídice también es una prueba de que el amor es una fuerza que combate a los más tercos, en eso se parece mucho a Hades. Ambos, debido a sus posiciones respecto al fiarse de las personas, subestiman que el amor pueda ser algo que impacte en sus vidas y la emoción llega hacerlo hasta que sus destinos sean influenciados. En Eurídice persiste su resistencia al escoger la razón sobre el amor e incluso cuando ella toma su decisión, el arrepentimiento por lo que ha obtenido la lleva a reflexionar que podría conformarse con el romance, pero con la condición de no ser desamparada por su amante.

De cierta forma, el espejo desde el punto de vista de Orfeo y Eurídice recae en ese anhelo por una relación que sea como una fuerza de la naturaleza, capaz de soportar los crudos inviernos, los veranos más sofocantes y el hambre más feroz que perfore sus estómagos, es decir, ellos desean que su amor sea igual que el de los dioses y perdure en su mortalidad. Pero ni siquiera el romance de Hades y Perséfone es resistente e intocable, en realidad, es puramente humano porque es capaz de fracturarse, deformarse y reconstruirse.

Orfeo y Eurídice buscan correr, tienen prisa por estar juntos que ni se ponen a pensar en las cosas que deben trabajar y conseguir para poseer una estabilidad que les permita sobrevivir a los obstáculos. El matrimonio de Hades y Perséfone también fue fugaz, tanto en la obra como en el mito clásico se hace la mención de que el enamoramiento del dios del inframundo surgió espontáneamente y sus acciones son impulsivas, pero no es hasta que se da cuenta que el tiempo es el elemento más importante para construir un vínculo resistente.

El estudio focaliza la historia amorosa y temporalidad como una narrativa de un relato amoroso, la temporalidad discurre como también transita, lo que concede la filtración de las emociones y una transformación de la emocionalidad en la poética amorosa.

La importancia de la temporalidad en el relato amoroso y las relaciones que contiene en su interior determinan factores como las etapas por las que atraviesan, la madurez del vínculo, la evolución que esclarece si es un crecimiento o un retroceso entre ellos (teniendo en cuenta su historia amorosa), qué es lo que extrañan de su pasado, qué existe en su presente o qué es lo que anhelan de su futuro, al igual que

abre paso a la discusión de si el personaje y la relación están contruidos para ser la representación de un tiempo en específico o la imagen de un hecho contemporáneo; tal como Eurídice se asemeja al perfil de una mujer independiente, mientras que la relación de Hades y Perséfone interpreta al de un matrimonio disfuncional y refleja la toxicidad que embriaga a ambas partes.

Las emociones no carecen de temporalidad, sino también necesitan de la noción de tiempo para existir en la historia y el relato. El núcleo de las relaciones está establecido por la emocionalidad, pero el tiempo es el conducto para concebirlas, desarrollarlas y observar qué dirección toman para el destino de la pareja.

En los primeros trazos hechos al inicio de la investigación se tenía contemplado como supuesto la discusión de que el teatro actual dibuja representaciones amorosas egoístas, siendo un atributo que caracteriza la estesis pasional de los sujetos contemporáneos bajo la idea que el musical de Anaïs Mitchell posee atributos de la época actual, pero no de los tiempos mitológicos en los que se desarrollaba la cultura griega, después de los años que han tomado el trabajo de análisis, interpretación y documentación del proceso creativo de *Hadestown*, se puede afirmar que esto no es totalmente cierto.

Principalmente por el hecho de que Anaïs Mitchell no hace un simple *retelling* de los mitos clásicos y excluye el material original del que proviene su obra para reemplazarlo con elementos contemporáneos. Lo contemporáneo y lo clásico coexisten en su libreto, sobre todo en sus personajes, esto es evidente al momento en que se comparó la antigua versión y la actual de los personajes de la mitología en el cuarto capítulo.

Pero que exista un fragmento de lo clásico no significa que el teatro siga estancado en aquellos tiempos antiguos y que la esencia de la obra se simplifique a ello. La presencia del pasado, así sea mínima en los personajes o la historia, es como una base, molde e inspiración para crear una nueva mirada de un relato conocido.

Ahora, las representaciones amorosas que el teatro actual dibuja sí tienen una cualidad egoísta, pero no es la única emoción que la caracteriza. Es egoísta porque Hades está dispuesto a condenar a la humanidad para que Perséfone se quede a su lado, así sea sin importarle las necesidades y responsabilidades de su esposa. Es egoísta porque Orfeo prioriza su pasión antes que escuchar a Eurídice y también puede serlo porque Eurídice decide abandonar a Orfeo para escogerse a sí misma y lo que necesita para vivir.

Pero simplificar a que el amor en el teatro de *Hadestown* es solamente egoísta sería tantear en la superficie del iceberg, ya que como se ha dicho en varias ocasiones, las relaciones amorosas son bastante complejas por todos los matices que tiene su emocionalidad. *Hadestown* prueba que el amor en algunas ocasiones no es suficiente para combatir cuestiones más profundas como la ansiedad e inseguridad, pero también señala el aprendizaje del trabajo que conlleva la reconciliación.

Muestra que el amor contemporáneo puede ser ingenuo, devoto y pasional porque sus personajes poseen una inclinación altamente sensible que los hace regirse por las emociones que experimentan en el momento. Pero que también puede ser destructivo, sacar lo peor de uno mismo, corromper a cualquiera y transgredir cuando otras emociones se agrupan en el estado de enamoramiento e influye la

creencia que el individuo tiene sobre lo que es estar enamorado y cómo debería ser una relación.

Sabiendo todo esto, se cree que el teatro actual en realidad dibuja representaciones amorosas complejas, siendo un atributo que caracteriza la estesis pasional de los sujetos contemporáneos por el mismo mosaico emocional y poético con el que los personajes, junto a su historia, están contruidos. Su emocionalidad no está identificada por un color que pueda decir que son negativas o positivas, sino comprueban que su complejidad yace en lo que hay detrás de sus emociones, comportamientos y pensamientos, que al final siguen siendo humanos.

La discursividad encontrada entre las capas que las canciones poseen no es lo único a lo que esta investigación aspiraba. Conforme más se indagaba en el proceso de interpretación, surgió la importancia de generar un modelo que funcione como una estructura que permita entender la complejidad del discurso amoroso. El cual se presenta en la séptima ilustración (Ilustración 7).

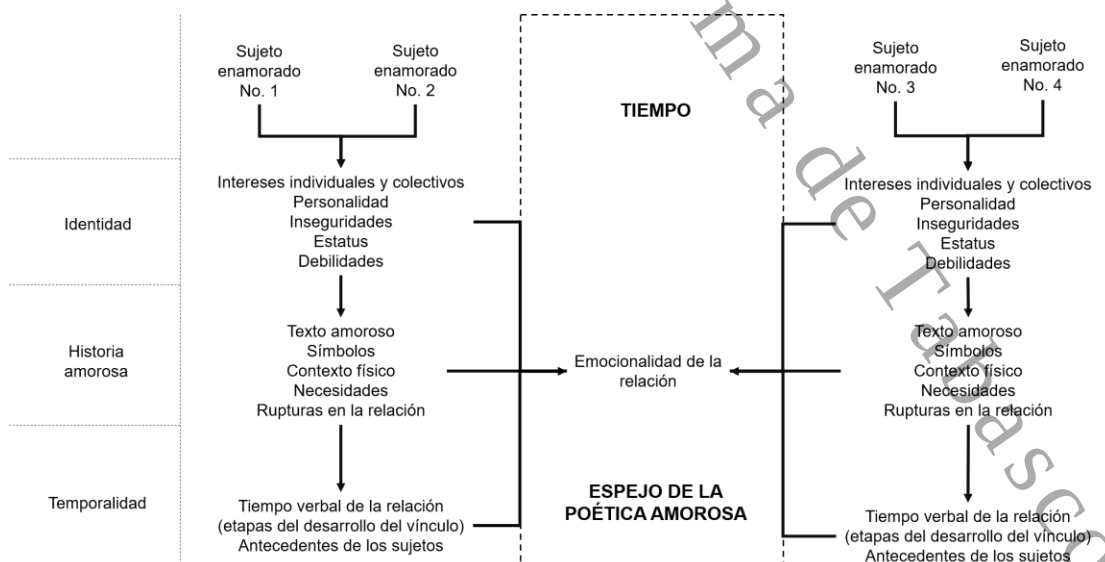


Ilustración 7 Modelo para el análisis de la poética amorosa. Elaboración propia.

El modelo está diseñado para entender la discursividad emocional que centraliza a las relaciones que están en el relato y como una herramienta que permita al lector tener una mayor claridad sobre las clasificaciones que juegan un papel importante en el proceso de análisis para la poética amorosa de cualquier texto que involucre vínculos afectivos.

Se contemplan a cuatro sujetos para permitir contrastar las relaciones de interés. Los sujetos enamorados se conciben como los personajes que están previstos a estudiar, no se colocan simplemente como un par o “relación”, ya que para el análisis de la poética amorosa es fundamental estudiar a los involucrados individualmente, como colectivamente en la relación. Son vistos como una parte del vínculo, pero su presencia no se resume solamente a su existencia y aportación a la relación.

A la izquierda del modelo se presentan tres categorías que corresponden al nombre de cada nivel que se desglosa una vez que se tienen identificados cuáles son los sujetos enamorados. Están señalados para que el lector tenga el conocimiento de a qué pertenece cada elemento en los que debe puntualizar a la hora del análisis.

A) Identidad

Engloba elementos como los intereses de los personajes, tanto individuales como colectivos. Su importancia recae en lo que están buscando para sentirse realizados o satisfechos personalmente y qué esperan de la relación. Por ejemplo, Orfeo tenía como interés personal el terminar su canción, lo que se puede interpretar con completar su trabajo y en lo colectivo, quería que Eurídice fuera su pareja, mientras

que ella tenía como principal interés el no sufrir frío, ni hambre y en la relación tener un compañero.

Conocer y describir la personalidad de los sujetos acerca al lector a comprender qué hay detrás de las palabras de cada personaje, por qué su conducta podría considerarse egoísta, ingenua o soberbia. Es familiarizarse y entrañar en su mente a partir de lo que el autor permite saber del individuo e interpretar sin perder de vista lo que el relato proporciona para tener una idea de a qué se rige. Tener esta información de ambos personajes servirá para poseer una certeza de cómo perciben la relación en la que se encuentran, lo que es para ellos el amor y cuáles son sus formas más fieles de expresarse.

Las inseguridades vienen de la mano con su personalidad y los intereses que tienen. Representan sus miedos irracionales e incluso los que son lógicos para el lector, lo que les preocupa que suceda en un futuro o cualquier momento, lo que temen perder y todos los escenarios imaginarios que nublan su razón. Estos factores pueden llegar a perjudicar la convivencia de la relación y es de interés saber de dónde proviene aquella inseguridad, además de cómo los personajes lidian con ella.

El estatus se refiere a la posición social y económica en la que se encuentran los personajes, tanto antes de formalizar una relación como cuando ya están dentro de una. Conocer sus clases sociales ayudará a saber cómo trabajan los dos en los obstáculos cotidianos relacionados al trabajo, la economía y la política, además de contemplar si se provoca un choque en la adaptación del nuevo estado amoroso en el que está comenzando la pareja.

Sus debilidades son los puntos que afectan directamente la relación y al individuo de manera negativa, se pueden identificar cómo elementos de todo tipo, tales como propios de su personalidad sí se cree, por ejemplo, que la ambición del primer sujeto enamorado pone por encima a las comodidades del otro sujeto enamorado. Saber de sus debilidades permite al lector tener una noción de dónde podrían provenir las grietas que hay en la relación y conocer cómo influyen en la pareja.

B) Historia amorosa

Para explorar la historia amorosa que yace en el relato se debe concentrar en el texto amoroso, ya que este es el esqueleto y la principal fuente de información donde se visualizan los puntos clave para el análisis de la poética. El texto funciona, como en el caso de este estudio, como una canción o sí el interesado lo desea, algún otro medio como un libreto, libro, guión o poesía, pero debe ser la base donde están sus sujetos amorosos y las relaciones que desea investigar.

Los símbolos son elementos que forman parte de la poética amorosa de la relación, están dotados de una alta carga sensible que les adjudica importancia en su historia y se encuentran en el texto. Estos pueden ser tangibles, como una serie de cartas que los enamorados intercambian por correspondencia, o intangibles, como la antigua melodía que Hades y Perséfone escuchaban. Un símbolo es un *algo* importante para la pareja, es sumamente apreciado para ellos porque está vinculado a alguna etapa de su relación, a un recuerdo específico que está embriagado de emoción o con una idea que conceptualiza algún interés, usualmente ellos lo llevan consigo, pero tampoco se puede ignorar la posibilidad de que la pareja pueda olvidarlo y sea objeto de exploración o de estímulo como en *Hadestown*.

El contexto físico se refiere a dónde se desarrolla la historia. Aunque sea un escenario solamente o más de uno debe contemplarse por la posibilidad de cómo pueda influenciar la convivencia de los personajes, sirve para descartar o comprobar si la dirección que está tomando la relación tiene que ver con el lugar en el que están. La ubicación también podría explicar el estado o etapa en el que la pareja se encuentra, es decir, poniendo de ejemplo, si los sujetos enamorados están en un sitio donde predomina la oscuridad y el caos ¿Tiene que ver con la toxicidad que hay en su relación? Este tipo de preguntas y consideraciones son las que el lector podrá hacerse mientras vaya recopilando los datos.

Las necesidades se resumen como las demandas que tienen los personajes en la relación y esperan que su figura amorosa les proporcione con los atributos que tiene en su poder. Se pueden entender también como las expectativas que tienen de conseguir en la relación por medio del otro sujeto enamorado. Por ejemplo, las necesidades de Eurídice tenían que ver con el refugio, el apetito y la compañía incondicional, esperaba que Orfeo le ayudara a conseguirlas una vez que deciden estar juntos, sin embargo, cuando él no cumple con esas demandas básicas para su bienestar, Eurídice decide marcharse para conseguirlas en otro sitio.

Este suceso abre también la discusión de qué sucede cuando las necesidades que posean otros sujetos enamorados no son cubiertas, ¿Se estancan, lo olvidan o deciden conseguirlas a cualquier precio? El lector tendrá la oportunidad de cuestionarse eso y presentarlo como debate con los casos que sean de su interés.

Las rupturas en la relación no hablan específicamente de un rompimiento formal, claro que este es tomado en cuenta en la historia amorosa, pero en la relación puede

haber una variedad de rupturas que se perciben como grietas en el vínculo. Los cuales tienen la forma de faltas de respeto, el incumplimiento de promesas o juramentos que se hicieron en el pasado, infidelidades, mentiras, abandono, violencia física, verbal o mental, solo por mencionar un conjunto de posibilidades. Para que el lector pueda reconocer las rupturas debe plantearse qué es lo que está ocasionando o influenciando en el distanciamiento físico o emocional de los sujetos enamorados y que falle a su comunicación.

C) Temporalidad

Se había dicho en páginas anteriores que las relaciones poseen un tiempo verbal que lleva a la clasificación de etapas, las cuales se encargan del desarrollo del vínculo amoroso. Para tener el panorama del tiempo en el que transita la relación, hay que estar familiarizado con el texto, conocerlo lo suficiente para reconstruir las piezas desorganizadas de la historia.

La primera etapa no necesariamente tiene que empezar con el enamoramiento, ni terminar con una ruptura, de hecho, ni siquiera debe concluir la relación, sino lo que puede suceder es el cierre de un ciclo, tal como sucede en el caso de Hades y Perséfone que su última etapa se resume en la reconciliación de los problemas que cargaban y dejan abierta la intención de darse una nueva oportunidad en su matrimonio. Aunque no todas las relaciones empiezan con el amor, se necesita la percepción del tiempo para saber dónde y cómo comienza su historia.

Los antecedentes de los personajes tienen que ver con lo que eran antes de la relación, esto también es parte de su historia de amor, pero se ubica en el pilar de la temporalidad debido que se habla de un período pre-romance que podría

contribuir a alguna de las etapas en las que se divide la relación de los sujetos enamorados.

La sumatoria de toda la información recolectada de cada nivel perteneciente al modelo conduce a la emocionalidad que yace en las respectivas relaciones. La emocionalidad es el núcleo de las parejas, es la esencia y complejidad del discurso amoroso porque alberga todas las emociones, estados y sentimientos que concentra el vínculo afectivo.

A través de la emocionalidad se puede desglosar una tipología que resuma las acciones, pensamientos, intereses o miedos de los personajes, entre otros aspectos que van relacionados a las emociones. La transversalidad del tiempo, como lo señala el modelo, es un punto importante porque gracias a él es que se va filtrando la emocionalidad de la historia amorosa. Las emociones están presentes en todas las etapas de la relación y necesitan del tiempo para existir, trascender, como evolucionar.

Finalmente, el espejo de la poética amorosa es el reflejo que hay de las dos parejas entre sí gracias a las similitudes que comparten. Una pareja puede representar el pasado de una o el futuro de otra, a pesar de que ambas se encuentren en el presente o en un distinto tiempo-espacio, pero se caracterizan como espejo por lo que ven de sí mismos en los otros o lo que buscan llegar a ser, sí es que el otro lo posee. Tal como sucedió en el caso de Orfeo y Eurídice que anhelaban tener una relación próspera como la Hades y Perséfone, mientras que ellos querían regresar a la juventud que caracterizó su amor.

A continuación, en la octava ilustración (Ilustración 8) se presenta un esquema que tiene la finalidad de ser la representación genérica de la poética amorosa de los discursos amorosos que contienen la obra de teatro *Hadestown*, usando la categorización que propone el modelo anteriormente explicado para una mejor visualización del proceso.

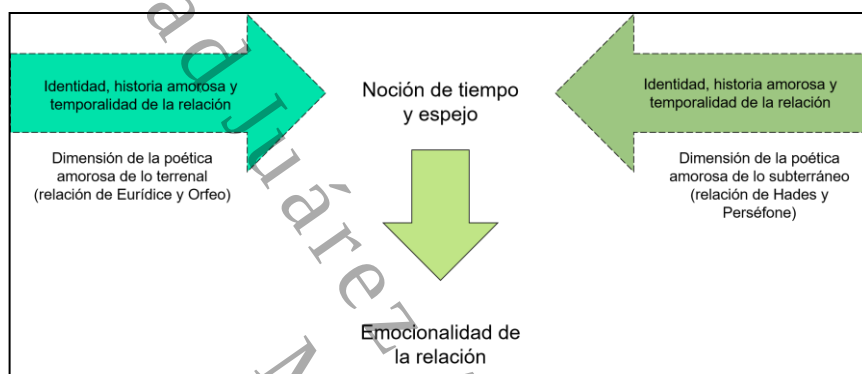


Ilustración 8 Esquema del proceso de la poética amorosa de los discursos en la obra de teatro "Hadestown". Elaboración propia.

Cada una de las flechas lleva consigo los niveles de análisis que componen el modelo para señalar que conceptualiza una dimensión, es decir, a una pareja. Y la contraria, a pesar de ser una dimensión diferente, también va a poseer los mismos niveles de análisis para que, con los datos de ambas relaciones, se fije en la noción de espejo que existe, percatándose de sus similitudes, lo que ven en ellos, la razón por la que lo hacen y qué emociones comparten.

La noción de tiempo que coexiste con la de espejo determina los tiempos en los que cada relación está ubicada y teniendo en cuenta que pueden llegar a compartir emociones, estados o sentimientos, también indica en qué momento está dicha emocionalidad, ya que la transversalidad del tiempo permite filtrarla.

Al igual que la obra de Anaïs Mitchell en la que trabajó por más de una década, esta investigación ha pasado por numerosos momentos que se han agrupado en etapas emocionales. Sus primeros trazos se realizaron a finales de un penúltimo semestre que fue caracterizado por una pérdida, donde la sensibilidad absorbió a flor de piel la poética que yace en el teatro al representar una tragedia y cómo afecta colectivamente a sus involucrados.

El resto del proceso de la elaboración de este proyecto fue azotado por el aterrador evento de la pandemia del COVID-19, misma que ha obligado al ser humano que experimente la soledad e incertidumbre sin la necesidad de estar dentro de un libro o película. Además de dejarle como tarea a la comunicación el ejercicio de introspección ante la forzada situación y la ausencia de sus relaciones interpersonales como se les conocía.

La pandemia paralizó el mundo, a cada uno de sus habitantes y todas las artes, entre ellos al teatro. Se extendió como una plaga el miedo a si algún día el ser humano podría volver a expresarse afectiva y físicamente sin el precio de contagiarse, procedió al distanciamiento físico que es también una ruptura en las relaciones y se le privó de una necesidad tan esencial como es la seguridad.

Los aportes de este proyecto alcanzan tres dimensiones, la primera abarca un nivel profesional que permitió a la autora de esta investigación continuar con un tema que había tenido la oportunidad de pilotear por la superficie durante sus estudios y explorar una nueva idea que le hizo sentir más cerca de cuestiones de su interés, como la mitología, la poética, la emocionalidad, la dinámica de las relaciones y el teatro. El segundo, guiado por un nivel académico, hizo que todas las páginas de

este trabajo fueran una carta de amor a la comunicación y a los mitos, ya que se estaba escribiendo con la intención de que los futuros comunicólogos logren interesarse en seguir estudiando sobre las emociones que hay en lo que consumen o son de su interés, como alguna película, relato o serie. Por último, en lo personal y un aporte que vale la pena guardar hasta este momento, es el hecho de que lo emocional no está peleado con lo académico, ya que se pueden encontrar puntos de partida para analizar si se abre y mira con el corazón.

Una intención más que tiene la realización de este estudio es abrir una brecha para continuar con la investigación de la emocionalidad humana plasmada a través de discursos amorosos que pueden encontrarse en distintos medios, tales como el cine, la literatura, entre otros. El teatro poco a poco está regresando a los escenarios en varias partes del planeta y *Hadestown* está tratando de esparcir el mensaje de esperanza de que la primavera volverá al mundo nuevamente.

Quizás para el tiempo en que esta investigación sea publicada, el hombre pueda haber recuperado los medios para volver a sus relaciones afectivas sin la ansiedad de tener a un enemigo viral que se ha convertido también en una barrera en los vínculos físicos con otras personas. Y que aliente a prestar atención a la carencia de estudios que hay sobre la emocionalidad, además de los problemas emocionales que ha causado en la realidad y a la comunicación.

Referencias

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
México.

REFERENCIAS

- Ade, G., & Luders, G. (Dirección). (1904). *Shogun* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=PmX71xhj6uk>
- Adrados, F. R. (2012). Teatro griego antiguo y teatro indio: su origen en danzas corales que miman antiguos mitos. *Revista Lingüística y Filología Clásica*, 1-12.
- Aguirre, I. Z. (2010). *Teatro contemporáneo y Medios audiovisuales: primer acercamiento teórico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana.
- Álvarez, L. X. (2006). *Signos estéticos y teoría: Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Aristóteles. (1946). *De Poética*. Londres: Oxford Classical Texts.
- Arouet, F.-M. (Dirección). (1748). *Sémiramis* [Película].
- Barthes, R. (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. París, Francia: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. París: Paidós.
- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid, España: Fondo de cultura económica.
- Beck, A. T. (2009). *Con el amor no basta: cómo superar malentendidos, resolver conflictos y enfrentarse a los problemas de pareja*. Barcelona: Paidós.
- Bezelga, I. (2017). *Teatro y Transdisciplinariedad. Ética, salud y comunidad*. (J. M. Hernández, Ed.) Sinaloa: Secretaria de Cultura.
- Blanco, D. (2006). Semiótica y ciencias humanas. *Letras*, 60 - 73.
- Blumental, E. (2010). Corrientes orientales: la tendencia del teatro occidental. *L'associació d'investigació i experimentació teatral*, 13-20.
- Braunstein, N. (2011). Diálogo sobre la nostalgia en psicoanálisis. *Desde el jardín de Freud*, 51-66.

- Byrne, C. A. (Dirección). (1988). *The Pearl of Pekin* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=WuLpsd_THyo
- Cajade, S. (2009). Teatro y valores en la cultura contemporánea. Un análisis desde la antropología social y cultural. *Prisma Social*, 1-24.
- Campos, J. (1996). *Tabasco un jaguar despertado: alternativas para la pobreza*. México: Aguilar.
- Cattedra, O. (2015). La presencia del mito en la poesía amorosa: un ejemplo en Borges. In *Itinere. Revista Digital de Estudios Humanísticos de la Universidad FASTA*, 113 -124.
- Chavkin, R. (Dirección). (2012). *Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=0hvCd41o7Bs>
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Delibes, F. S. (1999). La crítica musical en la comedia griega antigua. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 87-101.
- Denzin, N. (1984). *On Understanding Emotion*. New Brunswick. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Dewey, J. (1980). *Arte como experiencia*. New York: Perigee.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Fajardo, D. (1989). Mito y literatura: acercamientos críticos. *Revista Mopa Mopa*, 19 - 27.
- Fernández, C. (2010). La tiranía del disfraz: algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la comedia. *Synthesis*, 81-97.
- Fernández, Ó. G. (2012). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro*. Alicante: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Ficino, M. (2001). *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*. Madrid: tecnos.
- Fine, R. (2006). Hacia una poética del personaje dramático cervantino. Reflexiones. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1-16.

- Genette, G. (2005). *Figuras V*. Barcelona: Siglo XXI.
- Henríquez, M. M. (2011). Recontextualización poética de un mito. *Avances y resultados de investigación en torno a la antigüedad griega y romana* (págs. 191-202). Colombia: Dirección de Publicaciones Científicas, Universidad de La Sabana.
- Heras, G. (2001). El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo. *Huellas, búsquedas en Artes y Diseño*, 13-19.
- Howard, S., & Irwin, W. (Dirección). (1946). *Lute Song* [Película]. Obtenido de <https://www.ibdb.com/broadway-production/lute-song-1771>
- Hytner, N. (Dirección). (1989). *Miss Saigón* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=DHAdbOq_W_Q
- Iser, W. (1987). *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*. Madrid: Arco.
- Just, V. (2011). Del intraducible lenguaje teatral. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17-48.
- Just, V. (2011). Del intraducible lenguaje teatral. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17-48.
- Kristeva, J. (1987). *Historias de amor*. Paris: Siglo veintiuno-editores.
- Laurents, A. (Dirección). (1957). *West Side Story* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=CoE5Y6peV9E>
- Lerner, A. J. (Dirección). (1956). *My Fair Lady* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Vlt0vQXhWTE>
- Lerner, H. (1998). *Afectos, afecciones, afectaciones*. Madrid: Addison Wesley Longman.
- Lévi-Strauss, C. (1999). *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. México: Siglo XXI.
- Linares, J. L. (2010). Paseo por el amor y el odio: la conyugalidad desde una perspectiva evolutiva. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, 75-81.
- Lizarazo, D. (1998). *La reconstrucción del significado*. Ciudad de México: Addison Wesley Longman.

- López, A. (2005). Aproximación a la poesía desde el mito y el ritual. *Fortvnatae*, 137 - 149.
- López, J. G. (23 de Septiembre de 2012). *Nueva Revista*. Obtenido de <https://www.nuevarevista.net/libros/teatro-del-siglo-xxi-presentacion-versus-representacion/>
- Lothian, N. (Dirección). (1895). *Wizard of The Nile* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=AhrE8kymOdM>
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica: Introducción a lo estético de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: prosaica II*. Madrid: Siglo XXI.
- Mitchell, A. (2019). All I've Ever Known [Grabado por A. D. Shields, E. Noblezada, & R. Carney]. Nueva York, Nueva York, Estados Unidos. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=fZCW7XOVvZk>
- Mitchell, A. (2019). Epic III [Grabado por R. Carney, A. D. Shields, P. Page, & A. Gray]. Nueva York, Nueva York, Estados Unidos. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=bqmQmExTF_w
- Mitchell, A. (2019). How Long? [Grabado por P. Page, & A. Gray]. Nueva York, Nueva York, Estados Unidos. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=CchX3FOs_UA
- Moneti, O. F. (2013). Semiótica de las pasiones: música y erotismo en Areúsa en los conciertos, de Muñiz-Huberman. *La colmena*, 61 - 70.
- Moreno, L. M. (2019). El teatro, otra forma de sentir la guerra. *Universidad Santo Tomás*, 1-19.
- Morin, E. (1998). Complejo de Amor. *Gazeta de Antropología*, 1-7.
- Oliva, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- O'Neill, E. (Dirección). (1916). *Bound East for Cardiff* [Película]. Obtenido de <https://www.britannica.com/topic/Bound-East-for-Cardiff>

- Paniagua, C. (2010). Psicología de la nostalgia. *Dendra Médica*, 39-48.
- Pérez-Rasilla, E. (2018). El teatro de Blanca Doménech. *Pygmalion*, 245-255.
- Perniola, M. (2008). *Del Sentir*. Valencia: Pre-textos.
- Pinto, E. D. (2004). El conflicto amoroso: algunas veras y burlas en el teatro del siglo XVII. *Actas XXI*, 129 - 140.
- Ramírez, H. (1981). Roland Barthes, mito e ideología. *Márgenes*, 132 - 136.
- Rancière, J. (2000). *La división de lo sensible: estética y política*. Francia : La fabrique editions.
- Riordan, R. (2014). *Percy Jackson: Greek Gods*. Estados Unidos : Disney Hyperion.
- Riordan, R. (2015). *Percy Jackson: Greek Heroes*. Estados Unidos: Disney-Hyperion.
- Rodgers, R., & Il, O. H. (Dirección). (1943). *Oklahoma!* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=V6uD9-aLCps>
- Rodgers, R., & Il, O. H. (Dirección). (1949). *South Pacific* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=QUepPEtRBPU>
- Ruiz, M. S. (2018). Elementos narrativos del texto dramático. *Dicenda*, 253-265.
- Scheck, F. (04 de Mayo de 2017). 'The Lightning Thief: The Percy Jackson Musical': *Theatre Review*. Obtenido de The Hollywood Reporter: <https://www.hollywoodreporter.com/review/lightning-thief-percy-jackson-musical-theater-review-991079>
- Serry, C. (1959). Música para teatro. *Revista Musical Chilena*, 44-54.
- Svich, C. (2012). El teatro inglés: Nueva York. *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 1-6.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiotica teatral*. Murcia: Signo e Imagen.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Modelo hermenéutico de Wolfgang Iser. Elaborado por Wolfgang Iser.	67
Ilustración 2 Modelo hermenéutico de Wolfgang Iser. Elaboración propia.	77
Ilustración 3 Matriz categorial de recuperación de datos. Elaboración propia	81
Ilustración 4 Matriz de interpretación del discurso amoroso. Elaboración propia	85
Ilustración 5 De izquierda a derecha: Hades, Eurídice, Orfeo, Perséfone y Hermes, interpretados por Patrick Page, Eva Noblezada, Reeve Carney, Amber Gray y André De Shields en la obra de teatro "Hadestown" en Broadway. Fotografía tomada de Broadway.com.....	91
Ilustración 6 Diagrama del filtro emocional de los discursos amorosos. Elaboración propia.	189
Ilustración 7 Modelo para el análisis de la poética amorosa. Elaboración propia.	208
Ilustración 8 Esquema del proceso de la poética amorosa de los discursos en la obra de teatro "Hadestown". Elaboración propia.	215

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Cuadro de unidades de análisis. Elaboración propia.....	78
Tabla 2 Tipología emocional de la primera pareja conformada por Orfeo y Eurídice. Elaboración propia.	164
Tabla 3 Tipología emocional de la segunda pareja conformada por Hades y Perséfone. Elaboración propia	175
Tabla 4 Diccionario de tipología emocional de las parejas de la obra de teatro "Hadestown". Elaboración propia.....	195

Anexos

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
México.

ANEXOS

Instrumentos para la recolección de datos

- **Canciones en su idioma original**

Canción 1: All I've Ever Known, escrita por Anaïs Mitchell e interpretada por Reeve Carney, Eva Noblezada y André De Shields.

[HERMES]

Orpheus was a poor boy

But he had a gift to give

He could make you see how the world
could be

In spite of the way that it is

And Eurydice was a young girl

But she'd seen how the world was

When she fell

She fell in spite of herself

[EURYDICE]

I was alone so long

I didn't even know that I was lonely

Out in the cold so long

I didn't even know that I was cold

Turned my collar to the wind

This is how it's always been

All I've ever known is how to hold my own

All I've ever known is how to hold my own

But now I wanna hold you, too

You take me in your arms

And suddenly there's sunlight all around
me

Everything bright and warm

And shining like it never did before

And for a moment I forget

Just how dark and cold it gets

All I've ever known is how to hold my own

All I've ever known is how to hold my own

But now I wanna hold you

Now I wanna hold you, hold you close

I don't wanna ever have to let you go

Now I wanna hold you, hold you tight

I don't wanna go back to the lonely life

[ORPHEUS]

I don't know how or why

Or who am I that I should get to hold you

But when I saw you all alone against the
sky

It's like I'd known you all along

I knew you before we met

And I don't even know you yet

All I know is you're someone I have always known

[ORPHEUS and EURYDICE]

All I know is you're someone I have always known

And I don't even know you

Now I wanna hold you, hold you close

I don't wanna ever have to let you go

[EURYDICE]

Suddenly the sunlight

Bright and warm

[ORPHEUS]

Suddenly I'm holding the world in my arms

[EURYDICE]

Say that you'll hold me forever

Say that the wind won't change on us

Say that we'll stay with each other

And it will always be like this

[ORPHEUS]

I'm gonna hold you forever

The wind will never change on us

Long as we stay with each other

[ORPHEUS and EURYDICE]

Then it will always be like this

Canción 2: How Long?, escrita por Anaïs Mitchell e interpretada por Patrick Page y Amber Gray.

[PERSEPHONE, spoken]

What are you afraid of?

[HADES, spoken]

What?

[PERSEPHONE, spoken]

He's just a boy in love

[HADES, spoken]

Have a drink, why don't you?

[PERSEPHONE, spoken]

No, I've had enough

He loves that girl, Hades

[HADES, spoken]

Well that's too bad

[PERSEPHONE, spoken]

He has the kind of love for her that you
and I once had

[HADES, spoken]

The girl means nothing to me

[PERSEPHONE, spoken]

I know, but she means everything to him

[HADES, spoken]

So?

[PERSEPHONE]

Let her go

Hades my husband, Hades my light, Hades
my darkness

If you had heard how he sang tonight
you'd pity poor Orpheus

All of the sorrow won't fit in his chest

It just burns like a fire in the pit of his chest

And his heart is a bird on a spit in his chest

How long?

How long?

How long?

[HADES]

How long?

Just as long as Hades is king

Nothing comes of wishing on stars

And nothing comes of the songs people
sing

However sorry they are

Give them a piece they'll take it all

Show them a crack they'll tear down the
wall

Lend them an ear and the kingdom will fall

The kingdom will fall for a song

[PERSEPHONE]

What does he care for the logic of kings?

The laws of your underworld?

It is only for love that he sings

He sings for the love of a girl

[HADES]

You and your pity don't fit in my bed

You just burn like a fire in the pit of my bed

And I turn like a bird on a spit in my bed

How long?

How long?

How long?

[PERSEPHONE]

How long?

Just as long as I am your wife

It's true the earth must die
But then the earth comes back to life
And the sun must go on rising

[HADES and PERSEPHONE]

And how does the sun even fit in the sky

It just burns like a fire in the pit of the sky
And the earth is a bird on a spit in the sky

How long?

How long?

How long?

Canción 3: Epic III, escrita por Anaïs Mitchell e interpretada por Reeve Carney, Patrick Page, Amber Gray y André De Shields.

[ORPHEUS]

King of shadows

King of shades

Hades was king of the Underworld

[HADES, spoken]

Oh, it's about me?

[HERMES, spoken]

Go on...

[ORPHEUS]

But he fell in love with a beautiful lady

Who walked up above

In her mother's green field

He fell in love with Persephone

Who was gathering flowers in the light of
the sun

And I know how it was because

He was like me

A man in love with a woman

Singing la la la la la la la

La la la la la la la

[HADES, spoken]

Where'd you get that melody?

[ORPHEUS]

La la la la la la la

[PERSEPHONE, spoken]

Let him finish, Hades

[ORPHEUS]

La la la la la la

And you didn't know how

And you didn't know why
But you knew that you wanted to take her
home
You saw her alone there, against the sky
It was like she was someone you'd always
known
It was like you were holding the world
when you held her
Like yours were the arms that the whole
world was in
And there were no words for the way that
you felt
So you opened your mouth and you
started to sing:
La la la la la la la

[ORPHEUS and COMPANY]

La la la la la la la

[ORPHEUS]

La la la la la la la

[ORPHEUS and COMPANY]

La la la la la la...

[ORPHEUS]

And what has become of the heart of that
man

Now that the man is king?

What has become of the heart of that man

Now that he has everything?

The more he has, the more he holds

The greater the weight of the world on his
shoulders

See how he labors beneath that load

Afraid to look up, and afraid to let go

So he keeps his head low, he keeps his
back bending

He's grown so afraid that he'll lose what
he owns

But what he doesn't know is that what
he's defending

Is already gone

Where is the treasure inside of your
chest?

Where is your pleasure? Where is your
youth?

Where is the man with his arms
outstretched?

To the woman he loves

With nothing to lose

Singing la la la la la la...

[HADES]

La la la la la la la...

[ORPHEUS]

La la la la la la la...

[ORPHEUS, HADES AND PERSEPHONE]

La la la la la...

They danced

[HERMES, spoken]

[ORPHEUS]

Orpheus was a poor boy

La la la la la

But he had a gift to give

La la la la la la la

This poor boy brought the world back into
tune is what he did

La la la la la la la la la

La la la la la la la la la

And Hades and Persephone

La la la la la la la la la

They took each other's hands

La la la la la la la la la

And brother, you know what they did?

La la la la la

- **Vídeos con traducciones al español**

Canción 1: All I've Ever Known, escrita por Anaïs Mitchell e interpretada por Reeve Carney, Eva Noblezada y André De Shields. Traducción del usuario chapps en Youtube.



Canción 2: How Long? Escrita por Anaïs Mitchell e interpretada por Patrick Page y Amber Gray. Traducción del usuario chapps en Youtube.



Canción 3: Epic III, escrita por Anaïs Mitchell e interpretada por Reeve Carney, Patrick Page, Amber Gray y André De Shields.



• Matriz categorial de recuperación

Canción 1:

Canción 1: All I've Ever Known / Todo lo que siempre supe.					
A través del espejo	"All I've Ever Known" ("Todo lo que siempre supe", traducida al español) es una canción escrita por la dramaturga Anaïs Mitchell, fue estrenada en la producción teatral de Broadway "Hadestown" del año 2019, también de la autoría de Mitchell, la cual cuenta una versión contemporánea del antiguo mito griego de Orfeo, quien viaja al inframundo para rescatar a su prometida Euridice. Está interpretada por Reeve Carney, Eva Noblezada y André De Shields, ejerciendo el papel de Orfeo, Euridice y Hermes respectivamente. La canción forma parte del primer acto de la obra, siendo la número 8 tanto del acto, como de todo el musical. Desde el inicio del musical y el momento que Orfeo conoce a Euridice, él tiene claro que quiere estar con ella, pero Euridice es reacia en corresponder sus sentimientos inmediatamente. Sin embargo, conforme ella va conociéndolo y el propósito personal que él tiene, Euridice se da cuenta que se ha enamorado de Orfeo, a pesar de las carencias que ambos tienen en la vida que llevan.				
Del referente y del sujeto de la metáfora	¿Quién es el referente? Euridice es el Sujeto Enamorado 1 (SE1) ya que narra su transición de ser alguien que no necesitaba de nadie, a decidir por voluntad propia el preocuparse por alguien más, en este caso, por Orfeo. Euridice reconoce, hablando brevemente sobre su pasado, que antes de conocerlo solo sabía lidiar consigo misma y con su soledad, pero desde que se permitió dejarlo entrar a su vida, ha comenzado a ver y sentir de forma diferente al mundo. Pero también está un segundo Sujeto Enamorado, el cual es Orfeo (SE2). En la segunda parte de la canción, Orfeo confiesa las razones por las cuales se enamoró de Euridice sin antes siquiera conocer su nombre, fue un reflejo de amor a primera vista que terminó convirtiéndose en su inspiración personal. Los vehículos del SE1 y del SE2 que le permitieron enamorarse fue el viento, el cual puede darse a entender como una metáfora de la vida o el destino, ya que compara como la misma puede ponerse en tu contra o a tu favor, dependiendo de las circunstancias que se presenten, especificando que puede dar muchas vueltas, tal como lo hace una corriente de aire, sin saber exactamente dónde se puede dirigir después.				
	Eidos (Forma)	Homoiosis (Idea)	Analogía (Semejanza)	Ser	Deser

Verso	[HERMES] Orfeo era un chico pobre, Pero tenía un regalo que dar. El podía hacerte ver cómo podría ser el mundo A pesar de cómo es	Aun con las carencias con las que Orfeo vivía, mantenía una esperanza sobre el mundo y las plasmaba en las canciones que tocaba.	Similicadencia Elipsis Correlación Polipote Etopeya Antítesis Paradoja	Introduce a Orfeo, menciona su estatus social para contrastar, explicando de lo que era capaz sin la necesidad de tener una mejor posición económica.	A pesar de no tener los recursos materiales para vivir cómodamente, Orfeo tiene una positividad en su visión del mundo, proporciona esperanza de lo que podría hacer, pero esto también lo puede volver alguien ingenuo.
	Y Euridice era una joven, Pero ella había visto como era el mundo. Cuando ella cayó Lo hizo a pesar de sí misma Enamorada de Orfeo	Euridice tiene más experiencia sobre cómo es y funciona el mundo, a pesar de las enseñanzas que le ha dejado lo que ha visto y vivido por su cuenta, no pudo ir contra los sentimientos que surgieron hacia Orfeo.	Elipsis Polipote Prosopografía Antítesis	Introduce a Euridice, menciona lo de su juventud para justificar su pensamiento de autonomía y que era la primera vez que experimentaba un sentimiento como el que ahora tenía por Orfeo	La juventud puede ser una marca de contraste entre Orfeo y Euridice. A pesar de ser más joven, tenía una visión más dura del mundo la cual afectó su carácter y relaciones personales. Pero aún su experiencia en solitario, no fue capaz de evitar enamorarse.
	[EURÍDICE] Estuve sola por mucho tiempo, Ni siquiera sabía que estaba sola Afuera en el frío por mucho tiempo Ni siquiera sabía que tenía frío Subí el cuello de mi abrigo ante el viento Así es como siempre ha sido	El SE1 explica que ha pasado en soledad una mayor parte de su vida, lo cual hizo que su visión del mundo fuera algo limitada respecto a las cosas y tuviera actitudes muy marcadas, correspondientes por el hecho de	Epífora Similicadencia Elipsis Polipote Perífrasis Símbolo	Explica que ha pasado un tiempo por su cuenta, sin preocuparse por nadie, ni nada más que por sí misma. Pero eso mismo la llevó a perder la percepción de ciertas cosas.	Euridice se perdió en su propia soledad. Ante la falta de compañía y las circunstancias de la vida, la hicieron aprender a cuidarse por su cuenta, sin necesidad de depender de alguien más. Remarca que, hasta ese momento, solo se había preocupado por su bienestar,

	que solo ha sabido como convivir por su cuenta. Sin pensar en alguien más.			contemplándose solo a ella con respecto a lo que le hacía bien o mal, con tal de sobrevivir.
Todo lo que siempre supe es cómo sostenerme Todo lo que siempre supe es cómo sostenerme Pero ahora quiero sostenerte a ti también	Reafirma que lo que ha vivido en soledad la llevó aprender a lidiar consigo misma y sobrevivir. Pero al conocer a Orfeo, ahora sabe que también quiere estar con él.	Anáfora Similicadencia Polípote Paralelismo Sinécdoque Metonimia	Afirma qué es lo que sabe hacer para sobrevivir desde que tiene memoria, pero que ahora también quiere hacerlo con él.	Eurídice aprendió a lidiar con todo por su cuenta, sin embargo, ahora que es consciente de sus sentimientos por Orfeo, está segura que quiere tener un compañero con el cual pueda compartir todo lo que sabe y descubrir lo que pueden hacer juntos.
Me tomas en tus brazos Y de repente la luz del sol está a mi alrededor Todo es brillante y cálido Y resplandeciente como nunca antes Y por un momento olvido Lo oscuro y frío que todo se vuelve	Explica las razones por las cuales quiere estar con él, reconociendo que antes no había sido capaz de ver, ni sentir las cosas como ahora lo hace, ya que fue a su lado que las descubrió.	Anáfora Similicadencia Sinonimia Paradoja Personificación Sinécdoque Metonimia	Relata cómo es que su alrededor cambia cuando apenas Orfeo la abraza. Le parece increíble que una persona, a la que no tiene mucho de conocer, es capaz de provocar todo eso aún en las circunstancias en las que viven.	Le parece irreal que pueda ver y sentir el mundo de otra manera siendo que ha conocido a otras personas y ninguna logró lo que Orfeo pudo con tan solo abrazarla. Es por eso que Eurídice busca aferrarse a él, porque no va a encontrar algo como eso en alguien más. La visión que ahora le proporciona la compañía de Orfeo le permite ver lo bueno, incluso cuando todo es muy difícil.

Todo lo que siempre supe es como sostenerme Todo lo que siempre supe es como sostenerme Pero ahora quiero sostenerte Ahora quiero sostenerte Sostenerte cerca No quiero dejarte ir jamás	Recuerda una vez más que solo había sido capaz de lidiar consigo misma, pero ahora desea mantener a Orfeo a su lado.	Anáfora Similicadencia Polípote Paralelismo Metonimia	Trae devuelta lo que ya sabe hacer y lo que ahora desea llevar a cabo.	Siente la desesperación de que no puede continuar sin tener la presencia de Orfeo en su vida, sin que él ilumine el oscuro mundo en el que viven. Sin que le proporcione la esperanza de la que ella carece.
Ahora quiero sostenerte fuerte No quiero regresar a la vida solitaria	Revela el miedo de volver a estar sola después de lo que ha descubierto con Orfeo, por ello desea también permanecer a su lado.	Similicadencia Metonimia	Declara que quiere aferrarse a él y también confiesa que no quiere volver a considerar la soledad como una opción a la cual volver adaptarse para seguir adelante.	A estas alturas, Eurídice desecha la idea de volver a estar sola, no después de que ha conocido una nueva visión del mundo gracias a Orfeo. Le parece insostenible renunciar a ello.
[ORFEO] No sé cómo o por qué O quién soy yo para poder sostenerte Pero cuando te vi sola contra los cielos es como si te hubiera conocido todo el tiempo	El SE2 expresa inseguridad y desconcierto entre líneas, a pesar de que Eurídice le resume las razones por las cuales quiere estar con él. Aun así, Orfeo explica el efecto que tuvo ella en él al verla por primera vez, dejando en claro que también	Interrogación retórica Lítote	Las interrogaciones son derivadas de la incredulidad de que Eurídice le diga que quiere estar con él. Sin embargo, confiesa que tuvo una familiaridad con ella la primera vez que la vio.	Él sabe que no es nadie, hay inseguridad en sus preguntas, por lo mismo duda de que Eurídice lo esté escogiendo a él, sabiendo que no tiene nada que ofrecerle. Él afirma que cuando la vio sola, sintió una especie de conexión que no sabría cómo explicar. Pero que puede derivarse a que ambos estaban

		compartían la soledad.			perdidos en su propia visión del mundo, quizás por eso es que sintió que la conocía, porque de cierta forma, Eurídice es como Orfeo.
	Te conocí antes de que nos conociéramos Y ni si quiera te conozco aún Todo lo que sé es que eres alguien que siempre he conocido	Se refiere a que no conocía, ni conoce todo de ella. Su carácter, gustos, lo que odia, aspectos generales de la persona. Pero de todas formas a Orfeo se le hace familiar, quizás porque en el tiempo que llevan conviviendo, ha encontrado cosas en común con ella.	Polisíndeton Sinécdoque Polípote Paralelismo Paradoja	Revela que ya la conocía, pero también que todavía no sabe quién es en su totalidad.	Puede tratarse que previa a su primera conversación, Orfeo ya la conocía de vista antes de que Eurídice lo supiera. Y es consciente que todavía no termina de saber quién es ella, pero que aun así no puede deshacerse de ese sentimiento de familiaridad y amor que surgió al verla sin haber cruzado una palabra.
	[EURÍDICE Y ORFEO] Todo lo que sé es que eres alguien que siempre he conocido Y ni siquiera te conozco Ahora quiero sostenerte Sostenerte cerca No quiero dejarte ir jamás	Ambos afirman que compartieron la misma emoción de familiaridad.	Anáfora Similicadencia Polípote Paralelismo Similicadencia Sinécdoque Metonimia	Los dos comparten que de cierta forma ya sabían de la existencia del otro, pero que no terminan de saber quiénes son, sin embargo, no es impedimento a que quieran sostenerse mutuamente.	La creencia de sentir que ya se conocían el uno al otro, es quizás porque hay cosas de sí mismos en la otra persona, puede prestarse igual como uno de los efectos del enamoramiento; el sentir que esa persona siempre ha estado ahí, pero no de la manera en que se pensaba. Pero también

					recuerdan que no han terminado de conocerse y eso no les impide que tengan el deseo de permanecer juntos.
	[EURÍDICE] De repente la luz del sol es Brillante y cálida	Están en un mundo postapocalíptico, donde las estaciones ya no eran como antes, ni siquiera el sol era capaz de proporcionar calor a los mortales. Pero tener la compañía de Orfeo logra que lo vea como era antes.	Pleonasmo	Orfeo abraza a Eurídice y siente las propiedades del sol con mayor claridad.	Eurídice comprueba una vez más que Orfeo es capaz de proporcionarle la calidez que no ha encontrado en su vida y que puede iluminar su mundo con tan solo abrazarla.
	[ORFEO] De repente estoy sosteniendo el mundo en mis brazos	Adjudica que sostenerla es como si tuviera al mundo en sus manos. Sin necesidad de algo más.	Hipérbole Personificación	El segundo sujeto enamorado atribuye a su figura amorosa Eurídice como si fuera el mundo y él fuera quien ahora lo sostiene, tal como Eurídice viene deseando hacerlo con él.	Orfeo reduce todo lo demás a nada y deja a Eurídice como si fuera su propio mundo. Es una declaración de amor.
	[EURÍDICE] Dime que me sostendrás por siempre Dime que el viento no nos cambiará	El SE1 pide una promesa en la que engloba estabilidad emocional para ambos, como una formalidad propia de pareja, en la cual puedan	Similicadencia Anáfora Bimembración Polisíndeton Hipérbole	El primer sujeto enamorado busca que su figura amorosa acceda a la promesa que lleva a otro nivel la relación que venían construyendo.	A pesar de las carencias, el tiempo, la vida misma y que no se han terminado de conocer, Eurídice quiere tener la certeza de que Orfeo va a estar a su lado contra todas

	Dime que permaneceremos juntos Y que siempre será así	enfrentarse juntos a las circunstancias de la vida que se les presente.			las situaciones que se les presenten. Deja en claro que quiere que sea su compañero y haya una estabilidad entre ambos.
	[ORFEO] Te sostendré por siempre El viento no nos cambiará Siempre y cuando permanezcamos juntos	El SE2 cede ante la promesa y compromiso que su figura amorosa (Eurídice/SE1) pide. Especificando la condición de que espera que sea recíproco.	Hipérbole Metonimia Sinécdoque Símbolo	Orfeo se compromete con el papel que ella le ha planteado, pero también condiciona que Eurídice debe hacer lo mismo.	Ambos sujetos enamorados exponen sus demandas para conseguir hacer funcionar la relación. Es una búsqueda de equidad y armonía.
	[EURÍDICE ORFEO] Entonces siempre será así	La afirmación de que, efectivamente, sus promesas las cumplirán ambos sujetos enamorados para mantener su relación.	Elipsis	Ambos acuerdan cumplir con lo que el otro ha pedido y prometen que permanecerán juntos.	Para este punto, la relación está trazada por el compromiso y las promesas de cuidar del otro, así las circunstancias sean difíciles.
El psicoanálisis: Poesía e historia	La historia de la canción se asume en una retórica que usa un tiempo verbal, un tiempo ubicado en la soledad y el enamoramiento. El presente de ambos sujetos enamorados es el segundo, las emociones que plasman en sus palabras logran afectar su futuro, ya que los dos no van a continuar por su cuenta, sino que ahora se encuentran en una relación: comparten preocupaciones sobre cómo van a sobrevivir si su estatus social y económico es deplorable, además del hecho de que todavía no se conocen en su totalidad. Tanto Orfeo como Eurídice desconocen aspectos de la vida del otro y de su carácter, a pesar de que en el momento no le toman importancia, más adelante se volverá un problema ya que puede existir un choque de intereses. El amor los ha hecho ingenuos, pero también les ha proporcionado consuelo de lo mal que está a su alrededor. La soledad es el pasado de Orfeo y Eurídice. Pero incluso en ellas existe una diferencia; mientras Eurídice, quien ha estado sin la compañía de nadie por un largo tiempo, sabe el tipo de persona que es ella. Se conoce				

	muy bien, tiene claro sus intereses y prioridades, los cuales son prácticamente sobrevivir. Pero Orfeo lo único que sabe de sí mismo es que es un artista y su mayor propósito es escribir una canción que pueda traer devuelta la primavera, estas inferencias marcan rasgos de quienes son ellos como personas y que, aunque el viento (la vida y el destino, que es el vehículo por el cual se han enamorado) ha cambiado su dirección de tal forma que permitió que se conocieran, pero también desviara brevemente la atención de sus objetivos, otorgándoles la oportunidad de enamorarse el uno del otro.
Hacia una tipología de las transferen- cias de sentido	Las figuras literarias juegan el papel para la clasificación de la fase de soledad y enamoramiento en la que se encuentran los sujetos enamorados. En la poesía, desde las primeras dos estrofas dejan en claro quiénes eran (y siguen siendo) antes de conocerse. Cuando se presenta a Eurídice por primera vez en la obra, su visión del mundo se resume a "de cualquier forma que sople el viento". A ella le han enseñado a ser resistente y flexible, capacitada a la adaptación, moviéndose cuando se agotan los recursos o cuando la vida se vuelve demasiado dura. Eurídice al ser una persona solitaria, mostraba sentimientos de desinterés hacia los demás, desconfianza porque a base de su experiencia, había visto cómo las personas pueden traicionarse, expresaba rechazo a la idea de la compañía porque estaba acostumbrada a solo lidiar consigo misma y esto la hizo desarrollar autonomía. Mientras que Orfeo tenía una visión más positiva del mundo que se adjudicaba por la misma música que tocaba, la cual le proporcionaba esperanza tanto a él, como a los demás, sin embargo, esto no lo exentaba de demostrar actitudes que se consideren ingenuas. Eurídice después reconoce las características de sus actitudes, las cuales la han llevado a estar sola y en su discurso amoroso acepta que las emociones que ha desarrollado por Orfeo la han motivado a querer tenerlo a su lado, abandonando parte de quien era ella y lo que tanto la definió: la soledad. Expresa en la quinta estrofa, a través de una personificación, que estando con él puede ver y sentir las cosas de otra manera, lo cual resulta agradable, pero también incrédulo. Al mencionar que siente la luz del sol rodeándola, es una referencia a la posibilidad que tiene Orfeo de devolver la primavera, armonizar el mundo y facilitar la supervivencia. Expresa que es capaz de sentir la esperanza que caracteriza a esa estación del año. Ahora que ella está con alguien, siendo feliz y mira hacia su pasado, es que procesa lo oscura que fue su vida. Pero aun así quiere aferrarse a eso, ya que no quiere volver a estar por su cuenta, necesita a Orfeo para mantener esa visión que ahora le ha proporcionado. Mientras que Orfeo se pregunta cómo ha logrado que Eurídice cambie su perspectiva y parte de su forma de ser para que llegue a desear que la sostenga emocionalmente y que formalice con ella la relación que estaban construyendo. La inseguridad que se escapa de sus palabras va dirigida hacia él mismo, ya que sabe que no es una persona que posee grandes riquezas y Eurídice lo describe como alguien maravilloso. Teniendo todo esto en cuenta, Orfeo acepta que no conoce del todo a su figura amorosa, aun sabiendo que tiene esa sensación de familiaridad que lo hizo percatarse de que existía una inmediata atracción y de todas formas corresponde al deseo de compañía que Eurídice le expresa. Formando un compromiso que los involucra a ambos para cuidarse, quererse y conocerse.

Canción 2:

Canción 2: How Long? / ¿Cuánto tiempo?	
A través del espejo	"How Long?" ("¿Cuánto tiempo?", traducida al español) es una canción escrita por la dramaturga Anaïs Mitchell, fue estrenada en la producción teatral de Broadway "Hadestown" del año 2019, también de la autoría de Mitchell, la cual cuenta una versión contemporánea del antiguo mito griego de Orfeo, quien viaja al inframundo para rescatar a su prometida Euridice. Está interpretada por Amber Gray como Perséfone y Patrick Page como Hades. La canción forma parte del segundo acto de la obra, siendo la número 8 del acto y la 29 del musical. Para estas alturas de la obra, Euridice ha firmado un trato con Hades donde le ha entregado su alma a cambio de trabajo para tener mayor comodidad en su vida, pero esto significó dejar a Orfeo para ir a Hadestown. Una vez ahí, ella se arrepiente y desea volver con Orfeo, pero no es posible ya que el trato no se puede romper. Orfeo se entera por Hermes del paradero de Euridice y trazó un plan para descender a Hadestown sin que nadie fuera capaz de verlo, todo con tal de rescatarla. Sin embargo, cuando la encuentra, se entera de lo que Euridice ha hecho y que Hades no va a dejarla ir a pesar de las súplicas de Orfeo. Consecuencia de esto, él es brutalmente golpeado por los trabajadores de Hadestown en presencia de Perséfone. Después de esto es que se presenta el número musical, donde Perséfone tiene una confrontación con Hades para pedirle que libere a Orfeo y Euridice, queriéndolo persuadir al recordarle como era su relación antes de todos los problemas y el alcoholismo de ella.
Del referente y del sujeto de la metáfora	¿Quién es el referente? Perséfone es el Sujeto Enamorado (SE3) que narra un reclamo a su figura amorosa, Hades, quien es su esposo y compañero desde hace mucho tiempo. Lo confronta con el objetivo de hacerle ceder para que libere a Euridice, pero ante su resistencia, Perséfone recurre a tratar de persuadirlo recordándole que lo que Orfeo siente se compara con lo que alguna vez ellos dos experimentaron en su juventud. Pero esto conlleva a que tengan una discusión y sea el punto de quiebre de Perséfone con respecto a lo que se ha convertido su matrimonio a lo largo de los años. Hades también cuenta como un segundo Sujeto Enamorado (SE4) dentro de la canción, ya que busca contradecir y resistirse a los argumentos que utiliza su esposa para tratar de concederle la libertad a Euridice y Orfeo, recordándole que él es quien manda en su reino, sin importar lo que lo que Perséfone quiera. Pero también revela la amargura, codicia e inseguridad que hay dentro de él, siendo aspectos que no se detienen e influyen en la disputa que sostiene con su esposa.

	El vehículo por el cual ambos sujetos se enamoraron es el tiempo, este juega el papel para marcar los dos periodos que marcan su relación: la concepción y la ruptura.				
	Eidos (Forma)	Homoiosis (Idea)	Analogía (Semejanza)	Ser	Deser
Verso	[PERSEFONE] ¿A qué le tienes miedo?	Perséfone confronta a Hades para buscar una explicación para las acciones que cometió.	Apóstrofe	Perséfone interroga a Hades después de que ordenara golpear a Orfeo cuando llegó a Hadestown para traer de regreso a Euridice.	Perséfone conoce muy bien a Hades como para saber que hay una razón más grande por la cual no quiere dejar que Euridice se vaya con Orfeo, su primera conclusión es que tiene miedo, pero no está segura de qué o a quién.
	[HADES] ¿Qué?	Hades no esperaba que su esposa le preguntara precisamente eso.	Apóstrofe	Hades responde desconcertado a la interrogativa.	Está malhumorado como para soportar otro conflicto con su esposa, además, finge no entender el reclamo de Perséfone.
	[PERSEFONE] Es solo un chico enamorado	Perséfone se explica para que entienda que habla de Orfeo.	Etopeya	Contesta refiriéndose a Orfeo.	Comienza mencionando al involucrado en la disputa, en un esfuerzo para que se dé cuenta que Orfeo no es una amenaza, sino solamente un muchacho enamorado. Perséfone demuestra racionalidad ante el desinterés de Hades respecto al tema.
	[HADES] ¿Por qué no te sirves un trago?	Contesta con otra pregunta a cambio, en una muestra de evasión al tema.	Apóstrofe	Evade, queriendo acallarla con el vicio.	Hades sabe del método de escape al cual su esposa recurre para ignorar sus peleas y busca tentarla a que se repita otra vez.

	[PERSEFONE] No, ya tuve suficiente. Él la ama, Hades.	Perséfone se resiste a la adicción que ha desarrollado conforme los años. Remarca los sentimientos que Orfeo manifiesta por Euridice.	Litote	Contradice a la tentación de su esposo al vicio de Perséfone, marcando un límite debido a la importancia del problema que ha azotado en Hadestown.	Perséfone se volvió alcohólica con el pasar de los años, recurrió al alcohol para evadir las discusiones y fracturas que cada vez marcaban más su matrimonio con Hades, en vez de confrontarlas para llegar a una solución. Pero en esta ocasión reconoce que ha llegado a un límite debido a que la situación de Orfeo y Euridice ha sido suficiente como para poner un alto al abuso de la sustancia, pero también para por fin ir en contra de Hades de forma directa. Es la primera vez que Perséfone no solo se sienta a quejarse de cómo Hades está destruyendo el mundo y su relación, sino que también intentará hacer algo al respecto. Es la gota que derramó el vaso para dejar de ignorar lo que Hades está haciendo y sumirse en su adicción.
	[HADES] Qué lástima	Agrega secamente y con desinterés, sin sentir en lo mínimo algo por Orfeo.	Ironía	Se limita a decir a cambio, apático a lo que sucede, porque según él, el problema está resuelto.	A Hades no le interesa mantener una conversación sobre el tema de Orfeo y también su expresión puede referirse a que, al menos por esa vez, el alcohol no va a permitir que Perséfone olvide la disputa.

	[PERSEFONE] Él siente por ella el mismo tipo de amor que tú y yo una vez tuvimos.	Es una comparación que utiliza para persuadirlo.	Metonimia	El SE3 recurre a la propia experiencia amorosa de su relación para que cambie de opinión respecto a su posición.	La hostilidad con la que empezó su reclamo no funcionó, por lo cual, recurre a utilizar una de las emociones que caracterizaron su relación en el pasado para compadecer el corazón de Hades. Se muestra comprensiva, un poco más suave a comparación del inicio. Pero también se delata que su relación no es tan fuerte como lo era antes.
	[HADES] La chica no significa nada para mí.	Afirma una vez más que no le importa lo que suceda con Euridice.	Litote	El SE4 aclara que no le interesa Euridice, ni lo que le suceda estando en el inframundo.	Aunque Hades fue quien le ofreció el contrato a Euridice, ella es solo una empleada más en su fábrica. No es relevante, le da igual si sufre o es miserable. Con ello busca restarle importancia a la comparación que Perséfone hace anteriormente, delatando incluso desprecio hacia la mortal.
	[PERSEFONE] Lo sé, pero significa todo para él.	Le da la razón y le confiesa que sabe lo que su esposo ya le ha dicho, pero sigue tratando de hacerle entender que no se trata de él, sino de Orfeo.	Metonimia	Perséfone reconoce algo que ya sabe de antemano, pero continúa insistiendo en que no debería tener en cuenta si al propio Hades le importa o no Euridice, sino el martirio que está pasando la figura amorosa de Euridice.	Perséfone sigue insistiendo en que Hades abra su corazón, que se compadezca ante la trágica situación en la que Orfeo y Euridice se encuentran como ella lo ha hecho.

[HADES] ¿Y?	Pregunta, sin saber por qué eso debería hacerlo cambiar de opinión.	Apóstrofe	Como si no entendiera a dónde quiere llegar, Hades reacciona con otra interrogativa, para saber qué es lo que su esposa quiere.	La paciencia de Hades se percibe cada vez más limitada ante las razones que su esposa a expuesto para dejar ir a Euridice.
[PERSEFONE] Déjala ir Hades, mi esposo. Hades, mi luz. Hades, mi oscuridad. Si hubieras escuchado cómo cantó esta noche Te compadecerías del pobre Orfeo	Es una demanda al principio, pero después recurre a utilizar adjetivos propios que una pareja utilizaría en la intimidad, solo para ver si aquello podría funcionar para ablandar su terquedad.	Anáfora Polípote	El SE3 ordena que libere a Euridice, sin embargo, después de su primera declaración, lo llama por todos los adjetivos que le ha puesto a través de su relación, con tal de poder suavizar la conversación.	Aunque al inicio vuelve a sonar hostil y firme, poco a poco Perséfone se escucha suplicante, casi con desesperación por no saber cómo hacer que pueda entender que está siendo cruel al permitir que dos enamorados sufran por las malas decisiones que tomaron.
Toda su tristeza no cabrá en su pecho Solo arde como un incendio En el fondo de su pecho Y su corazón es un ave En un asador en su pecho	Perséfone describe una suposición de cómo Orfeo se debe sentir en ese momento, apiadándose de él.	Polípote Similicadencia Paralelismo Hipérbole Metáfora	El SE3 hace una descripción que se refiere al corazón roto de Orfeo después de saber que Euridice vendió su alma y ahora no puede volver con él, a no ser que Hades se compadezca de su situación.	Ella logra ponerse en sus zapatos, la empatía que muestra ante el estado de Orfeo parece de tal forma como si Perséfone conociera muy bien lo que se siente tener el corazón roto y la forma en que expresa sus palabras, refuerzan la idea de que ha pasado por ello. La mención del "pájaro" es una referencia a los pájaros cantores (songbirds), indicando

¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto tiempo?	Pregunta con exigencia cuánto tiempo debe pasar para que Euridice pueda volver con Orfeo.	Apóstrofe	Cuestiona, esperando obtener una respuesta de hasta cuándo será suficiente la agonía de ambos jóvenes enamorados.	que Orfeo canta desde lo más profundo de su corazón. Hay demanda en la interrogativa de Perséfone, ya que no tiene idea de hasta cuándo será suficiente para Hades el sufrimiento de ambos mortales para que él se canse de tenerlos en esa situación. Es un desafío de parte de ella, porque sabe muy bien que a él no le importa.
[HADES] ¿Cuánto tiempo? Solo mientras Hades sea el rey Nada viene de pedirle deseos a las estrellas Y nada viene de las canciones que la gente canta Por más tristes que sean	Responde directamente y por primera vez entre todas las interrogantes que su esposa le había hecho anteriormente.	Apóstrofe Polípote Similicadencia Polisíndeton Paralelismo	Su respuesta se resume a que durará hasta que Hades siga en el trono del inframundo y da a conocer su dura ideología del reino.	Hades al repetir su pregunta está cuestionándola, como si quisiera decirle lo ridícula que es. Deja en claro que el tormento durará mientras él sea el rey de Hadestown, lo cual ha sido toda la eternidad, pero él mismo se está interrogando sobre si realmente tiene todavía el control en su esposa y sus trabajadores o los está perdiendo. La condena está plasmada en su soberbia, despreciando los deseos que hacen los mortales a los dioses cuando ven al cielo o las ofrendas en forma de canciones que cantan para ser escuchados. Nada de eso le importa, mostrando la oscuridad que hay en su corazón.

	Dales un pedazo, ellos tomarán todo. Muestrales una grieta, ellos destruirán el muro. Escúchalos con atención y el reino caerá. El reino caerá por una canción.	Expone sus motivos por los cuales no piensa ceder a la petición de Perséfone por liberar a Orfeo u Euridice.	Similicadencia Polisíndeton Hipérbole	El SE4 expone su desconfianza y apatía por los individuos que pertenecen a Hades town, considerándolos una amenaza para todo lo que ha construido si les permite una muestra de compasión.	En su discurso hay desconfianza hacia los demás. Tiene muy plasmada la idea de que, ante la mínima muestra de humanidad, perderá el respeto y el temor que ha construido con el tiempo. No está dispuesto a ceder por una canción, ni por un par de enamorados, esto demuestra que Hades ya no confía plenamente en su poder como rey del inframundo. Menos sabiendo que Orfeo logró superar el muro (el río Estigia) que fue diseñado para ser una barrera indestructible. Le preocupa que si lo deja ir con Euridice, sus trabajadores verán lo frágil que es él y seguirán su ejemplo de abandonar el inframundo.
	[PERSEFONE] ¿A él qué le importa la lógica de los reyes? ¿Las leyes del inframundo? Es solo por amor por el cual canta. Canta por el amor de una chica.	Pregunta en defensa de Orfeo, recordándole que no está cantando para destruir el reinado de Hades, sino por la mujer que ama.	Apóstrofe Anadiplosis Políptote Similicadencia	Perséfone no comprende qué tiene que ver eso con Orfeo, ya que él no busca desestabilizar el inframundo, sino recuperar a alguien que perdió.	Perséfone sabe que a Orfeo no le interesa romper las leyes de Hades town, su prioridad no es causar una revolución en el inframundo, ni desafiar la autoridad de Hades, sino que entienda que quiere regresar a casa con Euridice porque la ama y necesita. Perséfone trata nuevamente de transmitirle racionalidad a su esposo, pero su paciencia también va limitándose. Ella reconoce el estatus de su esposo como la máxima autoridad, pero insiste

					en hacerle ver que la súplica de Orfeo se basa en la emoción y el amor, no en la lógica.
	[HADES] Tú y tu lástima no caben en mi cama, Solo arden como un incendio en el fondo de mi cama. Y me convierto en un ave. En un asador en mi cama.	Reprende a Perséfone, afirmando que no hay lugar para la compasión, ni lástima en su reino ya que lo hacen débil.	Políptote Similicadencia Paralelismo Hipérbole	Harto de seguir escuchando los reclamos de su figura amorosa, el SE4 aparta a Perséfone y todas las emociones que trae consigo.	Hades demuestra su amargura por primera vez, ya que, aunque Perséfone está tratando de hablar finalmente con él, solo lo está haciendo en el nombre de Orfeo. Percibe como una amenaza el amor de Orfeo, pero también una debilidad que vuelve irracionales a los hombres, que los destruye ante la necesidad de depender del otro para ser felices. A este punto, él se ha delatado en sus palabras, ya que demuestra cómo es que se siente ante la insistencia de su esposa y en lo que se ha convertido su matrimonio. Pero también se siente reflejado en la descripción que Perséfone realiza, ya que es exactamente como él se siente ante las despedidas semestrales hacia su esposa en las que se ve obligado a participar.
	¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto tiempo?	El tiempo se muestra como el vehículo por el cual ambos se han enamorado y desgastado su relación, a consecuencia	Apóstrofe	Ahora él pregunta cuánto tiempo tiene que durar ese cúmulo de emociones que Hades experimenta.	Hay amargura en su cuestionamiento, está cansado de seguir dándole vueltas al asunto a pesar de lo acostumbrado que está de evadir las cosas que están mal en su relación con Perséfone.

		de constantes peleas y evasiones de resolver el conflicto.			
	[PERSEFONE] ¿Cuánto tiempo? Solo mientras yo sea tu esposa Es cierto: la tierra debe morir, Pero luego la tierra regresa a la vida Y el sol debe seguir saliendo	Perséfone utiliza la misma estructura de respuesta que Hades hace dos estrofas para explicar la longitud de cuánto debe durar esa tortura.	Apóstrofe Paralelismo Hipérbole	Tal como él respondió, ella lo hace, recordándole que han pasado siglos desde que llevan juntos. Pero también saca a colación el deplorable estado en el que se encuentra la Tierra debido a que ella ya no permanece en la superficie el tiempo que se debía para mantener las estaciones del año.	La paciencia de Perséfone se ha acabado y al principio vuelve al reclamo; ella le recuerda a Hades que si bien él es el rey del inframundo, ella es su reina. No es ningún objeto del que tenga posesión, sino su igual. Pero con esta declaración también se insinúa que la única forma de cambiar el acuerdo que tan insoportable es para Hades, sería solamente si ella dejase de ser su esposa. Le echa en cara que, si bien es cierto que la Tierra debe morir como todo ciclo de vida, esta vuelve a renacer y ella debe estar presente para que continúe el curso de las cosas, no como se ha visto interrumpido el paso de las estaciones debido a que Hades ya no le permite estar los seis meses en la superficie, debido al miedo que tiene de perderla para siempre. En parte de esta estrofa, ella trata una vez más de

					ablandarse porque lo que está intentando es reconciliarse con su esposa, no de discutir. Es la primera vez en todo el musical que Perséfone habla sobre regresar al inframundo con temura y de no hacerle olvidar que dejar que la tierra muera es tan importante como revivirla cada primavera.
	[PERSEFONE Y HADES] ¿Y cómo el sol siquiera cabe en el cielo? Solo arde como un incendio en el fondo del cielo Y la tierra es un ave en un asador en el cielo ¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto tiempo?	Dejan de hablar sobre Orfeo y Eurídice al darse cuenta de la cantidad de tiempo que llevan viviendo de una forma tóxica, la cual ha afectado su relación y al mundo al no ser capaces de enfrentarlo para resolverlo.	Apóstrofe Similicadencia Paralelismo Hipérbole Símbolo	Reconocen que la Tierra está colapsando, dejando de lado el primer motivo que llevó a tener esa conversación. Ambos se reclaman cuánto más van a seguir de esa manera.	Aquí se puede interpretar el dolor de Orfeo como el sol, mientras que el mismo Orfeo es el cielo. Pero también puede referirse a que Perséfone no ha cumplido con los periodos de tiempo para que las estaciones se desarrollen correctamente, siendo esto culpa de Hades por la inseguridad que tiene de que un día ella no vuelva a su lado. Por eso hace que regrese antes de tiempo, las consecuencias de este egoísmo y duda las ha pagado la Tierra junto a los mortales.
El psicoanálisis: Poesía e historia	La historia de la canción se asume en una retórica que usa un tiempo verbal, un tiempo ubicado en la concepción y la ruptura. La primera forma parte del pasado del matrimonio de Perséfone (SE3) y Hades (SE4), ella trae a colación una comparación de los sentimientos que había anteriormente en su relación al mencionar la situación de Orfeo, queriendo especificar que alguna vez, como él, Hades también fue un joven enamorado y que previo al punto en que se encuentra su matrimonio, compartieron la misma devoción que sienten Eurídice y Orfeo. Perséfone, al tener presente lo que fue la relación que tuvo con su marido en el pasado, se muestra melancólica y se aferra por una última vez a ese recuerdo para hacer un bien que ni siquiera la involucra, sino con tal de ayudar a un mortal.				

	Aun cuando siguen siendo esposos, hay una ruptura entre ambos que es lo que marca su presente. Las emociones que envolvieron una buena época entre los dos ya no están en la actualidad, en su lugar, solo queda amargura que tanto Hades como Perséfone comparten, hay reclamos, reproches y desprecio a la hora de discutir. Lo que ha llevado a que la comunicación entre los dos se quebrara e incluso, uno de ellos, recurriera al alcoholismo para poder lidiar con la carga que se acumulaba conforme el tiempo transcurría. La canción es una súplica de Perséfone para que Hades deshaga lo que ella no puede, ya que ella (y ningún otro dios) no puede deshacer las maldiciones de su esposo, por lo que este discurso en su intento de razonar con él. Es también una discusión en la que logran reconocer pequeños aspectos en los que se han convertido, ninguno de los dos cede a tratar de reparar lo que está mal. El símbolo que se encuentra en la última estrofa, además de ser cantada por ambos sujetos amorosos y sus figuras amorosas, es una interrogación mutua sobre cuánto tiempo van a seguir luchando el uno contra el otro; simplemente concluyen con este repartimiento de culpas, sin siquiera pedir perdón, ni acceder a las demandas de Perséfone.
Hacia una tipología de las transferencias de sentido	Las figuras literarias juegan el papel para la clasificación de la fase de concepción y ruptura. En la poesía, las primeras diez estrofas son el inicio de una discusión, el motivo por el cual Perséfone (SE3) decide intervenir es porque no comprende qué daño podría hacer un chico enamorado que solo busca rescatar a su amada, está desconcertada y molesta de las decisiones de Hades que han sido la gota que derramó el vaso, por eso decide confrontarlo, sabiendo de la terquedad que lo caracteriza, pero que ella también posee. Sin embargo, aun entre la desesperación por ayudar a Orfeo, Perséfone muestra una empatía a su estado amoroso, comprende el acto de amor que desea realizar para llevarla consigo, entiende la necesidad de tener a la otra persona a su lado como si ella misma hubiera pasado por lo mismo. Dejando implícito si fue así. Después, en la décima primera estrofa, tiene una muestra de cariño que expresa hacia su esposo al utilizar apodos en un intento de ablandar su corazón; la anáfora y la políptote sirven para demostrar que Hades es la luz de la vida de Perséfone, pero también una carga oscura que causó una ruptura en su familia. Si bien disfruta pasar tiempo con él, Perséfone es consciente de que el invierno es difícil de soportar para los mortales y eso la obliga a volver arriba. Conforme la conversación se desarrolla, hay un punto donde Perséfone se siente confundida por no entender las razones que Hades le expone al no ceder ante lo que ella le pide, lo que posteriormente la vuelve hacer recaer en cierta hostilidad y rechazo a sus motivos, dejándola sin conseguir lo que pretendía en el inicio: ayudar a Orfeo. Y también con una pizca de culpabilidad ya que sabe que todos los conflictos que tiene con su marido han logrado afectar a la Tierra. Hades (SE4) desde el inicio muestra una actitud desinteresada que se transforma en soberbia porque no le importa lo que suceda con Euridice y lo mucho que pueda sufrir Orfeo, no cree que sea su problema. Hades es retratado como un dios celoso y codicioso a tal punto que perder un alma de su reino le provocaría furia, así que está fuera de discusión dejar que los enamorados se vayan juntos. Al contarle sus razones a Perséfone,
	él se justifica con honor, responsabilidad y autoridad por ser el rey del inframundo, ya que no puede permitirse doblegarse ante un grito de amor porque eso daría paso a que lo vieran como alguien débil, perdiendo el poder, respeto y miedo que los trabajadores sienten por él. Sin embargo, en la décima quinta estrofa esconde el miedo que tiene de perder lo que tiene, al igual que le sucedió a Euridice. Él está asustado de perder a su esposa en un momento, siendo la razón por la cual la trae de regreso y se esfuerza en mejorar Hades town para mantenerla ahí para que ya no sea necesario que ella salga del reino. Hades está tan aterrado que cree que los mortales prueban la primavera y la quieren todo el tiempo, provocando que ella se quede allá y él no puede permitir que le arrebatan a su esposa, ya que él la necesita por muy orgulloso que sea, todo esto es producto de la misma inseguridad que se ha plantado en su ser, la cual lo hizo a romper el trato que tenía con Perséfone de regresar seis meses a la tierra de los mortales para el correcto transcurso de las estaciones del año. Por el temor a que algún día ella ya no quiera volver a su lado, prefirió retenerla, causando disputas, evasiones y una ruptura en la relación que había construido con su figura amorosa, provocando que afectara a la Tierra y a los ojos de Perséfone quedara como un egoísta. Aún con esto, en la estrofa diecisiete, Hades se ve reflejado en la descripción sobre el dolor de Orfeo, si bien Perséfone se preocupa mucho por el músico y la devoción que él siente por Euridice, ella no se da cuenta de la que Hades manifiesta por ella. El descuido por ambas partes ha convertido en amor en una obsesión. Cuando Perséfone tiene que irse en primavera, Hades pasa sus noches en insomnio, dando vueltas en su cama y ardiendo como un pájaro en un asador por el anhelo y desesperación de que su esposa vuelva con él.

Canción 3:

Canción 3: Epic III / Épico III					
A través del espejo	"Epic III" ("Épico III", traducida al español) es una canción escrita por la dramaturga Anaïs Mitchell, fue estrenada en la producción teatral de Broadway "Hadestown" del año 2019, también de la autoría de Mitchell, la cual cuenta una versión del antiguo mito griego de Orfeo, quien viaja al inframundo para rescatar a su prometida Eurydice. La canción está interpretada por Reeve Carney como Orfeo, Patrick Page como Hades, Amber Gray como Perséfone, André de Shields como Hermes y la compañía original de Hadestown como los trabajadores. La canción forma parte del segundo acto de la obra, siendo la número 10 del acto y la 32 del musical. En una conversación con las Moiras, Hades decide acceder a darle una oportunidad a Orfeo mediante una especie de desafío: tiene que cantar una canción que sea capaz de conmovirlo, solo así permitirá liberar a Eurydice.				
	¿Quién es el referente? Hades es el sujeto enamorado (SE4) que está plasmado en la canción, sin embargo, no es él quien está contando su propia historia de amor, sino Orfeo al querer recordarle a Hades quién era cuando fue un joven enamorado. Orfeo juega aquí el papel de un vocero que utiliza la canción en la que ha estado trabajando como un medio que no solo servirá para traer de vuelta la primavera, sino también será el boleto de regreso para que Euridice y él vuelvan a la tierra de los mortales para estar juntos. El vehículo por el cual Hades se enamoró de Perséfone continúa siendo el tiempo y la melodía que Orfeo utiliza en su canción, siendo con la que ha estado trabajando durante todo el musical y resulta ser que desde un inicio perteneció a la pareja de dioses.				
Verso	Eidos (Forma)	Homoiosis (Idea)	Analogía (Semejanza)	Ser	Deser
	[ORFEO] Rey de la oscuridad, Rey de las sombras, Hades era el rey del inframundo	Orfeo enlista todo lo que Hades gobierna como Dios.	Aliteración Anáfora Similicadencia Sinonimia Bimembración Metáfora	Debido a cómo ilustran a Hades, Orfeo decide retomar esos títulos para comenzar su canción.	Al mencionar las sombras, en la mitología griega se refiere a los muertos, recalcando el dominio que tiene Hades sobre estos. Sin embargo, Orfeo también se está refiriendo a todo lo que Hades se ha convertido. Oscuridad y sombras son las cosas que se podrían encontrar en el inframundo (Hadestown) y

					también en como él se hace presente frente a los demás.
	[HADES] Oh, ¿Es sobre mí?	Hades pregunta, casi desafiante, si la canción se trata sobre él.	Interrogación retórica Ironía Apóstrofe	Hades realiza una pregunta que no busca respuesta, parece más una afirmación sobre que la canción girará en torno a su persona.	Se percibe ironía en su interrogativa, incluso arrogancia por el hecho de que Orfeo vaya utilizar su oportunidad de cantar una canción sobre Hades para que le devuelva la libertad a Euridice.
	[HERMES] Continúa	El narrador de la obra, Hermes, le indica a Orfeo que puede seguir cantando.	Asíndeton Elipsis	Hermes da el permiso para que Orfeo prosiga con su canción, a pesar de la interrupción de Hades.	Hermes sigue ejerciendo el rol de narrador y testigo en la obra, sin embargo, su participación aquí solo se presta para proporcionarle a Orfeo la aprobación de que siga cantando la canción en la que había estado trabajando desde el inicio del musical y que el mismo Hermes ya conocía.
	[ORFEO] Pero se enamoró de una hermosa dama que caminaba arriba en el campo verde de su madre	Hace referencia a Perséfone, la esposa de Hades.	Aliteración Hipérbaton Prosopografía Sinestesia	Perséfone es una diosa hija de Deméter, la primera vez que Hades vio a Perséfone, fue mientras ella recogía flores en el jardín de su madre. Orfeo lo menciona aquí para empezar a explicar la historia de ambos.	Orfeo trae a colación uno de los primeros momentos de la historia entre Hades y Perséfone.

[HADES] ¿Dónde conseguiste esa melodía?	Hades vuelve a hacer una pregunta, esta vez genuinamente.	Interrogación retórica Apóstrofe	Es una interrogativa, una de las pocas del Sujeto Enamorado realiza sinceramente	La sorpresa en la voz de Hades llama la atención, ya que tenía tiempo que él no la escuchaba y tampoco era algo que hubiera compartido con alguien más que con Perséfone o él mismo. Por lo tanto, le toma desprevenido que Orfeo la conozca y utilice en su pieza.
[ORFEO] La la la la la	Orfeo vuelve a utilizar la melodía que compone el esqueleto de toda su canción.	Asíndeton Símbolo	Es la melodía principal que compone la canción en la que Orfeo llevaba trabajando desde el inicio de la obra	A pesar de la pregunta, Orfeo no contesta y tampoco espera una aprobación de Hermes para que continúe hablando, solo sigue cantando.
[PERSÉFONE] Déjalo terminar Hades	Perséfone interviene para pedirle una última vez que escuche a Orfeo y todo lo que tenga que decir.	Hipérbaton	Es la primera intervención de Perséfone desde <i>How Long?</i> En la que le pide a Hades que permita que Orfeo concluya su presentación a la que se ha enfrentado para poder liberar a Euridice	La voz de Perséfone ante su única petición en la canción suena severa y firme, como si estuviera cansada de soportar tantas preguntas provenientes de su marido. O en general, de las dudas que lo envuelven y tanto los ha alejado a ambos.
[ORFEO] No sabías cómo y no sabías por qué, pero sabías que querías llevarla a casa.	Funciona como una descripción de lo que es enamorarse a primera vista, tal como les sucedió a Hades y Orfeo cuando	Similicadencia Litote	A pesar de no exponer las razones por las cuales Hades deseaba llevarse consigo a Perséfone, Orfeo da en el blanco	Orfeo está cantando a Hades, pero la estrofa puede aplicarse a cualquiera de los dos. Si el verso habla sobre Hades, Orfeo utiliza su propia experiencia, pero si está cantando sobre sí mismo, entonces su intención es tratar

				también en como él se hace presente frente a los demás.
[HADES] Oh, ¿Es sobre mí?	Hades pregunta, casi desafiante, si la canción se trata sobre él.	Interrogación retórica Ironía Apóstrofe	Hades realiza una pregunta que no busca respuesta, parece más una afirmación sobre que la canción girará en torno a su persona.	Se percibe ironía en su interrogativa, incluso arrogancia por el hecho de que Orfeo vaya utilizar su oportunidad de cantar una canción sobre Hades para que le devuelva la libertad a Euridice.
[HERMES] Continúa	El narrador de la obra, Hermes, le indica a Orfeo que puede seguir cantando.	Asíndeton Elipsis	Hermes da el permiso para que Orfeo prosiga con su canción, a pesar de la interrupción de Hades.	Hermes sigue ejerciendo el rol de narrador y testigo en la obra, sin embargo, su participación aquí solo se presta para proporcionarle a Orfeo la aprobación de que siga cantando la canción en la que había estado trabajando desde el inicio del musical y que el mismo Hermes ya conocía.
[ORFEO] Pero se enamoró de una hermosa dama que caminaba arriba en el campo verde de su madre	Hace referencia a Perséfone, la esposa de Hades.	Aliteración Hipérbaton Prosopografía Sinestesia	Perséfone es una diosa hija de Deméter, la primera vez que Hades vio a Perséfone, fue mientras ella recogía flores en el jardín de su madre. Orfeo lo menciona aquí para empezar a explicar la historia de ambos.	Orfeo trae a colación uno de los primeros momentos de la historia entre Hades y Perséfone.

		conocieron a sus respectivas figuras amorosas.		sobre ese profundo querer que nació apenas la vio.	de apelar la humanidad que hay en el dios. Nuevamente, Orfeo hace una comparación entre Hades y él, porque en <i>All I've Ever Known</i> , Orfeo hizo la mención de que no sabía las razones por las cuales se había sentido de tal manera la primera vez que vio a Eurídice. Esto mismo le sucedió a Hades con Perséfone.
	La viste sola, allí contra el cielo Era como si ella fuera alguien que siempre conociste, Era como si estuvieras sosteniendo al mundo cuando la sostuviste, Como si tuyos fueran los brazos en los que estaba el mundo entero	Orfeo utiliza estos argumentos a base de la historia de amor que Hermes solía contarle sobre los dioses involucrados para poder componer la canción.	Aliteración Anáfora Paralelismo Paradoja Hipérbole Comparación Alegoría	Orfeo comparte algunas de sus propias sensaciones de cuando vio por primera vez a Eurídice, las cuales también Hades experimentó cuando conoció a Perséfone en su juventud. Siendo una de las características del amor joven.	Estas estrofas son referencias a la primera canción estudiada (<i>All I've Ever Known</i>), para trazar las líneas de similitudes que tienen Orfeo y Hades. En ese momento, Orfeo se proyecta en la canción, describiendo cómo se sintió cuando él se enamoró de Eurídice. Ilustrando el camino de los recuerdos de Hades sobre cómo fue que sucedió en su caso con Perséfone.
	Y no había palabras que describieran la manera en la que te sentías, Así que abriste tu boca y empezaste a cantar:	Afirma que no existía una oración o discurso exacto que pudiera ayudar a explicar lo que Hades sentía por su esposa al	Paralelismo Litote	Las emociones encontradas al recaer en cuenta de lo que Perséfone provocaba en el sujeto enamorado (Hades) eran tantas que la única	Las palabras se volvieron insuficientes para poder abarcar todo lo que Hades experimentaba conforme se iba enamorando un poco más de Perséfone, así que, como Orfeo, recurrió a la música. Precisamente, a cantar.

		momento de conocerla.		manera de poder expresarlas fue cantando.	
	[ORFEO COMPAÑÍA] La la la la la la la	Y La compañía, en este caso, los trabajadores de Hades town, se unen a él para hacer más firme la melodía.	Asíndeton Símbolo	Nuevamente la melodía se hace presente para utilizarla de puente en el discurso que Orfeo tiene que hacer para recordarle al sujeto enamorado (Hades) quién era en su pasado.	La melodía de la canción toma intensidad al ser entonada también por quienes han vendido su alma a Hades para servirle, lo que refuerza el hecho de que Orfeo no se encuentra solo en su misión. Es una forma de apoyo hacia él para tocar el corazón del dios.
	[ORFEO] ¿Y qué ha sido del corazón de ese hombre, ahora que el hombre es rey? ¿Qué ha sido del corazón de ese hombre, ahora que lo tiene todo?	Orfeo realiza preguntas que no esperan una respuesta directa por parte de Hades.	Anáfora Similicadencia Bimembración Interrogación retórica Paralelismo Alegoría	El Hades del pasado y del presente continúan siendo los sujetos enamorados de Perséfone, sin embargo, los cambios por lo que ha pasado debido a la inseguridad construida en su personalidad, lo han llevado a tomar actitudes que han resultado perjudiciales en la relación con su esposa.	Orfeo no tiene la intención de que Hades le interrumpa para responderle, lo que quiere es hacerlo reflexionar sobre en qué se ha convertido y dónde dejó al hombre que se había enamorado de la joven de las flores. Ya que parecen dos personas totalmente diferentes. En el último verso, Orfeo hace una pausa importante entre "tiene" y "todo", en vez de referirse a la riqueza y poder que tiene Hades, sino habla de la posesión que tiene sobre el alma de Eurídice, ya que ella es el "todo" de Orfeo. Es un

					llamado para que Hades entienda el dolor por el cual lo está haciendo pasar al mantener a Euridice como su prisionera.
	Mientras más posea, mientras más sostenga, Más grande será el peso del mundo en sus hombros. Mira cómo trabaja bajo esa carga: Asustado de mirar arriba y asustado de dejar ir	Menciona que, aunque tenga más posesiones conforme pasa el tiempo, estas solo se acumularán y provocarán más inseguridades.	Anafora Similicadencia Bimembración Paralelismo Perífrasis Antítesis Hipérbole Alegoría	Entre más guarde de sí mismo, se rechace y aleje todo lo que lo compone, Hades tendrá un peso abrumante sobre sus hombros que lo terminará por derrumbar, pero también lo alejará de todo lo que ama.	La estrofa es una referencia al titán Atlas que fue condenado a sostener el cielo por la eternidad. El cuarto y quinto verso se aplican a ambos; Hades tenía miedo de perder a Perséfone, por lo cual la enjauló en Hades-town con tecnología destructiva. Orfeo está desenmascarando a Hades, echándole en cara que, aunque tenga mucho poder en su reino y sobre las personas, el pesar con el que vive solo se hará más profundo, no va a traerle calma, no va a resolver sus problemas, al contrario, solo lo volverá más inseguro de perder todo lo que tiene. Sin embargo, Orfeo se vio obligado a trabajar duramente para arreglar el mundo con su música, tal como todos esperaban que lo hicieran. Sumido en esta responsabilidad, no fue capaz de escuchar a Euridice y

	Así que mantiene su cabeza baja, mantiene su espalda doblada. Ha crecido con tanto temor de perder lo que posee, pero lo que no sabe es que, lo que está protegiendo, ya se ha ido	El miedo es una constante en las acciones de Hades, él reacciona a base de ello. Porque su mayor temor es perder lo que ama. Sin embargo, su ignorancia le ha impedido darse cuenta que aquello ya escapó de su control.	Aliteración Similicadencia Perífrasis Etopeya Alegoría	Construyó un mecanismo de defensa, una imagen para verse intocable, indestructible, cuando en el fondo sigue siendo alguien con miedo. Ese mismo terror es lo que lo ha llevado a actuar de una manera en la cual solo aportó a que su figura amorosa quisiera estar lo más lejos posible de él.	cuando él termina la pieza, es el momento donde se da cuenta que ella se ha ido. A pesar de la autoritaria y aterradora que puede ser la figura de Hades, Orfeo puede ver que está doblegado, permanece ignorante y ciego debido al miedo que siente de despertarse y darse cuenta que lo que tenía ayer, se ha ido hoy. No está refiriéndose precisamente a lo material o su trabajo, sino a Perséfone. Porque todo lo que había construido en Hades-town, lo hizo para ella, para que nunca se fuera de ahí. Sin embargo, no contaba que el amor entre ambos se había deteriorado al querer mantenerla privada del mundo.
	¿Dónde está el tesoro dentro de tu pecho? ¿Dónde está tu placer? ¿Dónde está tu juventud?	Está refiriéndose a su corazón, a la divinidad del sentirse enamorado y de lo vivo que se sentía cuando no era tan viejo.	Anáfora Similicadencia Bimembración Interrogación retórica Paralelismo Metáfora	La persona en la que se convirtió ha olvidado su propio corazón, el quien era antes de que la duda lo poseyera e hiciera actuar paranoicamente y de forma egoísta.	Las interrogantes de Orfeo continúan con el propósito de hacer reflexionar a Hades sobre qué ha sucedido con su corazón una vez que lo ha conseguido todo, qué sucedió con el amor que sentía por Perséfone y el espíritu que tenía antes de ser consumido por las dudas.

	¿Dónde está el hombre con los brazos extendidos? Hacia la mujer que ama sin nada que perder	Sus preguntas siguen siendo dirigidas hacia Hades, con la intención de rebuscar en su interior su sensibilidad.	Interrogación retórica	Sin embargo, Orfeo sabe que ese parte de Hades sigue ahí, porque continúa amando a Perséfone, solamente está perdido en su propio interior.	Orfeo guarda la esperanza de que la persona que Hades era antes continúe ahí en lo profundo de su ser para poder recuperar lo que ha perdido, en este caso, el amor de su esposa.
	Cantando la la la la la	La melodía de la canción continúa siendo un puente hacia el pasado de Hades con Perséfone	Asíndeton Símbolo	La melodía de su canción y de la historia de Hades y Perséfone	Es utilizada a modo de recuerdo, de vehículo para conducir a Hades de regreso a quien fue en un pasado cuando no tenía miedo y solo podía sentir amor.
	[HADES] La la la la la	La melodía es entonada por fin por el Sujeto Enamorado, Hades.	Asíndeton Símbolo	El sujeto enamorado canta la melodía como si volviera a recordar esa etapa de su vida de su juventud donde vivía sin dudas, temores y sus acciones no estaban cargadas de egoísmo. Reconecta con quien era, con su sensibilidad y la forma en que se enamoró de su figura amorosa.	Hades, por primera vez después de mucho tiempo, abraza ese recuerdo, toma el camino que el vehículo (en este caso, la melodía) le ha trazado y vuelve a quien en algún tiempo fue.

	[HADES, PERSÉFONE Y ORFEO] La la la la la	La melodía vuelve a ser entonada por Hades, pero esta vez, también por Perséfone.	Asíndeton Símbolo	El sujeto enamorado, su figura amorosa y el vehículo del enamoramiento se encuentran aquí. Complementándose de tal forma que trae de vuelta la etapa del amor otra vez.	Perséfone se une al coro, en una demostración de que también ella tomó el vehículo de la melodía para regresar al tiempo cuando se enamoró de Hades, cuando las cosas estaban bien. Es una especie de afirmación a que todavía le corresponde, a que recuerda muy bien lo que se sentía estar enamorada, ser joven y amarlo. Pero también es el punto de afirmación de que están listos para intentar arreglar su relación.
	[HERMES] Orfeo era un chico pobre, pero tenía un regalo que dar. Este chico pobre trajo el mundo de nuevo en sintonía, eso es lo que hizo	Hermes regresa para seguir con su narración, recordando una vez más quién es Orfeo y lo que logró hacer.	Similicadencia Bimembración Perífrasis Etopeya Hipérbole	Hermes trae a colación el nombre de Orfeo y quien era para darle el crédito de que consiguió el propósito principal que tenía desde el inicio: hacer una canción que arreglara lo que estaba mal.	Se confirma que Orfeo logró su propósito, ya que desde el inicio de la obra lo que deseaba era que el mundo regresara a lo que era antes y el balance de las cosas.
	Y Hades y Perséfone se tomaron de las manos Y, hermano, ¿Sabes qué hicieron? Bailaron	Es el paso a la reconciliación entre el sujeto enamorado y su figura amorosa después de todo el tiempo que estuvieron peleando o en	Aliteración Anáfora Interrogación retórica Perífrasis	Después de las discusiones y conflictos que los dioses habían tenido entre sí, gracias a la canción de Orfeo y su intención de tocar el corazón de Hades, él y su	Es la reconciliación de los dioses. El Sujeto Enamorado, después de ser expuesto por Orfeo sobre cómo se enamoró y la manera en que se perdió en sí mismo, regresó a ser de quien Perséfone se enamoró, aceptando todos sus errores y

		crisis con su relación.		esposa logran bailar luego de no hacerlo desde hace tiempo.	defectos, afirmando que todavía se aman con un baile.
El psicoanálisis: Poesía e historia	La historia de la canción se asume en una retórica que usa un tiempo verbal, un tiempo ubicado en la concepción y la redención. La primera forma parte del pasado de Hades (Sujeto Enamorado 4), a pesar de que no es él quien cuenta con su propia voz la historia de amor que surgió entre el dios y Perséfone, Orfeo se encarga de ilustrar los momentos que el SE4 pasó en su juventud. Destacando la diferencia abismal que existe entre la persona que fue y con la que es en su presente. Orfeo y Hades comparten varias cosas en común, a pesar de que uno sea un mortal y el otro un ser divino, ambos se enamoraron de una mujer la primera vez que la vieron (Euridice y Perséfone respectivamente), las emociones y pensamientos que surgieron en ese instante, son semejantes el uno del otro. Hades (SE4) y Orfeo deseaban llevar a casa a sus figuras amorosas, no encontraban una explicación que pudiera justificar porqué sentían que ya conocían a la otra persona, aunque jamás habían cruzado una palabra antes con ella. Orfeo y Hades también comparten la pérdida de sus amadas, en el primer caso, Orfeo pierde a Euridice cuando se va a Hadestown por venderle su alma a Hades y en el caso de este último, se debe a sus inseguridades que terminaron por desarrollar actitudes egoístas que alejaron a Perséfone, a tal punto de que se fracturó su relación. La redención ilustra el presente de Hades (SE4) ya que Orfeo después de entonar la canción en la que había estado trabajando desde el inicio de la obra para poder traer de regreso la primavera y devolver la sintonía al mundo, también permitió tocar el oscuro corazón en el que se había tornado. Recordar los momentos precisos que compartió con Perséfone y las emociones que definieron esa época de su vida, ayudaron a que derribara el muro que Hades construyó a base de inseguridades y miedo, ya que él estaba aterrado de que llegara un día donde Perséfone no quisiera regresar nuevamente con él después de los seis meses que solía pasar en la tierra de los mortales, por ello es que exigía que regresara al inframundo antes de tiempo, para asegurarse de que continuaría a su lado. Cantar la melodía que definió la historia de amor entre el sujeto enamorado y su figura amorosa fue la forma de redimirse, de apartar de su alma todas las emociones que se encargaron de abrir una grieta en el matrimonio que tenía con su amada. Hades acepta sus errores, se da cuenta que el muchacho que se enamoró de una joven que recogía flores todavía está en su interior, solo había estado escondido detrás de crueldad, duda y miedo. Pero finalmente vuelve a la luz para recuperar a Perséfone y bailar con ella como lo hacían en su juventud, sin pelear o gritarse.				
Hacia una tipología de las	Las figuras literarias juegan el papel para la clasificación de la fase de concepción y ruptura. La poesía se divide en dos tiempos verbales que están compuestas por emociones, las cuales se contrastan. A partir de la décima primera estrofa, Orfeo menciona que Hades (SE4) sintió una familiaridad cuando conoció a Perséfone,				
transferencias de sentido	parecida a la misma que Orfeo sintió en su primer encuentro con Euridice. El interés que provocó en el interior del dios, pronto fue convirtiéndose en amor por Perséfone, el cual fue tan intenso porque no había sido algo que él hubiera experimentado antes. Sin embargo, aunque Perséfone le correspondió a Hades, ella debía permanecer seis meses apartada de su lado, lo cual despertó inseguridad en el sujeto enamorado, porque, aunque ambos estuvieran casados, eso no exentaba a su figura amorosa de que algún día ella decidiera no volver al inframundo con su esposo. Desconfianza fue apareciendo entre los pensamientos de Hades y con ello, la duda al creer que no le daba lo suficiente a Perséfone para que se quedara con él y buscaría lo que le hacía falta en otro lugar, dejándolo solo. El SE4 formuló toda una serie de escenarios basado en el miedo y por lo mismo lo llevó a tomar medidas que terminaban por privar de la libertad a su esposa, obligándola a regresar antes de tiempo a Hadestown y condenar en el proceso a la Tierra. Porque sin Perséfone cumpliendo con los meses que debía estar con su madre, la Tierra entró en una crisis como consecuencia. La canción interpretada por Orfeo trajo de vuelta todos los recuerdos previos a que Hades se sumergiera en su inseguridad. La añoranza se percibe al momento de escucharlo entonar la melodía con Orfeo y Perséfone, porque se hace responsable de la parte que le corresponde al haber aportado que la relación entre ellos se fracturara y deteriorara por la falta de comunicación entre ambos. El arrepentimiento es inevitable de traer consigo al aceptar que se equivocó, al igual que la felicidad de saber que Perséfone todavía lo ama y que existe una esperanza de poder reparar las grietas de su matrimonio.				

Interpretación de la información

• Matriz de interpretación del discurso amoroso

Poética amorosa del mito teatral: Orfeo y Eurídice, canción 1

POÉTICA AMOROSA DEL MITO TEATRAL	Mito griego de Orfeo y Eurídice A) Referencia del discurso mitológico: • Relato mitológico narrado en formato de obra de teatro musical. En la cual cuenta a través de canciones una versión del antiguo mito griego de Orfeo, quien viaja al inframundo para rescatar a su amada Eurídice • A diferencia de otras versiones del mito de Orfeo y Eurídice, esta última no es presentada como una ninfa, ni hija de Apolo. Pero Orfeo sí mantiene su origen como hijo de una musa. • En el mito original Eurídice fallece y es enviada al inframundo. En la versión de Hadestown es ella la que hace un trato con Hades y termina atrapada en el inframundo.	[HERMES] Orfeo era un chico pobre, Pero tenía un regalo que dar. Él podía hacerte ver cómo podría ser el mundo A pesar de cómo es Y Eurídice era una joven, Pero ella había visto como era el mundo. Cuando ella cayó Lo hizo a pesar de sí misma Enamorada de Orfeo [EURÍDICE] Estuve sola por mucho tiempo, Ni siquiera sabía que estaba sola Afuera en el frío por mucho tiempo Ni siquiera sabía que tenía frío Subí el cuello de mi abrigo ante el viento Así es como siempre ha sido Todo lo que siempre supe es cómo sostenerme	D) Tipología del discurso amoroso: • Desinterés • Desconfianza • Rechazo • Autonomía • Esperanza • Ingenuidad • Incredulidad • Inseguridad • Familiaridad • Compañía • Compromiso • Amor
	• Existen dos referentes, ubicados como Sujetos Enamorados: Orfeo y Eurídice. • Eurídice es caracterizada como una mujer independiente y escéptica respecto al amor. Mientras que Orfeo es una personalización de un romántico empedernido y artista apasionado. • La historia de amor entre Orfeo y Eurídice se desarrolla en un ambiente apocalíptico, donde la Tierra está colapsando. • El vehículo amoroso por el que se enamoraron es el viento, siendo una metáfora de la vida o el destino.	Todo lo que siempre supe es cómo sostenerme Pero ahora quiero sostenerte a ti también Me tomas en tus brazos Y de repente la luz del sol está a mi alrededor Todo es brillante y cálido Y resplandeciente como nunca antes Y por un momento olvido Lo oscuro y frío que todo se vuelve Ahora quiero sostenerte fuerte No quiero regresar a la vida solitaria [ORFEO] No sé cómo o por qué O quién soy yo para poder sostenerte Pero cuando te vi sola contra los cielos es como si te hubiera conocido todo el tiempo	

	B) Texto amoroso: • <i>All I've Ever Known</i> es donde se ubica la relación amorosa de los personajes involucrados. • Está compuesta por un total de 15 estrofas y 24 analogías que marca la transición de un amor platónico al de una relación. • Los referentes (Sujetos Enamorados) plasman sus propias confesiones amorosas en verso, ya que Orfeo y Euridice son los cantantes principales de la canción. • La canción es una declaración de amor mutua, pero a la vez es un diálogo que termina formulando una promesa por el compromiso de estar en pareja.	[ORFEO] Te sostendré por siempre El viento no nos cambiará Siempre y cuando permanezcamos juntos	
--	--	--	--

	C) Historia del discurso amoroso: • El tiempo verbal en el cual se desarrolla la historia de amor plasmada en la canción sobre el mito griego es la soledad y el enamoramiento. • La soledad refleja el pasado de Orfeo y Euridice. Mientras ella ha estado sin la compañía de alguien, se ha permitido saber qué tipo de persona es, se conoce a sí misma, como a sus intereses y prioridades. Mientras que Orfeo solo tiene claro que es un artista que debe escribir una canción que traiga de regreso la primavera. • El enamoramiento es el presente de ambos referentes, a pesar de desconocer aspectos de la vida del otro y carácter, deciden compartir sus preocupaciones sobre cómo sobrevivir en el mundo donde se encuentran, además de		
--	---	--	--

	refugiarse en los sentimientos que han florecido entre ellos.		
--	--	--	--

Poética amorosa del mito teatral: Hades y Perséfone, canción 2

POÉTICA AMOROSA DEL MITO TEATRAL	Mito griego de Hades y Perséfone A) Referencia del discurso mitológico: - Relato mitológico narrado en formato de obra de teatro musical. En la cual cuenta a través de canciones una versión del antiguo mito griego de Orfeo, quien viaja al inframundo para rescatar a su amada Euridice. Pero también abarca el de Hades y Perséfone. - A diferencia de la versión original del mito, en Hadestown no se trata, ni hace mención del inicio de la relación de Hades y Perséfone como un secuestro. - Hadestown es la forma a la que los personajes se	[PERSEFONE] Él siente por ella el mismo tipo de amor que tú y yo una vez tuvimos. [PERSEFONE] Déjala ir Hades, mi esposo. Hades, mi luz. Hades, mi oscuridad. Si hubieras escuchado cómo cantó esta noche Te compadecerías del pobre Orfeo Toda su tristeza no cabrá en su pecho Solo arde como un incendio En el fondo de su pecho Y su corazón es un ave En un asador en su pecho [HADES] ¿Cuánto tiempo? Solo mientras Hades sea el rey Nada viene de pedirle deseos a las estrellas	D) Tipología del discurso amoroso: - Molestia - Terquedad - Empatía - Confusión - Hostilidad - Rechazo - Culpabilidad - Desinterés - Soberbia - Honor - Responsabilidad - Autoridad - Inseguridad - Egoísmo
	refieren al inframundo. El mismo es ahora presentado como una fábrica, donde algunas almas terminan siendo trabajadores por el resto de la eternidad. - Existen dos referentes ubicados como Sujetos Enamorados: Hades y Perséfone. - Perséfone es caracterizada como una mujer fiestera y alcohólica, recurre al licor para ignorar los problemas que hay en su matrimonio. Hades es presentado como alguien paranoico, autoritario y controlador, convirtió el inframundo en una fábrica que pudiera tener todo lo que su esposa necesitara para impedir que ella siga visitando la Tierra. - La historia de amor entre Hades y Perséfone se	Y nada viene de las canciones que la gente canta Por más tristes que sean [PERSEFONE] ¿A él qué le importa la lógica de los reyes? ¿Las leyes del inframundo? Es solo por amor por el cual canta Canta por el amor de una chica [PERSEFONE] ¿Cuánto tiempo? Solo mientras yo sea tu esposa Es cierto: la tierra debe morir, Pero luego la tierra regresa a la vida Y el sol debe seguir saliendo	

	desarrolla en un ambiente apocalíptico, donde la Tierra está colapsando. - El vehículo amoroso por el que se enamoraron es el tiempo, ya que, al ser dioses, el tiempo es un objeto que se encarga de marcar la concepción y ruptura entre ellos. B) Texto amoroso: <i>How Long?</i> es donde se ubica la relación amorosa de los personajes involucrados. - Está compuesta por un total de 20 estrofas y 13 analogías que desarrolla la discusión entre los referentes sobre la situación en la que se encuentra su relación y la situación por la que Perséfone acude en apoyo de Hades. - Los referentes (Sujetos Enamorados) plasman sus		
--	---	--	--

	propias inconformidades y reclamos hacia el otro en verso. - La canción es un intercambio de palabras entre Hades y Perséfone. Una discusión de pareja donde exponen algunos de los problemas que existen en su matrimonio y realizan lo fracturada que está su relación. C) Historia del discurso amoroso: - El tiempo verbal en el cual se desarrolla la historia de amor plasmada en la canción sobre el mito griego es la concepción y la ruptura. - La concepción es el pasado de ambos Sujetos Enamorados; Perséfone compara los sentimientos que había anteriormente en los inicios de su relación al mencionar la situación en la		
--	---	--	--

	que se encuentra Orfeo, con el objetivo de recordarle a Hades que él también fue un joven dios enamorado y en algún punto hubo una devoción entre ellos. La ruptura es su presente ya que en su convivencia y comunicación hay amargura. Intercambian reclamos y reproches mutuamente, incluso hay desprecio cuando discuten. Estos factores complican su matrimonio.		
--	--	--	--

Poética amorosa del mito teatral: Hades y Perséfone, canción 3

POÉTICA AMOROSA DEL MITO TEATRAL	Mito griego de Hades y Perséfone A) Referencia del discurso mitológico - Relato mitológico narrado en formato de obra de teatro musical. En la cual cuenta a través de canciones una versión del antiguo mito griego de Orfeo, quien viaja al inframundo para rescatar a su amada Euridice. Pero también abarca el de Hades y Perséfone. - A diferencia de la versión original del mito, en Hadestown no se trata, ni hace mención del inicio de la relación de Hades y Perséfone como un secuestro. - Tampoco Hades reta a Orfeo a que cante una canción que pueda	[ORFEO] Rey de la oscuridad, Rey de las sombras, Hades era el rey del inframundo [ORFEO] Pero se enamoró de una hermosa dama que caminaba arriba en el campo verde de su madre Se enamoró de Perséfone que estaba reuniendo flores en la luz del sol Y sé cómo fue porque él era como yo: Un hombre enamorado de una mujer [ORFEO] No sabías cómo y no sabías por qué, pero sabías que querías llevarla a casa. La viste sola, allí contra el cielo Era como si ella fuera alguien que siempre conociste,	D) Tipología del discurso amoroso: - Familiaridad - Interés - Amor - Inseguridad - Desconfianza - Añoranza - Responsabilidad - Arrepentimiento - Felicidad - Esperanza
----------------------------------	--	--	---

	conmoverlo para poder liberar a Eurídice del trato que hizo con él. Pero se conserva la prueba de salir del inframundo sin que Orfeo mire detrás de él para asegurarse que Eurídice le sigue. • Hadestown es la forma a la que los personajes se refieren al inframundo. El mismo es ahora presentado como una fábrica, donde algunas almas terminan siendo trabajadores por el resto de la eternidad. • En esta canción solo hay un referente (Sujeto Enamorado): Hades. • Hades es presentado como alguien paranoico, autoritario y controlador, convirtió el inframundo en una fábrica que pudiera tener todo lo que su esposa necesitara para impedir que ella siga visitando la Tierra.	Era como si estuvieras sosteniendo al mundo cuando la sostuviste, Como si tuyos fueran los brazos en los que estaba el mundo entero [HERMES] Orfeo era un chico pobre, pero tenía un regalo que dar Este chico pobre trajo el mundo de nuevo en sintonía, eso es lo que hizo Y Hades y Perséfone se tomaron de las manos Y, hermano, ¿Sabes qué hicieron? Bailaron	
--	---	--	--

	• La historia de amor entre Hades y Perséfone se desarrolla en un ambiente apocalíptico, donde la Tierra está colapsando. • Existen dos vehículos amorosos por el que se enamoró: uno es el tiempo, ya que, al ser dioses, el tiempo es un objeto que se encarga de marcar la concepción y ruptura entre ellos. Mientras que el otro es la melodía que Orfeo utiliza en la canción que canta para el desafío de Hades. B) Texto amoroso: • <i>Epic III</i> es donde se ubica la relación amorosa de los personajes involucrados. • Está compuesta por un total de 24 estrofas y 25 analogías que narra la historia de amor entre Hades y Perséfone.		
--	---	--	--

	- El narrador de la canción, en este caso, Orfeo y el referente (Sujeto Enamorado) quien es Hades, se expresan en verso. Realizando comparaciones entre ambos, además de contar cómo surgió el romance entre los dioses y permitir una reconciliación entre ellos. - La canción surge a partir de un desafío que Hades impone a Orfeo, teniendo la total seguridad de que no será posible que él pueda ganarlo. Sin embargo, Orfeo termina presentando la pieza musical en la que estuvo trabajando desde el inicio de la obra y que a la vez, es la historia del enamoramiento de Hades y Perséfone.		
--	--	--	--

	C) Historia del discurso amoroso: - El tiempo verbal en el cual se desarrolla la historia de amor plasmada en la canción sobre el mito griego es la concepción y la redención. - La concepción es el pasado de Hades, aunque no sea él quien la cuenta con su propia voz, pero sigue siendo la historia de amor que surgió entre él y Perséfone. Orfeo la utiliza para mostrar las diferencias que hay entre la persona que fue y la que es ahora, pero también para señalar que entre él y Hades tienen varias cosas en común: el enamoramiento a primera vista, la inseguridad y la pérdida. - La redención es el presente de Hades ya que después de la canción entonada por		
--	---	--	--

	Orfeo, logró cautivar a Hades hasta el punto de hacerlo consciente de sus errores y el ser insensible en el que se había convertido. Terminó por unirse a Orfeo al tararearla, al igual que Perséfone, permitiendo más tarde que ella bailase con él, siendo una muestra de reconciliación entre los dioses para reparar lo que está roto en su relación.		
--	--	--	--