

## Un Orfeo yoruba: *Carnaval de Orfeo* de J. Milián\*

### A Yoruba Orpheus: *Carnaval de Orfeo* by J. Milián

Ramiro González Delgado  
Universidad de Extremadura  
rgondel@unex.es

RESUMEN	SUMMARY
<p>En el teatro hispanoamericano, especialmente en Cuba y Brasil, con una numerosa población de raza negra, aparecen por primera vez sobre escena héroes helénicos de esta raza. El Orfeo negro, creado por el brasileño Vinicius de Moraes en su tragedia <i>Orfeu da Conceição</i>, se popularizó mundialmente gracias a la versión cinematográfica de Marcel Camus (<i>Orfeo negro</i>, 1959). En este artículo demostramos la importante influencia de las obras de este autor brasileño en la pieza de teatro <i>Carnaval de Orfeo</i> (1980), del cubano José Milián, y analizamos un interesante sincretismo cultural que se produce sobre la escena, al vincular el conocido mito clásico grecolatino con los Orishas de la mitología yoruba.</p>	<p>In the Latin American theatre, especially in Cuba and Brazil, with a high black population, Greek heroes of this race were represented on stage for the first time. Black Orpheus, created by the Brazilian Vinicius de Moraes in his dramatic work <i>Orfeu da Conceição</i> (1956), became worldwide popular thanks to the cinematographic version of Marcel Camus (<i>Black Orpheus</i>, 1959). This paper demonstrates the important influence of the works of this Brazilian author on the dramatic <i>Carnaval de Orfeo</i> (1980) by José Milián (from Cuba), and analyses an interesting cultural syncretism that occurs on stage, linking the known classical Greco-Roman myth with the Orishas of Yoruba mythology.</p>
PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
<p>Mitología grecolatina, tradición clásica, teatro, literatura comparada, mitología comparada, Orfeo negro.</p>	<p>Greco-Roman mythology, classical tradition, theatre, comparative literature, comparative mythology, black Orpheus.</p>

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto FFI2013-41976-P y en los Grupos de Investigación 930136 (UCM) y LAPAR (HUM 002: financiado por los fondos FEDER a través del IV Plan Regional de I+D+I del Gobierno de Extremadura).

## ÍNDICE

EL ORFEO NEGRO | JOSÉ MILIÁN Y EL HIPOTEXTO BRASILEÑO DE CARNAVAL DE ORFEO | SINCRETISMO DE MITOLOGÍAS GRECOLATINA Y YORUBA | CONCLUSIONES | REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

## EL ORFEO NEGRO

Orfeo es un héroe tracio bien conocido de la mitología griega. Su historia contiene tres episodios o mitemas: la expedición con los argonautas, el descenso a los infiernos en busca de su amada y su muerte a manos de las bacantes<sup>1</sup>. Pero es, sin lugar a dudas, el poder encantador de su música la ‘hazaña’ que lo define como héroe: gracias a su canto, por ejemplo, salvó a los tripulantes de la *Argo* del peligro de las sirenas, burló al terrible Cerbero y consiguió que los soberanos infernales le devolviesen a su esposa muerta. Por ello, lo han definido como “el primer héroe intelectual de la leyenda griega”<sup>2</sup>. No tiene la fuerza del héroe épico, pero sí realiza hazañas heroicas gracias a sus cantos.

El descenso del héroe a los infiernos en busca de su amada Eurídice (a la que pierde nuevamente por una fatídica mirada atrás prohibida por los soberanos infernales) es el episodio que más rendimiento artístico y literario ha tenido en la tradición occidental gracias, sobre todo, a Virgilio, que en *Geórgicas* 453-527 fija la versión canónica de esta historia y que será seguida, entre otros, por Ovidio (*Met.* 10,1-90, 143-154 y 11,1-66), Séneca (*Herc.* 569-591; *Herc. O.* 1031-1101) y el autor del epilio pseudo-virgiliano *Culex* (268-295)<sup>3</sup>. Estos testimonios también presentan la muerte del héroe, a manos de bacantes, como consecuencia de esa nefasta catábasis ya que, parece, el mito griego originario tendría un final feliz. Lo único cierto es que el romántico Ovidio reunirá a los dos amantes en el Hades, contemplándose sin temor a perderse (*Met.* 10,61-66):

<sup>1</sup> Cf. ROBBINS (1982) 19, SEGAL (1989) 2, GONZÁLEZ DELGADO (2008) 11-12.

<sup>2</sup> GIL (1975) 125. A propósito de la oposición entre héroe intelectual y héroe guerrero, debemos señalar que, según PÒRTULAS (2000) 293, “los poetas míticos fueron sobre todo héroes culturales” (entre estos se encontrarían también Anfión, Marsias, Mopso, Melampo, Ciniras, Támiris, Olén, Panfo, etc.). Por otro lado, GRAF (1987) 99-102 interpreta que Orfeo tiene determinados rasgos que lo aproximan al ámbito guerrero.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ DELGADO (2008) 97-198.

Vmbra subit terras et, quae loca uiderat ante,  
 cuncta recognoscit quaerensque per arua piorum  
 inuenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis.  
 Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo:  
 nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit  
 Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus.

Esta trágica unión del amor y de la muerte ha gustado tanto que el mito de Orfeo y Eurídice es constantemente recreado en la historia literaria desde la Antigüedad hasta nuestros días. Estas recreaciones mantienen las características más pertinentes del mito grecolatino: dos jóvenes enamorados, un rival que acosa a la muchacha, la muerte repentina de esta, el dolor del amante (que toca algún instrumento musical) y su deseo de rescatarla del mundo de los muertos, el viaje al Más Allá, las pruebas que ha de superar para recuperarla, la segunda pérdida de la amada y la muerte del joven. Sin embargo, algunas actualizaciones artísticas pueden transformar elementos ideológicos y culturales. Un buen ejemplo es el Orfeo de raza negra creado por el poeta, músico y diplomático brasileño Vinicius de Moraes en su obra dramática *Orfeu da Conceição* (1956). Su atrevido empleo del mito manifiesta la versatilidad del mismo y descubre un nuevo héroe que crea su propia tradición, en especial tras popularizarse mundialmente su versión cinematográfica, dirigida por Marcel Camus (*Orfeo Negro*, 1958)<sup>4</sup>, gracias sobre todo a los premios recibidos: Palma de Oro del Festival Internacional de Cine de Cannes (1959) y el Oscar y el Globo de Oro a la mejor película extranjera (1960); se “globaliza” así un Orfeo negro, carioca, que toca samba y que participa en el carnaval.

La impronta de esta nueva creación de Vinicius de Moraes, que lleva el mito clásico a un ámbito popular y reivindicativo (el apellido del protagonista, *Conceição*, es común en Brasil y todos los actores sobre la escena debían ser de raza negra), se percibe en nuevas versiones artísticas cuyos protagonistas son héroes míticos de dicha etnia<sup>5</sup>. La pieza teatral contó, cuarenta años después,

<sup>4</sup> GONZÁLEZ DELGADO (2002) estudia la tradición clásica en *Orfeu da Conceição* y analiza la adaptación del mito clásico en la obra, tanto las innovaciones como los aspectos clásicos que conserva. Sobre la comparación entre el mito grecolatino, la obra teatral de Vinicius de Moraes y la versión cinematográfica dirigida por Marcel Camus, véase GONZÁLEZ DELGADO (1999), FREDRICKSMeyer (2007), ARRIETA DOMÍNGUEZ (2014); también CYRINO (2015).

<sup>5</sup> Estos héroes de raza negra no tienen nada que ver con la controvertida tesis del historiador inglés BERNAL (1987), que defiende una importante influencia afroasiática en los orígenes de la civilización griega. Por otro lado, en contra de lo que pretendía Moraes, RODRIGUES FONTES (2007) se sirve de la

con una segunda versión cinematográfica: *Orfeu* (1999), dirigida por Carlos Diegues, que adapta la pieza de Vinicius de Moraes de una forma más fiel, actualizándola a la situación social de la época —como pedía el propio autor—, pero siguiendo también algunas ideas de la película de Camus (Orfeo hace salir al sol todas las mañanas a petición de los niños, gana el concurso de Carnaval, acude a las favelas con Eurídice muerta entre sus brazos...)<sup>6</sup>. Así, la influencia que ha ejercido Camus en la propagación del Orfeo negro se percibe, incluso, en la adaptación cinematográfica de la pieza de teatro brasileña en la que esta se origina, obra que, por otro lado, se tradujo al italiano con un cambio de título, para identificarla ya con la película: *Orfeo Negro* (Milán 1961). También, fruto de una época en donde los éxitos cinematográficos adquirían pronto formato literario, se publicó la novela *Orfeo Negro* de Violante do Canto, con el mismo argumento que la película, aunque los guionistas de esta fueron Jacques Viot y el propio Camus. Además, en 2005, entre las celebraciones del año de Brasil en Francia, René Letzguis y Bernard Tournois presentaron en el festival de Cannes el documental *À la recherche d'Orfeu negro*, con la intención de explorar la repercusión social que tuvo el Orfeo negro en Brasil desde el éxito del film de Camus hasta la actualidad. En él, ofrecen su testimonio importantes personalidades de la música y la cultura brasileñas, como Gilberto Gil, Milton Nascimento, Carlos Diegues, Breno Mello, etc., que dan fe de la importancia de esta película ya que, además, supuso el reconocimiento internacional del carnaval y de la música popular brasileña, convirtiendo en clásicos de la bossa-nova los dos temas principales de su banda sonora: “A felicidade” y “Manhã de Carnaval”. Cinco años después, en 2010, se vuelve a adaptar la obra de Vinicius de Moraes como musical, estrenándose en Río de Janeiro bajo el título *Orfeu: O maior musical brasileiro*, bajo la dirección de Aderbal Freire-Filho y con música de Antônio Carlos Jobim<sup>7</sup>.

---

película de Camus para denunciar la representación del negro en el cine brasileño actual, pues su mensaje optimista es de difícil generalización.

<sup>6</sup> El capítulo “The Black Paradise” de NAGIB (2007) 81-98, analiza la obra de Diegues en comparación con las de Camus y Moraes. Véase también CAMPOS-MUÑOZ (2012), que demuestra la manera en que el mito griego de Orfeo se reconfigura y actualiza en el Brasil del siglo XX, en una trayectoria que recorre teatro y cine, jazz y bossa nova, el negocio del espectáculo y los discursos de identidad en Brasil, Francia y los Estados Unidos. Cf. además GONZÁLEZ DELGADO (2012) 436-437, RANKINE (2011), SCAFF ROCHA RIBEIRO (2009).

<sup>7</sup> CAMPOS-MUÑOZ (2012) 44-45 comenta las críticas identitarias que han tenido los diferentes Orfeos en Brasil y cómo se ha llegado a este musical, que se auspicia con la película que le fue contraria (Camus) y con un fragmento de la autobiografía de Barack Obama (pues fue esta la primera película extranjera que vio en su vida).

Por todo ello, podemos afirmar que la mayoría de las recreaciones del Orfeo negro, más que de la obra de teatro de Vinicius de Moraes, parten de la película del francés Marcel Camus, siendo claros ejemplos de “intermedialidad”<sup>8</sup>. Si el héroe es de raza negra, tiene que ser africano, tal y como aparece en varias obras de la literatura francesa colonial. Así vemos un Orfeo negro, pero no brasileño, en la pieza de teatro *Orphée Nègre* (1967) del escritor antillano refugiado en Argelia Daniel Boukman y en la novela *Orphée dafric* (1981) de la polifacética marfileña Werewere Liking, publicada en París junto a la obra teatral de Manuna Ma Njock, pseudónimo de Marie-José Hourantier (francesa que durante muchos años vivió en Abiyán), *Orphée d’Afrique*<sup>9</sup>. En estas recreaciones se plantea la dicotomía entre la cultura popular negra y la cultura colonial impuesta, tratando de reestablecer en las colonias el valor y la cultura del hombre negro.

Frente a esta mayoría de recreaciones del Orfeo negro, en este artículo vamos a analizar una pieza teatral que, como demostraremos, tiene como referente directo la obra *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes en lugar de la película de Camus: *Carnaval de Orfeo* (1980), del cubano José Milián<sup>10</sup>. Además de volver a poner en escena a un Orfeo negro (en este caso cubano) y al carnaval, Milián muestra sobre las tablas un interesante sincretismo cultural, al vincular el conocido mito clásico grecolatino con las divinidades de origen africano (los Orishas) de la mitología yoruba<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> El concepto de “intermedialidad”, que Cesare Segre denomina “interdiscursividad” en sus *Principios de análisis del texto literario*, se adecua perfectamente a nuestro tema, pues asistimos a un fenómeno mediante el cual el mito griego no se transmite únicamente desde las fuentes clásicas, sino también, y muy especialmente, a partir de un sistema de referencias heterogéneas (discursos literarios, cinematográficos, musicales, pictóricos, científicos, etc.). Véase PLETT (1991), LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE (2011), CUBILLO PANIAGUA (2013). En este caso, una película es la base de una obra teatral, de una novela, de un poema, de una canción o un musical, de un documental, etc. Incluso la influencia del film se percibe en otras recreaciones del mito de Orfeo y Eurídice ajenas a la raza negra; por ejemplo, GONZÁLEZ DELGADO (2010) 198-199 señala que el descenso de Orfeo por las escaleras en busca de Eurídice y la localización de la oficina de desaparecidos parecen inspirar algunas viñetas de *Poema a fumetti* (1969) del italiano Dino Buzzati.

<sup>9</sup> La obra de Liking se tradujo al italiano: *Orfeo africano*, Turín, 1996. En 2004 Daniela Giordano la transformó en ópera para el *Festival Internazionale delle Culture dell’Africa Contemporanea* (Roma).

<sup>10</sup> Aunque se estrenó en 1980, la obra se publicó en MARTIATU (2005) 245-275, edición que aquí seguimos, indicando únicamente el número de página entre paréntesis. Por otra parte, su título recuerda la traducción del film de Marcel Camus dada en Brasil: *Orfeu do Carnaval*.

<sup>11</sup> La cultura yoruba, con origen en el suroeste de Nigeria, partes adyacentes de Benín y regiones del sur y centro de Togo, ha influido en rituales y religiones de otras partes del mundo, como la Santería en Cuba o el Candomblé y el Batuque en Brasil (sincretismo cristiano). Su mitología es probablemente una de las más complejas de toda el África negra. Aunque hay un dios de los cielos

JOSÉ MILIÁN Y EL HIPOTEXTO BRASILEÑO  
DE CARNAVAL DE ORFEO

José Patricio Milián Rodríguez (1946) es un conocido hombre de teatro cubano (dramaturgo, actor, director de escena, productor, diseñador...) de extensa trayectoria profesional reconocida con el Premio Nacional de Teatro en el año 2008. Se forma desde muy joven en la Academia Provincial de Artes Dramáticas (en su Matanzas natal), en la Escuela de Instructores de Arte y en el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional (1961-1964). Escribe precozmente *Vade Retro* (1961). Después se integra en la experimentación escénica con éxitos de público y crítica como *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* (1967), *Concierto para mayas y conquistadores* (1969), *El entierro del Gorrión* (1979) o sus farsas de tema histórico (*La toma de La Habana por los ingleses*, 1969). En los ochenta se adentra en el teatro para niños y en el teatro musical, como la obra que nos ocupa: *Carnaval de Orfeo* (1980). Destacan también *¿Y quién va a tomar café?* (1985), *Las mariposas saltan al vacío* (1993), *La reina de Bachiche* (2006) y, especialmente, *Si vas a comer, espera por Virgilio* (1997).

*Carnaval de Orfeo*, estrenada en 1980 por el Teatro Nacional de Guiñol en su programación de adultos, es la primera recreación del mito de Orfeo en las tablas habaneras<sup>12</sup>. El autor prefiere centrarse en el héroe que pierde a su amada, más que en su faceta de músico encantador. La pieza comprende un único acto en cinco escenas. En la primera de ellas, sin haber más de dos personas sobre las tablas y con Orfeo continuamente sobre ellas, se presentan los personajes. Orfeo y Eurídice, enamorados, ensayan una obra de teatro donde representan los papeles de Changó y Ochún<sup>13</sup>. Mira, novia de Orfeo, irrumpe en un descanso del ensayo, pues siente celos de Eurídice, ya que Orfeo la trata con indiferencia. Ambos discuten y llegan a las manos, pero cuando llama la madre de Orfeo, Mira se va. La madre está preocupada porque su hijo anda embelesado como un idiota y quiere saber quién es la culpable. Orfeo le dice que se trata de Eurídice y su madre se retira preocupada, diciéndole, para asombro de su hijo, que no puede

---

(Olorun o Olodumare), creador y señor del universo, los fieles adoran a los Orishas, divinidades más concretas que emanan de la suprema deidad. Véase OLUMIDE LUCAS (1948), ABIMBOLA (2006).

<sup>12</sup> MIRANDA CANCELA (2009).

<sup>13</sup> En la cultura yoruba, Changó (Xangó, Shangó) es uno de los Orishas más populares, vinculado a la justicia, a los truenos y rayos, a la virilidad, a la danza y la música, entre otras cosas. En tiempos fue rey, guerrero y brujo, que por error destruyó su casa y familia y se convirtió en Orisha. Fue esposo de Obbá y Ochún (Oshún, Oxum). Esta última es la Orisha del amor, la fertilidad, la felicidad, el agua, el cobre y el oro. Su baile es muy sensual, pues enfatiza en él sus encantos.

amar a la mujer de otro. Aristeo, que se presenta en escena desgajándose de una comparsa de Carnaval, saluda a Orfeo: es el amigo que se ha ido al extranjero a estudiar y vuelve casado y con profesión. Orfeo le dice que ha roto su relación con Mira y que ahora está con una “chiquita”. En la segunda escena comienzan a confundirse ficción (esa obra que los protagonistas representan) y realidad. Orfeo baila y aparece Ochún de espaldas bailando. La llama, creyendo que es Eurídice, pero el coro se interpone diciéndole que no lo es. Cuando Ochún se vuelve, no tiene rostro y responde a Orfeo que ella es Eurídice. Este, pensando que se trata de Mira disfrazada, la golpea y, ya en el suelo, en el rostro de Ochún aparece el de Eurídice. La muchacha discute con Orfeo por el modo con que trata a las mujeres. Cuando le recrimina que no parece la misma, Eurídice le confiesa que teme la verdad. En la escena central, la madre de Orfeo reaparece disfrazada, cantando con un coro de viejas vecinas la desgracia de su hijo. Entra Mira espectacularmente vestida y ambas planean separar a los dos amantes para que Orfeo vuelva junto a Mira. Cuando la mujer se va, llega Aristeo a saludar a la madre de su viejo amigo y en la conversación, en que se opondrá el estilo de vida de los dos hombres, Aristeo le dice que su esposa se llama Eurídice. En la cuarta escena, Orfeo se lamenta ante un coro de hombres disfrazados porque su madre se comporta de forma extraña, tratando de esquivarlo. Como no quiere oír la verdad, su actitud chulesca provoca que se pelee con un hombre del coro. La lucha se vuelve danza y de nuevo se mezclan realidad y ficción: Oggun<sup>14</sup>, el hombre, levanta el machete para matar a Orfeo (Changó), pero Eurídice (Ochún) lo impide. Oggun le dice que Ochún es su mujer, que la olvide y que vuelva con la suya (Mira). Eurídice y Oggun salen abrazados y el coro impide que Orfeo, que no se da por vencido, les siga. Aparece Mira, que trata de calmar a Orfeo, y pide al Coro, a pesar de que su amado la insulta y la humilla públicamente, que se lo lleven para “que no se desgracie”. Eurídice, que lo ha estado presenciando todo, habla con Mira y le confiesa que, sin quererlo, se enamoró de Orfeo, pero que siempre lo rechazó, que está separada de su marido y que se va para no molestar más. También le aconseja que lo ayude a cambiar, porque, de seguir así, se va a echar a perder. En la escena final, Aristeo se encuentra con Orfeo, le dice que puede cambiar de vida y llama a su mujer para presentársela. Al escuchar el nombre de “Eurídice”, Orfeo se sobresalta, pero saluda a una Eurídice que no parece la misma. La madre, que lo está observando, se acerca, lo consuela y le pide un favor: que escuche a Mira. Mira y Orfeo hablan, discuten, se pelean, él saca un cu-

<sup>14</sup> Oggun es el Orisha de la guerra, de los herreros, de los caminos y montes y mensajero. Irascible y violento, su símbolo es el machete. Es hermano de Changó.

chillo para amenazarla y ella se lo quita y se corta una oreja como prueba de su amor. A modo de recapitulación final, la madre está contenta porque Orfeo está de nuevo en casa, junto a una Mira que está completamente sometida a la voluntad de su marido. Ambos han hecho oídos sordos a los consejos que les habían ofrecido, de ahí que el coro termine cantando: “Orfeo va por mal camino. Solo la muerte es su destino”.

Son cinco, por tanto, los personajes de la obra. Los protagonistas del mito grecolatino, Orfeo y Eurídice, aparecen identificados con los Orishas yorubas Changó y Ochún; Aristeo, rival de Orfeo en la versión canónica del mito, es aquí un amigo al que el héroe, sin quererlo, casi traiciona; los otros dos personajes, Mira y la madre de Orfeo, no aparecen en el mito clásico. Mira, la novia a la que Orfeo abandona por Eurídice, es una creación de Vinicius de Moraes que después recogerá Marcel Camus en la película; sin embargo, el personaje de la madre de Orfeo figura en la obra del primero, pero no en la del segundo. Al igual que la madre, que en la pieza cubana simboliza la Madre Tierra y defiende los valores comunitarios<sup>15</sup>, el personaje de Aristeo, presente en la tragedia brasileña, no aparece como tal en la película, siendo sustituida su función por un siniestro hombre vestido de esqueleto, que persigue a Eurídice y que representa la muerte. Por tanto, el autor cubano recrea su Orfeo negro no a partir de la versión cinematográfica, como sería lo esperado tras su éxito y popularización mundial, sino de la menos conocida tragedia brasileña *Orfeu da Conceição*.

A la citada lista de personajes de *Carnaval de Orfeo* hay que sumar el coro, que podemos calificar de trino (el de las mujeres de la corte de Ochún, en la segunda escena; el de las viejas vecinas de la madre de Orfeo, en la tercera; y el de la comparsa de hombres<sup>16</sup>, en la cuarta) y uno (en la escena final). Al igual que las tragedias atenienses de época clásica y la obra brasileña, la pieza cubana presenta coro y alterna partes dialogadas y cantadas. Lo que no cambia en las versiones de Milián, Moraes y Camus son el barrio marginal, el carnaval, los disfraces, la música constante, los celos de Mira y una relación amorosa cuyos protagonistas están predestinados a terminar mal.

El hipotexto de la obra es, por tanto, *Orfeu da Conceição*, algo que se constata no solo en los personajes, sino también en varios ecos textuales. Uno de los más significativos lo encontramos al comienzo de la obra de Vinicius de Moraes, cuando el corifeo pronuncia las siguientes palabras:

<sup>15</sup> Así, dice Orfeo: “Mientras más vieja es la madre, más se la quiere y se la respeta” (252).

<sup>16</sup> El hombre que sale del coro y se pelea con Orfeo es fácilmente identificable con Aristeo, que en la escena primera aparece sobre el escenario de la misma manera.



São demais os perigos desta vida  
 Para quem tem paixão, principalmente  
 Quando uma lua surge de repente  
 E se deixa no céu, como esquecida.  
 E se ao luar que atua desvariado  
 Vem se unir uma música qualquer  
 Aí então é preciso ter cuidado  
 Porque deve andar perto uma mulher,  
 Debe andar perto uma mulher que è feita  
 De música, luar e sentimento  
 E que a vida não quer, de tão perfecta.  
 Uma mulher que é como a própria Lua:  
 Tão linda que só espalha sofrimento  
 Tão cheia de pudor que vive nua<sup>17</sup>.

El autor cubano retoma estos versos en dos ocasiones, ambos pasajes en boca del Coro, que canta lo siguiente:

Debe andar cerca  
 una mujer formada  
 de luna y sentimientos,  
 una perfecta mujer  
 que llega en una música lejana.  
 Ese es el momento en que por celos  
 la luna oculta su hermosura  
 con sombras,  
 pero ella resplandece  
 tan llena de vida y de amor  
 que amarla es sufrimiento.  
 Son muchos los peligros  
 que debe enfrentar tu amante.  
 (247-248)

Debe andar muy cerca  
 una mujer formada de luna  
 y sentimiento.  
 Una mujer que llega  
 en una música cualquiera.  
 En ese momento por celos  
 la luna oculta su hermosura,  
 pero ella resplandece  
 tan llena de vida y amor,  
 que amarla es sufrimiento.  
 (269-270)

Percibimos en estos pasajes cómo Milián prácticamente traduce en dos ocasiones la segunda mitad de los versos citados de *Orfeu da Conceição*, influenciados por los anteriores, y cómo, en la primera de las citas, cierra con una traducción

<sup>17</sup> MORAES (1960<sup>2</sup>) 19-20.

de los dos primeros versos portugueses<sup>18</sup>. Otras coincidencias textuales entre ambas obras se producen cuando Aristeo llama a Orfeo “hermano” (256)<sup>19</sup>, o cuando le dice: “Eso nunca, yo soy la ley” (254), afirmación realizada por Plutón, el soberano de los infiernos, en la obra de Vinicius de Moraes<sup>20</sup>, pero que también aparece en la casa de empeños en la película de Camus por boca de un anciano. También es sintomática la locura de Orfeo, manifiesta en la tragedia brasileña, ausente en la versión cinematográfica (transformada en una visión onírica) y que aquí recoge la afirmación del héroe: “Debo estar loco. Veo Eurídice por todos lados” (272).

Además, a Milián siempre le ha interesado el teatro musical, de ahí la presencia del mítico Orfeo (aunque en su recreación no destaca su faceta como músico encantador) y la música que, en general, rezuma por toda la obra acompañada del carnaval. En este sentido, debemos recordar que el autor de *Orfeu da Conceição* fue uno de los principales exponentes de la *bossa-nova* y podemos rastrear en su producción musical la idea de José Milián de identificar los héroes griegos con los Orishas yorubas. Vinicius de Moraes, junto al violinista Baden Powell, editó el álbum de música popular brasileña *Os Afro-sambas* (1966), donde se combinan ritmos africanos y samba. Una de las canciones más importantes del disco es “Canto de Xangô”, que lleva el nombre de la deidad yoruba con que se identifica el héroe tracio en *Carnaval de Orfeo*. Si a Vinicius la música de batucada le sirvió para comenzar a soñar en 1942 con un Orfeo negro<sup>21</sup>, a Milián la música de samba le permitió vincular a Orfeo con las raíces africanas de Changó. Reproducimos la letra de esta inspiradora canción, en la que se puede percibir un paralelismo entre ambos personajes míticos y su relación con los temas del amor y la muerte:

<sup>18</sup> GENETTE (1989) 10 define su primer tipo de relación transtextual como “presencia efectiva de un texto en otro”, el llamado por Julia Kristeva “intertextualidad”. En este caso estaríamos ante lo que el estructuralista definió como “plagio”, es decir, una referencia literal pero no explícita: las palabras de A aparecen en B, pero no se menciona cuál es A. Con este recurso, creemos, el autor cubano estaría homenajeando al brasileño. Sobre intertextualidad, véase también PLETT (1991), ALLEN (2000).

<sup>19</sup> La forma coloquial ‘ermão’ pudo también adaptarse como ‘socio’ (254, 271 y 272). Por otro lado, en el imaginario yoruba, Changó y Oggun son hermanos, hijos de Obatalá, creador de la tierra y escultor del ser humano, descendiente directo de Olodumare.

<sup>20</sup> Orfeo también afirma en la obra de Milián: “Yo siempre he sido el rey de este barrio” (266).

<sup>21</sup> GONZÁLEZ DELGADO (2002) 287.

Eu vim de bem longe.  
 Eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim.  
 Sou filho de Rei.  
 Muito lutei pra ser o que eu sou.  
 Eu sou negro de cor, 5  
 Mas tudo é só o amor em mim.  
 Tudo é só o amor para mim.  
 Xangô Agodô,  
 Hoje é tempo de amor,  
 Hoje é tempo de dor, em mim. 10  
 Xangô Agodô,  
 Salve, Xangô, meu Rei Senhor.  
 Salve, meu Orixá.  
 Tem sete cores sua cor,  
 Sete dias para gente amar, 15  
 Mas amar é sofrer,  
 Mas amar é morrer de dor.  
 Xangô meu Senhor, saravá!  
 Me faça sofrer,  
 Ah, me faça morrer. 20  
 Ah, me faça morrer de amar.  
 Xangô, meu Senhor, saravá  
 Xangô Agodô.

También en la película *Orfeu Negro* de Marcel Camus, el héroe, durante la búsqueda de su amada en una infernal noche de Carnaval, se reencontraba con Eurídice y la volvía a perder durante un ritual de macumba, por lo que los ritos africanos ya estaban presentes en la recreación cinematográfica, pero sin producirse ese sincretismo mítico que, como veremos a continuación, presenciaremos en la obra de Milián

#### SINCRETISMO DE MITOLOGÍAS GRECOLATINA Y YORUBA

La mezcla de mitología clásica y afrocaribañera en teatro no es algo extraño en el país caribeño<sup>22</sup>. Para indagar en su origen debemos repasar la historia teatral y

<sup>22</sup> LIMA (1990) 3: "Many of the creative Works of the Caribbean basin and Brazil are founded on African traditions extant in the Americas, if often in syncretic form. Nowhere is this more evident than in Cuba".

ver dónde confluyen estos dos mundos. Un punto de partida importante son las obras de tema clásico que se adaptan a la realidad socio-cultural de la isla.

Se ha señalado que *Electra Garrigó* (1948) de Virgilio Piñera representa la entrada del teatro cubano en la modernidad<sup>23</sup>, y en ella los héroes griegos se instalan en la sociedad cubana de la época. Piñera, como luego hará Vinicius de Moraes con Orfeo, da a la mítica familia un popular apellido criollo. La obra tiene como modelo la *Electra* de Sófocles, pero se “cubaniza” en clave de parodia: la “Guantanamera” sustituye al coro, Agamenón es alcohólico, Clitemnestra muere envenenada por la fruta-bomba, asistimos a peleas de gallos, presenciamos el matriarcado y el machismo de la sociedad cubana... y también unos sirvientes negros (mimos).

Sin embargo, héroes griegos de color en la escena cubana son posteriores al Orfeo negro brasileño, tal vez fruto del éxito y la influencia de la premiada y popular versión cinematográfica, pues hasta *Medea en el espejo* (1960) de José Triana no los hemos documentado. En esta pieza se denuncia la exclusión de una Medea mulata que, abandonada por su marido blanco, decide matar a este y a su nueva mujer<sup>24</sup>. Su autor también compuso en 1968 un drama censurado, *Detrás queda el polvo*, que, como la pieza que aquí nos ocupa, *Carnaval de Orfeo*, presenta una trama metateatral (los protagonistas representan la obra *Contra Hantígona*) y, además, una mezcla de mitologías clásica y africana<sup>25</sup>.

En 1961 se publica la “tragedia griega cubana” *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe que, teniendo como modelo a Sófocles, en lugar de tomar los dioses grecorromanos, emplea las creencias de santería en que se sincretizan divinidades africanas y el santoral católico<sup>26</sup>. Años más tarde, los autores cubanos exilados José Corrales y Manuel Pereiras García escriben conjuntamente la obra *Las hetairas habaneras* (1977) que lleva como subtítulo “una melodrama cubana basada en *Las troyanas* de Eurípides”. Esta pieza nunca fue estrenada y se publicó en Honolulu (1988). A modo de sátira, una vez más siguiendo la línea de *Electra Garrigó*, aparecen mezcladas las mitologías clásica y afrocubana y, también, la religión cristiana. La acción se sitúa en un burdel cubano; las heteras, al aceptar las nuevas ideas revolucionarias, van a ser castigadas por los dioses afrocubanos (se enfatiza la importancia de la sexualidad y se asigna la impotencia a la figura del

<sup>23</sup> LEAL (2002), HUALDE PASCUAL (2012) 196. Sobre la obra, PÉREZ ASENSIO (2010) 119-212.

<sup>24</sup> MIRANDA CANCELADA (1999), MORENILLA TALENS (2002), PÉREZ ASENSIO (2010) 213-314.

<sup>25</sup> Por las vicisitudes del autor, esta obra no ha tenido difusión, salvo estudios académicos: BOSCH (1999), BAÑULS-CRESPO (2008) 455-457, HUALDE PASCUAL (2012) 201-202.

<sup>26</sup> LIMA (1990) 36-37, MIRANDA CANCELADA (2009) 407.

tirano que, en un guiño textual, se llamará Menelao Garrigó)<sup>27</sup>. A fines de siglo XX Raúl Cárdenas escribe *Los hijos de Ochún*, inspirándose en *Los persas* de Esquilo. De nuevo asistimos al sincretismo del mundo clásico con los dioses yorubas, así como a una relación de las Guerras Médicas con la invasión de Bahía de Cochinos.

Con todo, parece que fue Vinicius de Moraes el primero que puso en escena un héroe griego de color negro. Un importante antecedente de la representación de héroes clásicos de raza negra en escena podemos verlo en el teatro afrofrancés del periodo de entreguerras. En 1937, durante la Exposición Colonial de París, alumnos de la Escuela “William Ponty”, del Senegal francés, que crean un teatro que recoge leyendas y tradiciones africanas adaptadas al gusto europeo, representaron con éxito dos piezas en el Teatro Champs-Élysées; una de ellas, la tragedia *Sokamé*, fue comparada por la crítica con la *Ifigenia* de Eurípides<sup>28</sup>. Sin embargo, el autor brasileño innova al crear específicamente unos héroes griegos para ser representados por actores de raza negra. La influencia de esta idea en la literatura brasileña se comienza a rastrear en la obra de Agostinho Olavo, *Além do Rio (Medea)* (escrita en 1957)<sup>29</sup>, donde el autor reflexiona sobre la importancia de la raza negra en la configuración de su país: la heroína griega es una reina africana que, tras traicionar a su padre, se marcha con Jasón a Brasil y, al enterarse de la traición de su amado, recupera sus prácticas hechiceras yorubas.

A partir del éxito de la película de Camus, los héroes griegos de raza negra suben ya a la escena mundial, como hemos señalado en el caso cubano. En la literatura iberoamericana, este hecho es significativo en territorios como el Caribe o Brasil con un número importante de población afrodescendiente, pues habían sido receptores de grandes masas de esclavos africanos para trabajar en la extracción de las materias primas típicas del colonialismo. Una vez que se populariza el Orfeo negro, las nuevas recreaciones intentan adaptarse a la idiosincrasia nacional<sup>30</sup>, de ahí que en Cuba no resulte extraño un Orfeo yoruba, ni que *Carnaval de Orfeo* se enmarque dentro de los actos del *wanilere* (fiesta ritual de la santería de carácter público que incluye poesía, actuación, pantomima, acrobacias...) ni que, incluso, la acción de la obra también forme parte del *wanilere*

<sup>27</sup> MONTES HUIDOBRO (2008) 747, HUALDE PASCUAL (2012) 212.

<sup>28</sup> KERR (1995) 36-37.

<sup>29</sup> No se publicó hasta 1961 en la antología editada por NASCIMENTO (1961) 199-232. Sobre esta obra, cf. BONAVINA DA ROSA (1993), ALMEIDA CARDOSO (2009), RIBEIRO DE ALMEIDA (2010).

<sup>30</sup> Así, el Orfeo antillano (y los africanos ya apuntados en la introducción de este estudio) clamaba por dignificar la raza negra, frente a la blanca colonialista.

(pues en esta nueva recreación del mito grecolatino presenciamos metateatro, es decir, teatro dentro de teatro). Orfeo y Eurídice representan los papeles de dos deidades afrocubanas: Changó, dios guerrero y machista, y Ochún, diosa del amor. En una escena nocturna, que puede representar el Infierno, Eurídice-Ochún invoca a la luna (la diosa del Hades, Perséfone) para que favorezca que su amado la encuentre, pero el abrazo y las palabras de Orfeo la hacen apartarse. Este es el comienzo de la obra: Orfeo y Eurídice, bajo aspecto afrocubano, en los infiernos. Sin embargo, percibimos diferencias sustanciales con el mito clásico, pues no es el héroe quien busca a su amada, sino ella quien desea ser encontrada (se incide en un papel más activo de la mujer que, de esta manera, quiere ser rescatada de los infiernos) y no es el héroe quien provoca con su mirada la separación de los amantes (motivo que figura simbólicamente en la obra)<sup>31</sup>, sino de nuevo Eurídice, pues trata rudamente a su amado porque piensa que su personaje es demasiado sumiso al poder de Changó y eso no le gusta: poco a poco se va “cubanizando” la obra, difuminándose los límites entre los héroes clásicos, los Orishas yorubas y los personajes brasileños (lo que se ha denominado “transculturación”<sup>32</sup>).

En Eurídice presenciamos el papel más relevante que tiene la mujer a finales del siglo XX y este hecho se adapta también al teatro: la mujer no quiere ser objeto, sino sujeto. Eurídice es una mujer casada y, al ver la actitud machista de Orfeo, decide no hacerle caso y alejarse de él (no quiere convertirse en una nueva Mira, la novia del héroe). Por otro lado, aparece en escena Aristeo, que representa la antítesis de Orfeo y que fue amigo de este desde la infancia; Aristeo decidió salir a estudiar y ahora vuelve al barrio con oficio y casado con una mujer, Eurídice, que no vive en función de él. Aristeo simboliza a Oggun, Orisha de los herreros y de las guerras, de carácter irascible y violento contra sus enemigos, cuyo atributo es el machete, con el que lucha contra sus rivales (el hombre que sale del coro para pelear con Orfeo). Fue también rival de Changó por el amor de Ochún. Así leemos cómo se soluciona este triángulo amoroso en la obra de Milán:

<sup>31</sup> Este hecho se aprecia en las palabras de Aristeo: “Hay quien prefiere en vez de luchar, volverse de espaldas... Es lo más fácil” (264); y en las de Orfeo: “Es como si todo el mundo caminara delante de mí y yo me fuera quedando atrás” (266).

<sup>32</sup> TORO (2006).

*Sale uno del Coro y se enfrentan en una lucha. Música de carnaval. La lucha se vuelve danza entre Changó y Oggun. Entra Eurídice y como sabe que luchan por ella corre orgullosa de un lado a otro. Orfeo cae al suelo y Oggun levanta su machete.*

EURÍDICE.- ¡No lo mates, Oggun! ¡Perdónalo!

ORFEO.- No quiero perdón. ¡Mátame, Oggun!

OGGUN.- Esta es mi mujer, Changó. No te metas con ella. Tienes que respetarla.

ORFEO.- Tienes que matarme. Si me dejas vivo, haré que Ochún sea mía. Soy muy macho para renunciar a ella. ¡Mátame o te mato yo!

EURÍDICE.- ¡No lo mates! Déjalo que se pierda en el monte. Nunca encontrará mi casa. Changó, vuelve con tu mujer, ella siempre espera y volverá contigo. Ella te lo perdonará todo. (206-207)

Su mujer es Mira que, al final de la obra, actúa como Obbá, una de las mujeres de Changó, y que también, en cierto sentido, se identifica con Penélope, la mujer sumisa y fiel que espera en casa por su marido. Pero Eurídice está enamorada de Orfeo, o al menos así se lo hace saber a Mira cuando la va a ver para decirle que debe ayudar a Orfeo a cambiar, pues es un holgazán machista que vive de las mujeres y que gusta de fiestas y problemas:

EURÍDICE.- Cuando conocí a Orfeo me sentía muy sola. Estaba necesitada de afecto. Lo creía distinto. Conmigo se comportaba de otra manera. Ni sé cómo empezó todo. Él me enamoraba. Yo creí que me había enamorado, pero siempre lo rechazaba, no sé por qué. Lo rechazaba y me sentía atraída. Te doy mi palabra de que nunca me ha puesto un dedo encima. [...] Creo que deberías ayudarlo a cambiar. [...] Si no lo ayudas, tal vez lo pierdas para siempre. [...] Me voy. No volveré a molestarlos. Pero ayúdalo. (269)

A pesar de los consejos y de las sabias palabras, Mira le dice que le gusta tal y como es y que lo acepta así. Incluso como prueba de amor, se corta la oreja, identificándose aún más con Obbá, una Orisha enérgica y fuerte que representa la fidelidad conyugal y el sacrificio por la persona que uno ama. Un mito o 'patakín' cuenta que a ella le gustaba cocinar para su esposo Changó los platos más deliciosos, pero Oyá en unas versiones, Ochún en otras, la engañó diciéndole que a Changó le encantaban las orejas, por eso Obbá se las cortó y las guisó; cuando su esposo lo descubrió, la repudió con ira (como aquí Orfeo desprecia a

Mira)<sup>33</sup>, pero le dice que siempre será su legítima y primera esposa. Sin embargo, nuestra obra de teatro termina con una romántica escena conyugal de la pareja Mira-Orfeo despertándose en la cama y pensando en ir a los carnavales. Los triángulos amorosos se rompen porque Orfeo no quiere asumir un modo de vida “correcto”, como el que representan Aristeo-Eurídice —que, por otro lado, esta Eurídice parece ser otra distinta a la que amaba Orfeo que, como en el mito, desaparece—. Es evidente que el hombre no ha querido cambiar, como se ve en el comportamiento de Mira con Orfeo, por lo que el Coro no deja de cantar, cerrando la obra, con estas palabras:

Orfeo va por mal camino.  
Solo la muerte es su destino. (275)

La fidelidad de Mira-Obbá provoca comicidad, al enfrentarse a un coro cuyos cánticos no dejan dormir a su marido. Sin embargo, a pesar de las coincidencias textuales entre la obra brasileña y la cubana, estos versos que acabamos de reproducir contrastan con las ya citadas palabras del Coro de Vinicius:

Para matar Orfeo não basta a Morte.  
Tudo morre que nasce e que viveu  
Só não morre no mundo a voz de Orfeu.

#### CONCLUSIONES

El atrevido empleo del mito grecolatino que hizo Vinicius de Moraes en su *Orfeu da Conceição* inició una nueva caracterización del héroe que, gracias al cine, pronto adquiriría una fama universal. A pesar de que será la película de Camus la que más influye en la tradición occidental, en *Carnaval de Orfeo* de José Milián presenciamos la influencia de la obra de Vinicius de Moraes, tanto de su pieza teatral (con claros guiños textuales —según la terminología de Genette, la obra cubana es un hipertexto de la brasileña—) como de la música de sus *Afrosambas*. A través de la “intermedialidad”, lo negro se vincula a lo helénico, a la cultura occidental a fin de cuentas, pero sin olvidar las raíces africanas de esta

<sup>33</sup> Señala MIRANDA CANCELA (2009) 413-415, que el autor “apela a Orfeo y Eurídice para proponer una lectura distinta de los mitos africanos y tender un puente de comprensión frente a prejuicios e intolerancias [...] y que el conflicto de los excluidos se haga patente a través de una apropiación transgresora del mito y de los cánones trágicos”. Sobre las Eurídices negras, véase GONZÁLEZ DELGADO (2013).



raza y, especialmente, en países como Cuba o Brasil, con un importante número de población de raza negra. Si en Brasil Orfeo se volvía negro, en Cuba el Orfeo negro se vuelve yoruba (sincretismo que no resultará extraño en la tradición literaria y en la sociedad cubana).

José Milián se sirve del metateatro para identificar y sincretizar los héroes del mito griego con los personajes de las historias míticas yorubas, los 'patakinés' (Orfeo = Changó; Eurídice = Ochún; Aristeo = Oggun; Mira = Obbá). En su *Carnaval de Orfeo* une diferentes culturas (especialmente la occidental y la africana), reflejo de una multicultural sociedad cubana, y las iguala poniéndolas a un mismo nivel, pues el público ve en escena a unos personajes que lo mismo representan a los héroes griegos que a los Orishas yorubas. Esta igualdad trata de ser no solo de creencias, sino también de razas y de sexos, pues las Orishas heleno-brasileñas sufren los problemas sociales actuales: a pesar de que Eurídice lucha contra el machismo e incita a sus congéneres a rebelarse, Mira prefiere seguir subyugada bajo el poder del hombre, acción que parodia el propio autor cuando esta increpa al coro.

Con todo, en *Carnaval de Orfeo* de José Milián no solo asistimos a un sincretismo mítico (si los santos cristianos se sincretizan con los Orishas yorubas, los héroes grecolatinos no son menos), sino también a unas relaciones literarias cubano-brasileñas que tienen en cuenta no solo el teatro, sino también un legado clásico que se va adaptando a nuevos espacios y sociedades multiculturales y que va formando, incluso, su propia tradición.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIMBOLA, K. (2006), *Yoruba Culture. A Philosophical Account*, Birmingham, Iroko Academic Publishers.
- ALLEN, G. (2000), *Intertextuality*, Londres-Nueva York, Routledge.
- ALMEIDA CARDOSO, Z. de (2009), "Reflexos das *Medéias* clássicas no teatro brasileiro contemporâneo", en A. LÓPEZ-A. POCIÑA (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas greco-romanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 167-179.
- ARRIETA DOMÍNGUEZ, D. (2014), "Palimpsesto y carnavalización: El *Orfeo negro* de Marcel Camus", *CFC(l)* 34.1, 131-142.
- BAÑULS OLLER, J.V.-P. CRESPO ALCALÁ (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante editori.
- BONAVINA DA ROSA, E. (1993), "De Eurípedes a Agostinho Olavo: *Medéia e Medea*", *Itinerários* 6, 77-86.
- BOSCH, M.-C. (1999), "Una Antígona cubana: *Detrás queda el polvo*", en J.V. BAÑULS et alii (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Barcelona-Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de València, 83-87.
- BERNAL, M. (1987), *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Londres, Rutgers University.
- CAMPOS-MUÑOZ, G. (2012), "Contrapuntos órficos: Mitografía brasileña y el mito de Orfeo", *LARR* 47.4, 31-48.

- CUBILLO PANIAGUA, R. (2013), "La intermedialidad en el siglo XXI", *Diálogos. Rev. electr. hist.* 14.2, 169-179 <<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>> [consultado: 13.3.2016].
- CYRINO, M.S. (2015), "Magic, Music, Race: Screening 'Black Enchantment' after *Black Orpheus* (1959)", en M.S. CYRINO-M.E. SAFRAN (eds.), *Classical Myth on Screen*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 121-132.
- FREDRICKSMEYER, H. (2007), "Black Orpheus, Myth and Ritual: a Morphological Reading", *IJCT* 14, 148-175.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. esp., Madrid, Taurus (= París, Seuil, 1962).
- GIL, L. (1975), *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (1999), "El mito clásico en el cine: *Orfeo Negro* de M. Camus", en J.L. CARAMÉS LAUGE et alii (eds.), *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 331-341.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2002), "Un héroe, una raza, un país, una música. Tradición clásica en *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes", en A. RUIZ SOLA-B. ORTEGA VILLARO (eds.), *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento*, Burgos, Universidad de Burgos, 284-310.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2008), *Orfeo y Eurídice en la Antigüedad. Mito y Literatura*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2010), "Orfeo y Eurídice en el cómic", *CFC(l)* 30.1, 193-216.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2012), "La transformación del héroe griego: el Orfeo negro", en A.P. PINTO et alii (eds.), *Mitos e heróis. A expressão do imaginário*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 429-440.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2013), "En busca de palabras sabias: las Eurídicés negras", en F. DE MARTINO-C. MORENILLA (eds.), *Palabras sabias de mujeres*, Bari, Levante Editori, 437-458.
- GRAF, F. (1987), "Orpheus: a poet among men", en J.N. BREMMER (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres-Sidney, Croom Helm, 80-106.
- HUALDE PASCUAL, P. (2012), "Mito y tragedia griega en Iberoamérica", *CFC(g)* 22, 185-222.
- KERR, D. (1995), *African Popular Theatre: From Pre-colonial Times to the Present Day*, Londres-Portsmouth, James Currey-Heinemann.
- LEAL, R. (2002), "Piñera todo teatral", *La jiribilla* 66 <[http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n66\\_agosto/1574\\_66.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n66_agosto/1574_66.html)> [consultado: 13.3.2015].
- LIMA, R. (1990), "The Orisha Changó and Other African Deities in Cuban Drama", *LATR* 23.2, 33-42.
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A. (2011), "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación", *CIC* 16, 95-114.
- MARTIATU, I.M. (2005), *Wanilere Teatro*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MIRANDA CANCELADA, E. (1999), "Un espejo para Medea en el teatro cubano", en K. ANDERSEN et alii (eds.), *El teatro, una política*, Bari, Levante editori, 207-225.
- MIRANDA CANCELADA, E. (2009), "Mito y transculturación en Carnaval de Orfeo, de José Milián", en A. LÓPEZ-A. POCIÑA (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 405-415.
- MONTES HUIDOBRO, M. (2009), "El teatro cubano", en H. LÓPEZ MORALES (ed.), *Enciclopedia del español en los Estados Unidos. Anuario del Instituto Cervantes 2008*, Madrid, Instituto Cervantes-Santillana, 743-768.
- MORAES, V. DE (1960<sup>2</sup>), *Orfeu da Conceição (tragedia carioca)*, Río de Janeiro, Livraria São José.
- MORENILLA TALENS, C. (2002), "Cuatro perfiles nuevos de Medea", en F. de MARTINO-C. MORENILLA (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari, Levante editori, 342-367.
- NAGIB, L. (2007), *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, Londres-Nueva York, Tauris.
- NASCIMENTO, A. (1961), *Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia de teatro negro-brasileiro*, Río de Janeiro, Teatro Experimental do Negro.

- OLUMIDE LUCAS, J. (1948) *The Religion of the Yorubas*, Londres, C.M.S. Bookshops.
- PÉREZ ASENSIO, M. (2010), *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, Murcia, Interclassica <[http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/el\\_mito\\_en\\_el\\_teatro\\_cubano\\_contemporaneo](http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/el_mito_en_el_teatro_cubano_contemporaneo)> [consultado: 13.3.2015].
- PLETT, H.F. (1991), "Intertextualities", en H.F. PLETT (ed.), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 3-29.
- PÒRTULAS, J. (2000), "Poetas míticos de Grecia", en E. CRESPO-M.J. BARRIOS (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 1, Madrid, SEEC, 289-312.
- RANKINE, P.D. (2011), "Orpheus and the Racialized Body in Brazilian Film and Literature of the Twentieth Century", *FWLS* 3.3, 420-433.
- RIBEIRO DE ALMEIDA, W.F. (2010), "A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana", *InterteXto* 3.2, 82-106.
- ROBBINS, E. (1982), "Famous Orpheus", en J. WARDEN (ed.), *Orpheus: the Metamorphosis of a Myth*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto, 3-23.
- RODRIGUES FONTES, E. (2007), "Corpo negro e cultura brasileira em cinco filmes nacionais: uma leitura de *Cidade de Deus*, *Orfeu Negro*, *Orfeu*, *Madame Satã* e *Ônibus 174*", *Opsis* 7.8, 125-138.
- SCAFF ROCHA RIBEIRO, M. (2009), "Variations on the Brazilian Orpheus Theme", en P.I. VIEIRA (ed.), *Thematic Issue, Politics and Identity in Lusophone Literature and Film*. CLC Web: *Comparative Literature and Culture* <11.3 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss3/7>> [consultado: 13.3.2015].
- SEGAL, C. (1989), *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University.
- TORO, A. de (2006), "Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán", en S. REGAZZONI (ed.), *Alma cubana: Transculturación, mestizaje e hibridismo | The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 15-35.