

COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

– MATERIALI E STUDI –

NARRATIVE FEMMINILI CUBANE
TRA MITO E REALTÀ



UNIVERSITÀ

CA' FOSCARI

VENEZIA

Finito di stampare nel mese di novembre 2003

© 2003

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA
COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

Editing e fotocomposizione

Pier Giovanni Possamai

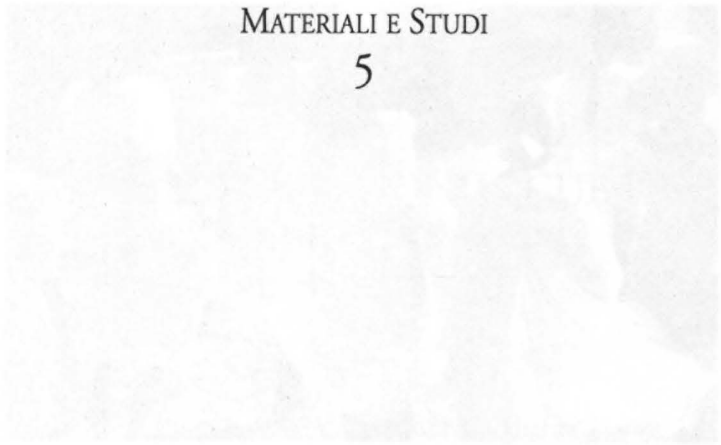
Servizio Comunicazione e Relazioni Esterne Ca' Foscari

Stampa

Cartotecnica Veneziana s.r.l.

MATERIALI E STUDI

5





The first of the summer

The first of the summer
The first of the summer
The first of the summer

The first of the summer
The first of the summer
The first of the summer

The first of the summer
The first of the summer



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA
COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

NARRATIVE FEMMINILI CUBANE TRA MITO E REALTÀ

Atti del Convegno
Venezia, Auditorium Santa Margherita
28 aprile 2003

a cura di
Silvia Favaretto

INDICE

PRESENTAZIONI

Paolo Balboni	p. 11
Marisol Occioni.....	p. 12
Giuliana Grando.....	p. 13
Susanna Regazzoni.....	p. 15

CRITICA

Susanna Regazzoni	
Narrative femminili cubane tra mito e realtà	p. 19
Acela Caner Román	
Mujeres cubanas: el largo camino hacia la libertad	p. 35
María Elina Miranda Cancela	
Mito y mujeres en el teatro cubano actual	p. 53
Irina Bajini	
Molto donna e un po' madonna: sulle tracce di Ochún nella letteratura cubana	p. 67

RECENSIONI

Silvia Favaretto	
La realtà nella prosa femminile cubana. Due donne nell'isola: la narrativa di Nancy Alonso e di Marilyn Bobes	p. 83
Giorgia Delvecchio	
Voci di donne cubane. La Tía Angelita e le altre	p. 91
Marisol Occioni	
Il dio delle onde, del fuoco, del vento. Leggende, riti, divinità della <i>santería</i> cubana	p. 99

INTERVISTE

Nancy Alonso	p. 107
Mirta Yáñez	p. 113

RACCONTI

Nada, salvo el aire di Mirta Yáñez	p. 118
Versión original di Mirta Yáñez	p. 122
Profilo delle Relatrici	p. 125

PRESENTAZIONI

Paolo Balboni

Marisol Occioni

Giuliana Grando

Susanna Regazzoni

La Facoltà che guido in questi anni, ma in cui sono anche cresciuto, è una facoltà essenzialmente femminile: se entro in aula, vedo qualche ragazzo qua e là, ma parlando mi viene spontaneo rivolgermi agli studenti (è giusto usare il maschile?) concordando aggettivi e partecipi al femminile; quando tuttavia entro nell'Aula Magna dove si tiene il Consiglio di Facoltà, la componente maschile assume un ruolo ben più marcato, sebbene le docenti siano ancora in lieve maggioranza.

Ma, voltandomi verso il grande banco della presidenza, dove si rappresenta la Facoltà, vedo nella mia memoria una lunga successione di presidi maschi e solo una donna, Marcella Ciceri.

Una facoltà femminile come utenza, equilibrata come docenza, squilibrata quanto a guida e rappresentanza verso l'esterno.

Una facoltà femminile in cui si studia la storia della letteratura... maschile. Quante sono le autrici che figurano nei ponderosi manuali su cui crescono i nostri studenti – anzi, studentesse? Ben poche. E quante di quelle storie della letteratura sono scritte da donne?

Come, dopo queste considerazioni, posso avere il coraggio di salutare questo convegno? Il coraggio posso averlo solo esprimendo il mio orgoglio per una Facoltà che organizza incontri come questi, incontri che rendono conto della scrittura di scrittrici, in una regione dell'ispanofonia quasi altrettanto trascurata quanto le narrative femminili. E il coraggio potrà continuare solo se negli incontri futuri ci saranno anche colleghi e non solo colleghe tra gli organizzatori di seminari sulle "pari opportunità"...

Prof. Paolo Balboni
Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Università Ca' Foscari Venezia

Il Comitato Pari Opportunità dell'Università Ca' Foscari di Venezia è lieto di aver collaborato alla realizzazione del convegno *Narrative femminili cubane tra mito e realtà*.

Il Comitato è un organismo dell'ateneo veneziano che si propone come obiettivo valorizzare le differenze tra uomo e donna. Promuove inoltre iniziative volte a rimuovere le discriminazioni di genere dirette ed indirette e cura, in particolare, ogni possibile azione intesa a realizzare pari opportunità per le donne nella formazione, nell'accesso al lavoro e nelle carriere.

La manifestazione odierna si inserisce nell'ambito delle attività culturali che ogni anno vengono promosse per diffondere le voci delle donne nella letteratura e nelle professioni. Ricordo infatti il precedente convegno *Voci dal silenzio. Donne e società nelle varie fasi di sviluppo* svolto nel 1999 nel corso del quale si è parlato, per quanto concerne l'ambito letterario, di scrittrici iraniane, indiane, ispano-americane...

Raccontare il mondo con gli occhi delle donne e raccontare storie di donne a cura di altre donne: raccontare le nostre radici affinché l'eco della memoria delle nostre mamme, nonne e delle altre antenate che ci hanno preceduto ci consentano di arricchire il nostro patrimonio cromosomico.

Ecco perché noi, in giornate come queste, sentiamo altre storie, di altri paesi, che in comune hanno la stessa sensibilità e voglia di raccontare al femminile.

"... Mia nonna mi disse che se mai fossi stata colpita dalla sordità o dal mutismo non mi sarei dovuta preoccupare perché l'unica, totale mutilazione era la cecità. Dovevo prendermi cura dei miei occhi. Solo con quelli avrei potuto leggere. Solo quelli mi avrebbero salvato dalla solitudine..." (Marcela Serrano, *Il tempo di Blanca*, Milano, Feltrinelli, 1998)

Dott. Marisol Occioni
Vice Presidente del Comitato Pari Opportunità
Università Ca'Foscari Venezia

La pubblicazione degli Atti del Convegno *Narrative femminili cubane tra mito e realtà* è, per l'Associazione di Amicizia Italia Cuba, un avvenimento di grande rilievo, poiché in linea con il compito dell'Associazione di operare per il consolidamento dei legami di amicizia, di solidarietà e dello scambio culturale tra i nostri due Paesi.

Siamo dunque grati all'Università di Venezia, Dipartimento di Studi Anglo-Americani e Ibero-Americani, per aver creato una possibilità di incontro e di concreta collaborazione con l'invito rivolto alla scrittrice Acela Caner Román e ad Elina Miranda Cancela.

Il libro di Acela Caner Román, *Voci di donne cubane. La Tía Angelita e le altre*, va al cuore dell'evento storico che ha cambiato la vita di Cuba, negli ultimi cinquant'anni e, allo stesso tempo, ben s'inserisce nella letteratura cubana attuale al femminile.

Il segno inconfondibile del femminile lo ritroviamo, infatti, anche nella modalità di intervento nella lotta rivoluzionaria di Gloria de Los Ángeles Montes de Oca (la *Tía Angelita* protagonista del testo di Acela), delle sue figlie e delle altre donne di Santiago.

Ed è proprio lo stile familiare-quotidiano della scrittura di Acela a farci ritrovare la marca del femminile nella creatività inventiva, nella laboriosa dedizione alla lotta rivoluzionaria della *Tía Angelita*.

Acela ci fa entrare nel vivo di un grande contributo alla rivoluzione delle donne cubane, mostrando che i mezzi impiegati dalla *Tía Angelita* e dalle altre, sono gli stessi mezzi che le donne usano comunemente nella loro vita quotidiana, così come, con il medesimo "eroico quotidiano impegno" le donne riempiono di senso e significato la loro vita e quella dei loro cari.

Si tratta di un lavoro fatto a piccolo punto, un lavoro da/di donne con altre donne.

L'incontro di Acela con la *Tía Angelita* avviene, infatti, "tra il punto diritto, il punto rovescio e il mezzo punto" con cui è intessuta la loro conversazione, ma è lo stesso punto impiegato dalla *Tía Angelita*, sarta e modista, per intessere la rete di relazioni che sostengono la lotta clandestina.

Tra pizzi e ricami la *Tía Angelita* inventa la sottogonna-bandolera, la sottogonna porta armi, con cui le sue due figlie e le altre donne di Santiago riforniscono di armi i guerriglieri nella Sierra.

Colpisce come grazia e dolcezza, forza e passione siano condivise dalla *Tia Angelita* e dalla sua biografia che passano, nella loro conversazione, dal *filet* alla lotta contro la tirannia di Batista, dalla guerra all'amore.

Il merito di Acela è di averci presentato la *Tia Angelita* e le altre, non come delle passionarie lontane da noi, come donne con cui non possiamo identificarci e che non potremmo mai raggiungere (figure eroiche, ideali irraggiungibili, aldilà di ogni nostra immagine di donne), ma come donne tra le altre donne che decidono di dare un valore alla loro vita e a quella del loro Paese.

Il racconto della *Tia Angelita* ci avvicina a molti racconti della lotta antifascista in Italia. Racconti di uomini, operai, contadini, intellettuali, che mostrano la semplicità delle loro eroiche azioni, perché frutto di una scelta inderogabile, ineludibile e, ancor più necessaria, nel momento storico e/o culturale in cui sono vissuti. Racconti anche di donne.

Joyce Lussu, poetessa, scrittrice, colonnello medaglia d'oro della Resistenza, raccontava di come, nella clandestinità, pur passando rapidamente da un luogo all'altro, per motivi di sicurezza, cercasse di rendere ogni nuovo covo, un "covo accogliente" per lei e Mr Mill, suo marito Emilio Lussu, bordando di pizzo i cuscini e le tende dei modesti rifugi.

Una comune esperienza, dunque, trasmissibile aldilà di ogni differenza (ideologico-politica-culturale) poiché tocca la radice profonda delle più nobili aspirazioni umane: il diritto alla vita, alla gioia, all'amore, alla libera espressione della propria, di ciascuna/o, singolarità.

Dott. Giuliana Grando
Presidente "Associazione di Amicizia Italia Cuba"
Circolo di Venezia "Vittorio Tommasi"

Il Comitato Pari Opportunità dell'Università Ca' Foscari di Venezia il 28 di aprile ha organizzato, in collaborazione con l'«Associazione Amicizia Italia-Cuba» e con la sezione di Iberistica del Dipartimento di Studi Anglo-americani e Ibero-americani, un incontro di studio sulla scrittura femminile cubana.

Le relazioni presentate in quell'occasione e altri contributi relativi allo stesso argomento costituiscono il materiale che si presenta in questa pubblicazione. Il dibattito relativo alla scrittura femminile e/o femminista è ormai decennale e la problematica esistenza o meno di una scrittura al femminile ha vissuto e vive fasi diverse, si inserisce, cioè in contesti non omogenei, dovuti anche a fattori socio-economici che condizionano in modo diseguale le varie situazioni culturali.

Una delle prime caratteristiche della scrittura delle donne è stato un io narrante al femminile, cui ne ha fatto seguito una ricchezza di variazioni con un punto di vista molteplice e consapevolmente sessuale. Oggigiorno nella cultura occidentale si riscontra simultaneamente una varietà di scritture che si esprime dalla più tradizionale al femminile, alla femminista, più rivendicativa che segna una presa di coscienza dell'io scrivente, fino ad arrivare a una scrittura di donne, caratterizzata dalla ribellione a qualsiasi definizione e da una sorta di spontaneità e di ambiguità, quale nuova affermazione di sé, che mette l'accento più sul valore della scrittura che sull'esigenza di esprimere la propria identità di donne in continua ridefinizione. È interessante, inoltre, inserire questa problematica, all'interno del contesto culturale di Cuba, paese nel bene e nel male, sempre di attualità, spesso presente nel palcoscenico europeo, fonte di continui dibattiti, eppure ancora abbastanza sconosciuto per quanto riguarda la letteratura scritta da donne residenti nell'Isola. Come si sottolinea nel primo contributo, la diaspora degli intellettuali è stata tale che ormai si considerano, oltre all'Avana, altri centri culturali cubani come Madrid e Miami, città che ospitano milioni di esuli ed emigrati. La possibilità, per un lettore europeo, di conoscere quanto si pubblica di cubano nelle capitali succitate è maggiore di quella di poter leggere i libri scritti nell'Isola, ciò è dovuto a motivazioni per lo più di tipo economico e per la ormai secolare difficoltà per il lettore europeo di accedere direttamente a quanto pubblicato in America Latina. Si è ritenuto dunque interessante cogliere la possibilità di questo incontro grazie all'arrivo di due ospiti cubane residenti all'Avana; la scrittrice Acela Caner e la professoressa dell'Università dell'Avana Elina Miranda.

Il volume è strutturato in varie parti, diverse fra loro come il saggio critico, la recensione, l'intervista e il racconto, nell'intenzione di presentare vari punti di vista possibili nell'approccio a un testo. La prima sezione è dedicata agli interventi di quella giornata e inizia con il contributo di Susanna Regazzoni che espone una panoramica delle più interessanti scrittrici del '900 cubano che si conclude con l'introduzione delle figure più recenti. Il secondo intervento è quello della storica e scrittrice Acela Caner, autrice di un libro *La Tía Angelita*, Edizioni Verde Olivo, Ciudad de La Habana, 2002, tradotto recentemente anche in italiano. Acela Caner commenta questo libro che racconta la coraggiosa partecipazione delle donne cubane alla rivoluzione castrista attraverso il racconto dell'esistenza di una di esse. Elina Miranda offre invece un intervento sull'interpretazione femminile, a Cuba, dei miti classici, mentre Irina Bajini affronta l'aspetto dei riti e le leggende della *santería* cubana. La seconda sezione del volume è costituita da una serie di recensioni di libri scritti negli ultimissimi anni, alcuni dei quali tradotti anche in italiano. Segue un'intervista a Nancy Alonso, una delle scrittrici più rappresentative dell'attuale narrativa cubana, autrice di una raccolta di racconti *Cerrado por reparación* (2003), vincitrice del Premio Alba de Céspedes 2002, e un altro colloquio con la narratrice, critica e poetessa Mirta Yáñez, autrice di spicco dell'attuale produzione letteraria caraibica.

Il volume si conclude con l'inclusione di due suoi racconti con la traduzione a fronte.

Prof. Susanna Regazzoni

Docente di Lingue e Letterature Ispano-Americane

Università Ca' Foscari Venezia

CRITICA

La critica di questo libro è di due tipi: la critica e realtà

Susanna Regazzoni

Narrative femminili cubane tra mito e realtà

[...] en esta isla apenas posada sobre las aguas. En esta isla en la luz, más que en el mar. Luz que la guardaba a veces como en un fanal azul y a veces la dejaba al descubierto, a la intemperie del fuego solar y de la Luna. En el "invierno" la Isla es como una plataforma de tierra vuelta hacia los astros, como si flotara en el océano luminoso u oscuro del espacio interestelar. [...]

María Zambrano, *Desde La Habana a París* ⁽¹⁾

Cuba è stata e continua ad essere un paese con un alto livello culturale e, come importante regione dell'Impero spagnolo dapprima e poi come strategica colonia dello stesso, essa gode di prerogative che la rendono diversa dagli altri stati dell'America-Latina. Storicamente essa è l'ultima regione ad ottenere l'emancipazione dalla Spagna, conquista che avviene soltanto nel 1898.

La ricchezza culturale di questa terra è data da molti fattori, tra i quali sono da ricordare la speciale posizione geografica, a confine tra universi di civiltà distinte come quella ispanica e quella anglosassone, presenta inoltre una identità costituita da un insieme di molteplici culture e razze, evidenziate dal peso delle radici storiche, etniche, spirituali che ne fanno un vero "ajíaco", piatto tipico nazionale preparato con la miscela armonica di tutti gli ingredienti possibili.

L'identità ibrida è frutto di vari apporti ad iniziare da quello spagnolo e successivamente europeo, che si sono sovrapposti all'abitante autoctono, da subito quasi del tutto sterminato, a quello asiatico -in particolare il cinese-, fino ad arrivare all'importante componente nera, essenziale nella conformazione della "cubanía" frutto armonico di tutti gli ingredienti possibili. L'intellettuale che con più forza ha imposto questa visione è Fernando Ortiz, l'antropologo che dopo Cristoforo Colombo e Alexander von Humboldt, è da considerare come il terzo scopritore di Cuba, colui che la risvegliò alla coscienza di se stessa evidenziando l'importanza del contributo delle diverse popolazioni, in particolare di quella nera. Egli è l'inventore del fortunato neologismo della "transculturazione", termine che spiega il peculiare fenomeno della cultura cubana come un processo nel quale emerge una nuova realtà, composita e complessa, una realtà che non

è un'agglomerazione meccanica di caratteri e nemmeno un mosaico ma un fenomeno nuovo, originale e indipendente.

Negli ultimi anni, la letteratura cubana ha provocato un boom editoriale, in particolare nel mondo ispanico, che si è sentito anche nell'editoria italiana, anche se, naturalmente in forma ridotta. In questo fenomeno le scrittrici hanno avuto un ruolo importante sull'onda del successo di vendite delle romanziere ispano-americane che si è avuto in ambito internazionale. Quella cubana è una letteratura estremamente vitale che si espande attraverso tre centri, quello propriamente cubano, forse il meno noto, viste le difficoltà -soprattutto economiche- per poter essere conosciuto fuori dal paese, quello spagnolo molto interessante, tenuto presente che la Spagna è il partner economico più importante dell'Isola, che accoglie un gran numero di esiliati e emigrati cubani, infine il terzo centro culturale cubano è costituito da Miami, la città -che come si sa- è il rifugio più immediato, non solo degli esiliati cubani, ma di tutti coloro che sfuggono alle difficoltà, in particolare economiche oltre che politiche, al sud del Río Grande.

Cuba è una piccola isola posta nel Mar dei Caraibi con una popolazione di circa 11 milioni di abitanti, con un 15% di residenti fuori dall'Isola, di cui 2 milioni vivono negli Stati Uniti. La secolare condizione di esiliato, è un altro dei fattori che caratterizza la letteratura cubana; esiliati erano José María Heredia (1803-1839), grande esponente della lirica preromantica, e poi José Martí (1853-1895), massimo scrittore e politico fino ad arrivare ai numerosi autori contemporanei che sono stati costretti a lasciare il loro paese. Per loro il sentirsi cubani, il sentimento di "cubanía" è una professione di fede, un sentimento che accomuna tutti, quelli dentro e quelli fuori.

Sono stati gli artisti, specialmente gli scrittori, che per primi hanno capito l'importanza di stabilire un ponte tra i cubani residenti dentro e quelli fuori dal paese, includendo entrambi come protagonisti della letteratura cubana. In particolare due scrittrici, Mirta Yáñez e Marilyn Bobes, hanno pubblicato nel 1996 una delle fondamentali antologie di autrici cubane *Estatuas de sal*, presentando coloro che scrivono o hanno scritto e pubblicato a Cuba come quelle che lo hanno fatto fuori dall'Isola. Sottolineando la ricchezza culturale data dal fenomeno -sempre doloroso- dell'esilio politico e dell'emigrazione economica.

L'importanza delle donne nella letteratura cubana è testimoniata fin dalle origini, e se dal punto di vista del discorso narrativo, la loro scelta è stata spesso quella di adeguarsi alle norme stabilite -ma la tendenza cambia con le ultime generazioni- in una sorta di banale conformismo stilistico, per quanto riguarda le tematiche, sono state capaci di affrontare per prime e con più coraggio argomenti problematici come si vedrà



foto di Maria Alice Iannuzzi

dalla rapida panoramica che segue.

Si fa risalire a Beatriz de Jústiz y Zayas, marquesa Jústiz de Santa Ana (1733-1807) il primo scritto di una autrice in terre cubane. Si tratta di un memoriale *Memorial dirigido a Carlos III por las señoras de La Habana*, che

le donne dell'Avana inviano al sovrano spagnolo per denunciare la negligenza delle autorità locali nella difesa della città e in protesta contro la capitolazione degli spagnoli all'invasione inglese avvenuta il 25 agosto del 1792 e durata pochi mesi. È interessante rilevare che l'unico testo di cui si è a conoscenza, espressione di ribellione e affermazione dei diritti dei cittadini di fronte all'abuso degli inglesi sia stato scritto dalle donne, allora spagnole perché tali si sentivano.

Tradizionalmente si considera María de la Merced Santa Cruz y Montalvo, futura Condesa de Merlin, nome con cui è conosciuta, la fondatrice della tradizione delle scrittrici. Vissuta la maggior parte della sua vita fuori da Cuba, prima in Spagna e poi in Francia, il testo che la rende famosa è scritto in francese, *La Habane*, pubblicato parzialmente in Spagna nel 1844 -*Viaje a La Habana*- e tradotto recentemente pure in italiano con il titolo *Viaggio a La Habana*. Si tratta di una serie di lettere che la contessa invia ad amici e in particolare alla figlia, rimasti a Parigi, narrando le impressioni, le considerazioni e descrivendo incontri e paesaggi. Il testo, oltre ad essere un interessante e piacevole racconto di usi e costumi di terre esotiche per il pubblico francese, è una diplomatica richiesta al sovrano spagnolo, di maggiori libertà per i cubani. A metà strada tra il considerarsi europea o sentirsi cubana, la Condesa de Merlin dal suo osservatorio francese, recupera lo spazio dell'infanzia e con un viaggio compiuto a 50 anni, ritorna al mondo dei ricordi dei primi 10 anni della sua esistenza.

Al di là del contenuto sentimentale ed esotico, il libro tratta di problematiche difficili come quella di favorire la partecipazione dei cubani al governo dell'Isola, abolire la tratta degli schiavi ma non la schiavitù, perché la Condesa de Merlin è convinta che lo schiavo a Cuba vive meglio del bambino operaio o del minatore in Inghilterra, auspica l'instaurare di leggi e di un clima favorevole allo sviluppo dell'economia del paese, chiede, infine, di ridurre le dure condizioni di dipendenza con la madrepatria. La scrittrice non risparmia dure critiche al governo spagnolo incapace di sfruttare le ricchezze del paese né di rispettarne gli abitanti.

Cosciente della professione di scrittrice, la Condesa de Merlin conosce bene le regole del mestiere: controllare lo sfogo dei sentimenti, rispettare le convenienze, esprimere le sue verità con le precauzioni di una donna ragionevole, con convinzioni e idee molto più radicate di quanto appaia a una prima lettura.

Personalità contraddittoria, a metà tra una posizione metropolitana e colonialista e una che esprime delle aspirazioni continentali e anticolonialiste, la Condesa de Merlin offre un testo interessante, specchio delle difficoltà inerenti l'essere donna tra due mondi.

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) presenta la tipica complessità che si vive tra una esistenza che segue le nuove libertà propuginate dall'ideologia romantica e le difficoltà che una donna deve affrontare per poter essere accettata come scrittrice -famosa a questo riguardo è la sua esclusione dalla "Real Academia" di Spagna, nonostante il suo enorme successo di pubblico e di critica proprio perché donna- da cui deriva il conseguente adeguarsi a una scelta di stile rivolta al già in parte superato e controllato gusto neoclassico.

Nata a Cuba e vissuta la maggior parte della vita in Spagna, Gertrudis Gómez de Avellaneda si sentirà sempre legata alla terra natale, dove è ambientato *Sab*, il romanzo per cui è più famosa oggi, anche se all'epoca dopo la prima edizione lo elimina dalle opere complete, per la difficoltà dell'argomento compromettente.

Sab (1841) è uno dei primi romanzi pubblicati in Latinoamerica e il primo testo antischiavista in lingua spagnola che descrive la crudele realtà di tale condizione, in anni in cui, a Cuba, si era ancora lontani dalla sua abolizione (1880-86). *Sab* è il nome dello schiavo nero, protagonista del romanzo, che si presenta allo stesso livello degli altri personaggi bianchi per quel che concerne la trattazione narrativa. La rivendicazione, originale per quegli anni, che si fa nei suoi riguardi è quella spirituale e affettiva. Egli, infatti, innamorato della figlia del padrone, Carlotta, non può aspirare ad essere contraccambiato e la sua sofferenza non è causata tanto dalla condizione di schiavo quanto dal non poter amare la donna bianca perché nero. Molto importante nel racconto è la difesa della condizione della donna, impersonata dalla protagonista femminile Carlotta, la quale, alla fine della storia, morto *Sab*, e venuta a conoscenza del suo amore, delusa dal matrimonio, è cosciente dell'impossibilità di essere libera, consapevole di vivere una condizione peggiore di quella dello schiavo, il quale può intravedere un futuro di emancipazione, che a lei in quanto donna viene negato per tutta la vita, poiché al di fuori dell'autorità del marito nel presente, e da quella del padre nel passato, non possiede autonomia giuridica.

Il secolo XX si apre con la importante personalità di Lydia Cabrera (1899-1992) che per prima recupera la tradizione culturale africana, la seguiranno altri scrittori straordinari, come Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Nancy

Morejón, tutti accomunati dalla capacità di presentare le ricchezze poetiche e narrative del mondo afrocubano. Fino all'800, l'argomento è trattato all'interno di una tradizione romantica, poi Lydia Cabrera, per prima, recupera l'elemento meraviglioso e insolito della mitologia ibrida, della religione sincretica, in cui gli dei portati dall'Africa continuano ad esistere sotto le immagini dei santi cattolici. L'universo animico e profondamente poetico del nero africano si fonde con la cornice culturale imposta dai colonizzatori, ma continua a esistere. Attraverso uno studio antropologico, l'autrice riscopre e recupera le leggende, le favole, il mondo mitico, che dal passato i neri si tramandano oralmente di generazione in generazione, e che ormai fanno parte del folklore cubano. Lydia Cabrera pubblica il suo libro più famoso, *Cuentos negros de Cuba*, soltanto nel 1936. Scritto dapprima in francese, *Contes nègres de Cuba*, edito da Gallimard, si traduce allo spagnolo nel 1940 ed è basato su storie che l'autrice aveva sentito raccontare fin da piccola dai neri che lavoravano nella casa paterna. Si tratta di una serie di racconti che ripropongono in forma letteraria una sequela di motivi, di temi e di leggende della mitologia delle Antille di provenienza africana. La maggior parte di questi rientrano nella categoria di favole di animali. La sua opera afferma la presenza di una realtà di provenienza africana, transculturata nell'isola, capace di mantenere integri i contenuti principali, che non soccombe sotto l'influsso dei bianchi, e in grado di ibridarsi creando una cultura sincretica dove elementi dell'universo dei bianchi coesistono con elementi di quella dei neri.

L'utilizzazione nei suoi racconti dei temi africani secondo le regole estetiche del surrealismo francese costituisce una delle più evidenti prove del sincretismo culturale, in questo caso costituito dall'intrecciarsi delle tradizioni africane e di quelle ispaniche secondo la moda occidentale dell'epoca, messa in voga dalle avanguardie parigine.

Il metodo che caratterizza il lavoro di Lydia Cabrera consiste nella capacità di penetrare nella psicologia degli intervistati, vere fonti ispiratrici, e di ottenerne il rispetto e la fiducia, ricavando il privilegio di sentirli raccontare i miti, le storie e i riti della tradizione della loro gente.

Morta a New York nel 1992, Lydia Cabrera vive gli ultimi 30 anni della sua esistenza, fuori da Cuba. Gli esiliati cubani la condannano all'oblio e all'indifferenza, e le autorità dell'Isola la segnano con un marchio negativo. Tuttavia, Lydia Cabrera, è uno dei pilastri della "cubanía", e la sua opera è di insuperato valore per tutti coloro che vogliono avvicinarsi all'universo mitico dei neri cubani e alla loro spiritualità.

La scrittrice che oggi raccoglie con più successo l'eredità di Lydia Cabrera è Mayra Montero (1952), cubana residente a Puerto Rico, romanziera di successo, tradotta anche in italiano. Mayra Montero sembra riprendere a livello romanzesco la scelta di Lydia Cabrera. Nei suoi libri, infatti, si ripropone il mondo mitico del sincretismo religioso cubano. Dopo alcune opere ambientate per lo più ad Haiti o comunque in ambito ca-

raibico, *La trenza de la hermosa luna* (1987); *La última noche que pasó contigo* (1991); *Del rojo de su sombra* (1992); *Tú, la oscuridad* (1995); i racconti *Aguaceros dispersos* (1996); il romanzo erotico *Púrpura profundo* (2000), *El capitán de los dormidos* (2002) e *Vana Ilusión* (2003), alla fine degli anni '90, la scrittrice torna ad ispirarsi a Cuba.

Nel 1998, infatti, Mayra Montero pubblica il romanzo *Como un mensajero tuyo*, dove sceglie il paese natale come ambiente di sfondo. Il libro è ambientato all'Avana e narra dell'attentato fatto a Enrico Caruso, il grande tenore, in occasione della sua esibizione al Teatro Nazionale della capitale. L'azione si sviluppa in varie epoche. La prima è datata 1920, anno nel quale come scrivono le cronache dell'epoca, Enrico Caruso minacciato di morte e supposto bersaglio della esplosione di una bomba al Teatro Nazionale dell'Avana, sparisce senza alcuna spiegazione vestito da Radamés. La seconda epoca si svolge nel 1952 ed è la cronaca degli avvenimenti avvenuti in quel vuoto di giorni trascorsi durante la misteriosa sparizione del celebre tenore, vale a dire il racconto dell'appassionata storia d'amore tra Caruso e Aida Petrirena Cheng. Di questa narrazione si fa carico Enriqueta Cheng, frutto di quell'amore, su richiesta della madre, la quale vuole che resti traccia della sua storia. Il romanzo, inoltre, si apre e si chiude con una terza data, quella del 1970, con l'immagine di una città che ha subito un grosso cambiamento e si conclude con la testimonianza dell'anziana e povera Enriqueta Cheng, sola nella vecchia casa abbandonata. L'avvincente storia dell'arrivo di Caruso all'Avana, pochi mesi prima della morte nell'agosto di quello stesso anno nella città natale, è un fatto rigorosamente storico, così come la sua strana sparizione durante un paio di settimane. Mayra Montero inserisce in quello spazio di tempo una storia d'amore avvolta nell'atmosfera misteriosa dei riti legati al sincretismo religioso di un paese, Cuba, che è frutto dell'apporto di altre culture, oltre all'ispanica, come quella nera e in questo caso anche cinese. L'episodio è accompagnato dal racconto di un mondo regolato da miti e da credenze religiose che si collegano con l'elemento afrocubano e con quello orientale.

La cronaca giornalistica di un episodio che rimane nella memoria della città, la storia dell'intreccio amoroso e il racconto del sostrato della cultura nera e cinese nelle oscure pratiche misteriose, costituiscono i tre ambiti che contribuiscono alla creazione del romanzo. Nei romanzi di Mayra Montero, infatti, il mondo ancestrale di una società primitiva si connette sempre con il mondo reale, attraverso uno sguardo attento che sottolinea le condizioni sociali nelle quali vivono i personaggi delle sue storie. La varietà degli elementi che arricchiscono la narrazione è la stessa con cui è composta l'Isola, frutto della sovrapposizione di diverse culture e incrocio di numerose civiltà.

La figura più famosa del novecento e più universalmente riconosciuta, massima voce della lirica cubana è Dulce María Loynaz (1903-1997). Conosciuta anche per il romanzo *Jardín* (1951) oltre che per opere poetiche memorabili e particolari come *Canto*

a la mujer estéril (1938); *Juegos de agua* (1941); *Ultimos días de una casa* (1958).

Il tono lirico caratterizza il suo primo romanzo *Jardín*, storia di una donna che, chiusa nel simbolico spazio del giardino, con grande difficoltà riesce a uscirne, per affrontare la realtà di una esistenza concreta di sposa e di madre, esperienza da cui esce sconfitta per ritornare al rassicurante luogo dell'infanzia, il giardino. Testo di grande valore simbolico e di difficile definizione, presenta una importante, benché nascosta, nota biografica. Il carattere di memoria e il tratto biografico che si notano in *Jardín*, si evidenziano nell'ultimo libro pubblicato dalla scrittrice *Fe de vida* (1995). Il sottotitolo *Memorias* chiarisce che si tratta del racconto della vita di Dulce María Loynaz, dall'infanzia alla maturità, che si trasforma in elegia quando ricorda la storia con il secondo marito, Pablo Alvarez de Cañas. Libro molto interessante perché ricrea con abilità e vivacità la straordinaria atmosfera culturale che vive La Habana della prima metà del novecento. L'autrice descrive il mondo dell'alta borghesia cubana degli anni della repubblica o della pseudo repubblica come viene chiamata oggi. La nostalgia e il rimpianto di un'epoca passata si evidenziano di continuo come p.e. quando scrive: "El que no la vió, no podrá nunca imaginar lo que era La Habana en aquel momento: una pequeña Viena, una París en miniatura, un extracto de Buenos Aires, sin la soser a ni tanta calle ancha y descolorida" (p. 35). L'amarezza e la critica del presente si manifestano chiaramente con le seguenti affermazioni: "Mientras escribo me doy cuenta de que estoy escribiendo en el vacío. ¡Cómo hacer creer a los que vendrían luego que aquel Vedado era un lujo que podía permitirse la ciudad y con la ciudad un pequeño país donde no existían exódos de masa, ni asaltos a embajadas, ni gente perseguida ni perseguidores!" (p.35). Il coraggio di questa cubana è sempre stato esemplare e pur avendo avuto numerose possibilità, non ha mai voluto lasciare il suo paese, nel rispetto della dirigenza castrista e nella dignità di una non partecipazione a tale governo.

Ultimo mito della letteratura cubana, protagonista dei salotti letterari più esclusivi dell'Avana repubblicana, la scrittrice si rinchiude per decenni in un decoroso silenzio dopo la rivoluzione, autocensurandosi, fino alla sua riscoperta da parte dei giovani cubani, agli inizi degli anni '80, che la consacrano con un nuovo successo che la porta a vincere il più alto riconoscimento letterario in lingua spagnola, il Premio Cervantes, nel 1993.

Considerata da alcuni critici come "postmodernista" ⁽²⁾, è secondo quanto scrive Roberto Fernández Retamar l'ultima delle grandi ispanoamericane che nella 1° metà del sec. XX seppe dare nuove emozioni alla poesia in lingua spagnola che l'arricchirono sostanzialmente.

Dulce María Loynaz è la più cubana delle cubane per la sua coscienza di appartenere a una nazione e per la capacità di esprimere con naturalezza quello stato dello spirito indefinibile della "cubanía". "Cubanía" è termine più volte citato in questo rapido panorama che si esprime in molteplici forme da molti altri autori, ora nell'esuberanza torrida e carnale di Nicolás Guillén, oppure nell'appropriazione del concetto di "insulari-



foto di Maria Alice Iannuzzi

dad" di Lezama Lima o infine nella capacità di dare voce a una delle componenti etniche più importanti di quella terra come Lydia Cabrera.

Interessante a questo punto è citare un romanzo parallelo a *Fe de vida*, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* di

Renée Méndez Capote (1901-1989), scrittrice contemporanea di Dulce María Loynaz. Renée Méndez Capote nasce in una ricca famiglia dell'alta borghesia cubana, figlia di Domingo Méndez, uno dei protagonisti dell'*Ejército Libertador*, oppositore dell'*Emienda Platt* ⁽³⁾, che ispira nella scrittrice un sentimento antiamericano e una profonda simpatia per la rivoluzione castrista. Ribelle e anticonformista, Renée Méndez Capote riceve la migliore educazione possibile, vive un'esistenza piena di peripezie, legata sempre alla cultura del paese e partecipa alle iniziative più importanti. Scrittrice prolificata, diventa famosa nel 1963, con la pubblicazione di *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*. Si tratta dell'autobiografia dalla nascita fino all'adolescenza, ma è pure la cronaca della società cubana dei primi 50 anni della Repubblica, con particolare attenzione all'impegno dei patrioti cubani nella sua costruzione. L'opera è ancora legata al modello ottocentesco della stampa "costumbrista" ma preannuncia il canone testimoniale che anni dopo diventerà famoso, grazie ad opere come quelle del cubano Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, o della guatemalteca Rigoberta Menchú, *Mi chiamo Rigoberta Menchú e così mi è nata la coscienza*.

Nella seconda parte del secolo XX l'esplosione del successo della scrittura al femminile è un fenomeno che coinvolge tutta l'America Latina sull'onda di vari fattori tra i quali i movimenti di liberazione delle donne e più specificamente il successo di scrittrici come Isabel Allende. Oltre a questo, bisogna rilevare come i noti fatti storici, salvo sporadiche eccezioni, rendono difficile la circolazione di libri dall'Isola di Cuba e facilitano il successo di scrittrici esuli come Joé Valdés, che presentano una realtà parziale del paese.

Dopo la caduta del muro di Berlino e della scomparsa del blocco sovietico, Cuba vive quello che è stato definito "Período especial en tiempos de paz" o più semplicemente "Período especial", conseguenza del venire meno dell'appoggio economico dell'Unione Sovietica e della grave crisi che ha sofferto, e in parte continua a soffrire, il paese. Tutto questo ha presupposto un cambiamento sociale verso forme di economia

di mercato che, unito alla dollarizzazione e a una forte scarsità di divisa, come pure alla necessaria apertura al turismo di massa -oggi prima voce nell'economia nazionale- ha provocato non poche contraddizioni e creato nuovi problemi.

In ambito editoriale le difficoltà per pubblicare e il taglio delle possibilità per gli scrittori sono gli effetti più concreti di questa crisi. L'importante industria statale del libro negli anni '80 raggiunge una produzione annuale di circa 4.000 titoli, che equivale a 50 - 60 milioni di esemplari pubblicati, inclusi i testi scolastici. Quando a Cuba non arrivano più gli aiuti dell'Unione Sovietica l'industria editoriale entra in crisi e ritorna ai livelli di produzione del 1959.

Queste difficoltà provocano una grande incertezza negli scrittori che subiscono difficoltà materiali di ogni tipo. Le conseguenze sono molte e diverse. Innanzitutto si scrive meno a Cuba e di più all'estero, ciò significa che spesso sono gli scrittori che risiedono fuori o che riescono a pubblicare fuori, per esempio in antologie, o grazie alla vittoria di premi letterari, oppure attraverso borse di studio o in seguito alla fama data da casi letterario-scanalistico- ad essere più conosciuti, essendo, come si è già scritto, molto difficile sapere cosa si produce effettivamente a Cuba. Spesso, inoltre chi pubblica fuori dal paese ha perso i contatti con una realtà che è in continuo cambiamento, la distanza di ciò che si è lasciato e la nuova realtà straniera stimolano e/o inibiscono l'espressione dell'esiliato, immigrante, confinato, straniero. La volontà di conservare il ricordo della patria abbandonata per creare una continuità culturale e un'immagine nostalgica e mitica si accompagna con l'atteggiamento opposto che esige la rottura con ciò che si è lasciato e l'assunzione e integrazione completa della realtà culturale del nuovo paese.

La rottura fra lo scrittore e l'editoria cubana, totalmente statale, ha dotato di una maggior indipendenza il primo nei riguardi del governo e il sorgere di nuove tematiche o l'ampliamento di alcune già esistenti. Fra queste è molto frequente una riflessione circa i lati oscuri, difficili della società, si trovano perciò storie di emarginazione, corruzione, prostituzione, disillusione. La mancanza di una vera riflessione circa la società cubana da parte della stampa, quasi inesistente, è una delle spiegazioni del perché questa riflessione si trasferisce alla narrativa e della presenza quasi continua della realtà più immediata in letteratura. A volte non si tratta di una riflessione estetica bensì di tipo etico-politico, di una letteratura più attenta alla notizia piuttosto che alle problematiche e che sottolinea il dato ideologico -quasi sempre critico-. Da qui deriva il fenomeno dello scrittore, in questo caso scrittrice, più interessata e attenta alla realtà circostante perché mossa da una esigenza immediata e necessaria. La nota ironica, l'umorismo, la parodia, la riflessione, la capacità di distanziarsi emotivamente dalle tematiche trattate e la nota poetica, sono altre caratteristiche comuni a tanti racconti contemporanei.

Mirta Yáñez (La Habana, 1947) è una delle voci più originali dell'attuale panorama



foto di Maria Alice Iannuzzi

letterario cubano. Docente di letteratura latinoamericana all'Università dell'Avana, ha compiuto importanti ricerche sull'Ottocento letterario latinoamericano e sulla scrittura di genere. Le sue pubblicazioni si dividono tra studi di critica e opere di finzione, tra queste ultime, esempio interessante di uno sviluppo tematico e stilistico, si ricordano le raccolte di racconti *Todos los negros tomamos café* (1976), il romanzo *La hora de los mameyes* (1983); *El diablo son las cosas* (1988); *Narraciones desordenadas e incompletas* (1997).

Mirta Yáñez appartiene alla generazione che ha fatto la rivoluzione, lottando per la realizzazione di un sogno e appartiene a quella stessa generazione che in questi ultimi anni si è accorta che la realtà non è monolitica né perfetta e che spesso non corrisponde al sogno

per cui si era lottato in gioventù. La scrittrice ha optato, quindi, per un linguaggio postmoderno che, in maniera più adeguata, è in grado di raccontare le contraddizioni di una realtà caratterizzata da una drammatica quotidianità, da zone di conflitto, dalla interditorsività di un dialogo pure molteplice. L'autrice presenta un racconto che è il risultato di una rinnovata coscienza critica indagatrice e spregiudicata che si sposta dal centro alla periferia in un continuo movimento.

In uno dei suoi primi racconti "Todos los negros tomamos café", che è anche titolo di un libro, titolo ricavato da una celebre canzone, anticipando così l'uso postmoderno che successivamente diventerà una moda, la scrittrice crea una giovane narratrice intradiegetica, attraverso la quale ricorda il momento dello stacco familiare, il passaggio dal privato al pubblico, spazio che si offre come contributo alla Rivoluzione. Si narra del contrasto tra una figlia e una madre, la quale condizionata dai pregiudizi sociali frena l'entusiasmo della figlia. Il racconto si inserisce nella tematica relativa alla famiglia, al contrasto fra generazioni e risulta un quadro referenziale dei primi anni della Rivoluzione, dell'epica collettiva per le realizzazioni sociali, dove si mette molto bene in rilievo la partecipazione delle donne. Il racconto "El diablo son las cosas", titolo anche del libro dove è inserito questo testo, può essere esemplare di una seconda tappa dell'autrice. Lì si narrano le tensioni relative alla conquista dell'emancipazione da parte delle donne che devono superare le difficoltà costituite da una doppia barriera, quella privata -familiare e individuale- e quella sociale.

Gli ultimi racconti di Mirta Yáñez come "Versión original", "Anagnórisis" o "Nada,

salvo el aire" di cui se ne presentano, nell'ultima parte di questo libro, due anche in traduzione italiana, segnalano la transizione verso una modalità di scrittura diversa. Superati i discorsi relativi all'epica della Rivoluzione, alla tematica della definizione d'identità, al conflitto razziale, all'elemento auto-referenziale, si prova un libero e inventivo gioco letterario, un desiderio di creazione senza impedimenti né messaggi.

Il profondo dominio della lingua che permette il variare dei registri, dal popolare al colto, è accompagnato dalla piena costruzione dei personaggi. Ironica e umoristica, la scrittura di Mirta Yáñez è riuscita a superare la "narrativa dello stupore" e il racconto referenziale, per arrivare a una scrittura libera dal contingente, postmoderna come il già citato "Versión original". In questo racconto è chiara la ricreazione di un testo che appartiene al sapere universale, e, assieme al gioco intertestuale, parodico, si fa appello alla partecipazione diretta del lettore senza la quale il risultato finale non si avrebbe. Si tratta della volontà di complicità con il lettore che partecipa del racconto, che ne completa il significato, lavorando sui suggerimenti del narratore. Mirta Yáñez sceglie lo sviluppo con molta attenzione e misura, calcola attentamente il gioco dell'avanzare della storia, quasi come un racconto giallo e scopre solo alla fine il carattere trasgressivo del significato del testo.

L'editoria italiana, attenta al fenomeno del successo delle scrittrici cubane, negli ultimi anni, grazie al lavoro di Danilo Manera, docente di Lingua e Letteratura spagnola presso l'Università Statale di Milano, ha pubblicato vari libri sull'argomento tra i quali si ricordano: *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba* (1995); Danilo Manera (a cura di), *La baia delle gocce notturne. Racconti erotici cubani* (1995); Danilo Manera (a cura di) *Rumba senza palme né carezze* (1996); Dora Alonso, *Ponolani. Fiabe e leggende afro-cubane* (1998).

NOTE

- (1) María Zambrano, "Desde La Habana a París", in María Zambrano, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Endymion, 1996, p. 154.
- (2) Modernismo è un termine che indica il movimento letterario ispanoamericano, soprattutto poetico, che si sviluppa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.
- (3) Emendamento Platt (dal nome di un politico statunitense), una postilla imposta dagli U.S.A. alla costituzione della Repubblica Cubana che dava agli Stati Uniti il diritto di intervenire nella politica interna di Cuba nei casi in cui lo ritenessero opportuno. La base navale statunitense di Guantánamo, a sud est di Cuba, è una delle ultime conseguenze di questo emendamento.

BIBLIOGRAFIA

Laddove era possibile si è preferito citare l'edizione dell'opera in italiano, indicando fra parentesi l'anno dell'edizione in lingua originale.

OPERE

- Marquesa de Jústiz de Santa Ana, *Memorial dirigido a Carlos IV por las señoras de La Habana* (1792). La Condesa de Merlin, *Viaje a La Habana* (1844), *Viaggio a La Habana*, Padova, Franco Muzzio Ed, 1998.
- Renée Méndez Capote, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, Barcelona, Ed. Argos y Vergara, 1984.
- Elisabeth Burgos, Rigoberta Menchú, *Mi chiamo Rigoberta Menchú* (1983), Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1987.
- Lydia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba*, Barcelona, Icaria, 1989.
- Dulce María Loynaz, *Jardín*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- Danilo Manera (a cura di), *La baia delle gocce notturne. Racconti erotici cubani*, Lecce, Besa Editrice, 1995.
- AA VV, *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Danilo Manera (a cura di), *Rumba senza palme né carezze*, Lecce, Besa Editrice, 1996.
- Nancy Morejón, *Botella al mar*, Zaragoza, Campzar, 1997.
- Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Dora Alonso, *Ponolani. Fiabe e leggende afrocubane*, Lecce, Besa Editrice, 1998.
- Mirta Yáñez, *Narraciones desordenadas*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.
- Mayra Montero, *Come un tuo messaggero* (1998), Parma, Guanda, 2000.
- Nancy Alonso, *Cerrado por reparación*, La Habana, Unión, 2002.
- Acela Caner Román, *Voci di donne cubane. La Tía Angelita e le altre*, Cuneo, Blu, 2003.
- Marilyn Bobes, *Alguien tiene que llorar* (1999), *Qualcuno deve piangere*, Milano, Frassinelli, 2003.

CRITICA

- Susana Montero, *La narrativa femenina cubana 1923-1958*, La Habana, E. Academia, 1989.
- Mirta Yáñez, Marilyn Bobes, *Estatuas de sal*, La Habana, Ediciones Unión, 1996.

Roberto Fernández Retamar, *Per una teoria della letteratura ispano-americana* (1995), Roma, Meltemi, 1999.

Susanna Regazzoni (a cura di), *Cuba: una scrittura sin fronteras*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001.

Acela Caner Román

Mujeres cubanas: el largo camino hacia la libertad...

Cuba News "El extranjero libre"

[...] Los cambios de una época histórica se pueden determinar siempre en función del progreso de las mujeres hacia la libertad... El grado de emancipación femenina constituye la medida natural de la emancipación general. [...]

Carlos Marx, *"La sagrada familia"*

Mujeres cubanas: el 1 de enero de 1959, después de siete años de enfrentamiento a un gobierno tiránico que segó la vida de más de veinte mil cubanos, el *Ejército Rebelde* dirigido por Fidel Castro derroca la dictadura militar de Fulgencio Batista. Yo, entonces, tenía quince años y el recuerdo de ese día me acompaña siempre. Por primera vez, en más de 400 años, después de muchos intentos, vidas y sacrificios, éramos libres. Imposible olvidar la emoción de un pueblo realmente libre que desbordaba las calles para abrazar a los hombres y mujeres vencedores de la guerra. Dábamos vivas a Fidel entrando en Santiago. Había triunfado por vez primera en Cuba una Revolución verdadera, esencia y matriz de ese proceso transformador que marca la vida de todos los cubanos.

El protagonismo de la mujer dentro de ese proceso revolucionario cubano ha ido creciendo de modo notable. En primer lugar, por su vocación de libertad e independencia nacional puesta de manifiesto a lo largo de toda la historia patria y, en segundo lugar, por la alta preparación cultural y política adquirida que ha impulsado una revolución de la mujer dentro de la Revolución.

La Revolución cubana ha permitido a la mujer irrumpir en el mundo laboral, educacional, científico, económico, político y social en igualdad de condiciones. La intensidad de los cambios en la vida de las mujeres, en estas últimas cuatro décadas, ha sido tan impresionante que no es casual que la temática femenina en Cuba despierte tanto interés entre historiadores, sociólogos, periodistas, narradores y público en general de todo el mundo.

Un criterio aproximado sobre recorrido de la mujer cubana por el largo camino hacia su libertad puede conformarse con el conocimiento de su participación en diferentes momentos históricos de la Cuba colonial, semicolonial y revolucionaria que marcan la vida del pueblo cubano.

La conquista y colonización de Cuba por España, iniciada en los primeros años del siglo XVI, encontró un muro de rebeldía entre los pacíficos habitantes de la *Isla*. Todo un símbolo de amor a la libertad y a la independencia de los cubanos es el sacrificio de *Hatuey*, el cacique de Quisqueya que encabezó la rebelión de los aborígenes en la región oriental de Cuba, quemado vivo en la hoguera por enfrentar el genocidio que cometían los conquistadores.

Los aborígenes de la *Isla*, prácticamente exterminados, fueron sustituidos por esclavos negros traídos desde África. Rebeldes ante los desmanes de la esclavitud, muchos de esos hombres y mujeres escapaban a las zonas montañosas y cuevas del monte. Allí formaban grupos -llamados *paleques*- que fueron verdaderos baluartes de libertad para los negros cimarrones.

Algunos de los levantamientos contra los opresores estuvieron encabezados por mujeres. *Carlota*, una esclava de origen *lucumí*, se sublevó el 5 de noviembre de 1843, en el ingenio Triunvirato. Ella dirigió la rebelión que logró extenderse por la provincia de Matanzas a las dotaciones de los ingenios Ácana, Concepción, San Lorenzo y San Miguel y numerosos cafetales y fincas ganaderas. En el ingenio San Rafael, Carlota murió combatiendo en su intento por liberar a otros esclavos. Como homenaje a esta mujer de sangre africana, la misión internacionalista de Cuba en la República Popular de Angola fue bautizada con el nombre de *Operación Carlota*.

Las ansias de libertad de varias generaciones de cubanos se hacen visibles en el siglo XIX. El proceso para la formación de la nacionalidad cubana se fue consolidando en los criollos. Desde diferentes posiciones, primero reclaman reformas; luego, la separación de España; hasta que triunfan plenamente las ideas independentistas.

Es una época en que las mujeres solo podían expresar sus ideas en un marco muy reducido. Las costumbres, leyes, religión y prejuicios las confinaban a la servidumbre del hogar y le negaban toda posibilidad de desarrollo intelectual. Baste conocer que la Colonia tenía decretado, según establecía el *Gobierno Superior de la Isla de Cuba* que:

“La mujer debía conocer y realizar todos los quehaceres domésticos, por mucho que las favoreciera la fortuna y después de la observancia de las reglas de la moral, debían de ser estas las ocupaciones más imperiosas de la mujer. Esta debía ser inculcada desde las primeras épocas de la vida y todo lo que aprendieran las niñas en otras ramas de la enseñanza, debía presentárseles como adornos más o menos agradables.”

Eso explica por qué, en abril de 1820, Enriqueta Faver, la primera mujer en matricular estudios superiores en Cuba, lo hiciese enviando una solicitud al *Protomedicato de la Universidad de La Habana*, -para realizar exámenes que avalaran su condición de médico cirujano- presentándose como Enrique Faver, natural de Suiza y residente en Baracoa. Aunque en los exámenes logró ser aprobada, a Enriqueta se le retiró deshonro-

samente su condición de médico al comprobarse que era una mujer. Otras mujeres, tan destacadas en las letras como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Luisa Pérez de Zambrana, tuvieron preceptores o fueron autodidactas porque no podían acceder a las aulas universitarias. En ocasiones, la mujer no tenía ni el derecho a estudios elementales sobre todo si su piel era oscura. Así lo demuestra la negativa de las autoridades españolas, en 1827, al permiso solicitado por la mulata Ana del Toro para abrir una escuela "para niñas de color" (1).

Los enfrentamientos armados por la independencia de Cuba se inician el 10 de Octubre de 1868. Este día, en Bayamo, el patriota cubano Carlos Manuel de Céspedes hace tañer la campana de su ingenio Demajagua para levantarse en armas contra el despiadado sistema colonial español y darle la libertad a sus esclavos. Pocos meses después, el 14 de abril de 1869, en Guaimaro, Camagüey, se efectuó la *Asamblea Constituyente de la República en Armas*. En aquel lugar, por vez primera en Cuba, se escuchó una exigencia de derechos para las mujeres cuando se leyó la carta que Ana Betancourt de Mora dirigiera a los principales jefes de la guerra independentista. La patriota camagüeyana expresaba:

"Ciudadanos: la mujer cubana en el rincón oscuro y tranquilo del hogar esperaba paciente y resignada esta hora sublime en que una revolución justa rompe el yugo y le desata las alas.

Aquí todo era esclavo, la cuna, el color y el sexo. Vosotros queréis destruir la esclavitud de la cuna peleando hasta morir. Habéis destruido la esclavitud del color emancipando al siervo. ¡Llegó el momento de libertar a la mujer!"

Aquilatando la trascendencia de las palabras de Ana Betancourt, el Presidente de la República en Armas, Carlos Manuel de Céspedes declaró que "la historia reconocerá que una mujer de Cuba se había anticipado a su siglo pidiendo la emancipación de la mujer."

A la lucha contra el colonialismo español en esta primera guerra que se extendió hasta 1878 -de ahí su nombre la *Guerra de los Diez Años*-, se sumaron cientos de mujeres cuya labor heroica, contribuyó al desarrollo de la contienda. La historia recoge el nombre de la inol-



vidable Mariana Grajales, la madre de los hermanos Maceo, símbolo del valor y la generosidad de la mujer cubana; María Cabrales, Amalia Simoni y Bernarda Toro que acompañaron a sus esposos -generales del *Ejército Libertador*- en los campos de batalla afrontando graves peligros para ellas y sus hijos; Rosa, la *Bayamesa*, esclava negra que alcanzó grados de capitana participando activamente en las cargas al machete; Carmita Cancio, la *Negra*, colaboradora de Carlos Manuel de Céspedes que transportaba armas, alimentos y mensajes a los mambises; Emilia Casanova, fundadora de clubes patrióticos en la emigración, quien atesoraba cartas escritas por Giuseppe Garibaldi en las que este le habla de su apoyo a las luchas por la libertad de Cuba.

La *Guerra de los Diez Años* fracasó, pero los patriotas cubanos no se conformaron con la falta de libertad y la lucha continuó por diferentes vías.

En esta etapa de nuestra historia resulta significativo la notable incorporación femenina al trabajo asalariado, la explicación está dada por la carencia de brazos masculinos a partir de la contienda de 1868-1878 que obligó a la patronal a incorporar en sus talleres y, sobre todo en las tabaquerías, a un gran número de viudas y huérfanas.

Después de 17 años de violenta tregua y varios intentos de acciones armadas dio inicio a la conocida Guerra de 1895. El intenso trabajo de las mujeres en los preparativos para esta guerra fue reconocido por José Martí, el *Apóstol de Cuba*. Mientras recababa el apoyo y la unión de quienes aspiraban a lograr la libertad de Cuba, el máximo organizador de la guerra necesaria expresó:

“¡Delante de nuestras mujeres se puede hablar de guerra! No así delante de muchos hombres, que de todo se sobrecogen y espantan, y quieren ir en coche a la libertad.”

Efectivamente, muchas mujeres ocuparon de nuevo sus puestos de vanguardia. Primero en los clubes patrióticos que buscaban recursos humanos y materiales para iniciar la guerra. Luego, iniciada la contienda en los campos de Cuba, el 24 de febrero de 1895, numerosas mujeres estuvieron al frente de los hospitales de campaña, la logística y en el combate directo contra las tropas españolas. Sirvan de ejemplo los nombres de Adela Ascuy, capitana de Sanidad Militar, que participó en más de 40 combates; Isabel Rubio, cuya casa fuera el mayor centro conspirador de la provincia de Pinar del Río y en los campos insurrectos se dedicara a las labores de sanidad hasta morir por las heridas recibidas en combate. También, María Hidalgo, la *Heroína de Jicarita*, quien con siete heridas en su cuerpo no dejó caer la bandera en la decisiva batalla; y la comandante Mercedes Sirven Pérez-Puelles, organizadora de un sistema de suministro de medicamentos a los mambises, mujer que alcanzara los grados más altos dentro del *Ejército Libertador*.

Los españoles, para impedir por todos los medios el triunfo de las fuerzas libertadoras, enviaron a Cuba al general Valeriano Weyler. Este sanguinario general, en su pre-

tensión de exterminar al *Ejército Libertador* dictó en 1896 la criminal reconcentración de la población rural. Según cálculos conservadores, las condiciones infrahumanas de la *reconcentración* causaron la muerte de más de 200 mil personas, entre las que predominaban mujeres y niños.

A finales de 1897, los patriotas cubanos habían ocupado la mayor parte del territorio nacional, el ejército español había sido prácticamente derrotado y la guerra estaba por terminar con la victoria de los cubanos. Ese es el momento en que el gobierno estadounidense decide integrarse en la contienda. La administración norteamericana declara que envía hacia Cuba algunos buques para proteger sus intereses en la *Isla*; mientras, sus medios propagandísticos lanzan una hipócrita campaña de condena a España y de defensa de la causa cubana.

La noche del 15 de febrero de 1898, las esperanzas cubanas de acabar con un régimen colonial zozobraron cuando, en la bahía de La Habana, estalla el buque estadounidense *Maine*. La voladura del *Maine* fue el pretexto esgrimido por el gobierno de Estados Unidos para declararle la guerra a España e intervenir en la contienda que libraban cubanos y españoles. A partir de ese momento, la guerra iniciada en el 95 es conocida como *Guerra Hispano-Cubanoamericana*.

Después de la batalla de Santiago de Cuba, las fuerzas coloniales aceptaron su derrota en la guerra con la firma del Tratado de París, en diciembre de 1998. La mala fe de los españoles y del gobierno de los Estados Unidos se puso de manifiesto cuando a la mesa de negociaciones no fueron llamados los patriotas cubanos, legítimos vencedores de la contienda y los mayores interesados en esos acuerdos. Los hombres y mujeres de Cuba vieron frustrada la independencia por la que habían combatido durante treinta años, mientras que Estados Unidos iniciaba un intenso proceso de recolonización de la isla caribefía.

El 1 de enero del 1899 queda oficialmente constituido el primer gobierno de ocupación estadounidense en Cuba, que se extendería hasta el 20 de mayo de 1902. Según la administración norteamericana, su presencia en el gobierno provisional estaba avalada por el deseo de instaurar el orden en el país, detener la hambruna y contener los brotes epidémicos que amenazaban completar la obra de devastación y muerte iniciada durante la *reconcentración*.

La situación de la población en la



isla era muy difícil. Los estudios demográficos refieren que la frustrada independencia pagó el alto precio de 400.000 vidas humanas, entre los que murieron durante la guerra y los niños que dejaron de nacer. El Censo de 1887, último realizado antes del inicio de la guerra del 95, informa que la población de Cuba ascendía a 1.631.687 habitantes. Terminada la contienda, el Censo de 1899 marca un notable decrecimiento cuando informa una cifra de 1.572.797 habitantes, de ellos el 51,8% hombres y el 48,2%, mujeres a los cuales amenazaba la hambruna porque había sido destruida el 90% de la superficie de la tierra cultivable y había perecido más de un millón de cabezas de ganado.

El dinámico proceso de reconstrucción detuvo el desastre que amenazaba a la población civil; abrió nuevas fuentes de empleo en la agricultura y la construcción; y aceleró la organización del sistema educacional según las concepciones norteamericanas, desestimando la participación cubana en la toma de decisiones cruciales.

La aparente misión filantrópica del gobierno de los Estados Unidos para ayudar al pueblo de Cuba, tenía realmente el objetivo de obtener el control económico, político y cultural de la república en gestación.

La investigadora Raquel Vinat en su libro publicado bajo el título de *Las cubanas en la posguerra* (1898-1902) ⁽²⁾, profundiza en el hostil panorama histórico de esa etapa que alcanza visos de tragedia, especialmente, para muchas de las mujeres que se habían destacado en la lucha contra el colonialismo o habían quedado desprotegidas por haber perdido al padre o al esposo combatiendo por la libertad de Cuba.

Las penurias económicas afectaron numerosas familias, incluso a muchas que históricamente estuvieron entre las más pudientes, lo que determinó la necesidad de que las mujeres buscaran trabajo fuera del seno del hogar. Las de mayor preparación cultural encontraron un sitio importante dentro del magisterio cubano, mediante el cual, como diría el historiador Ramiro Guerra:

“Un gran número de señoritas de las mejores familias de cada localidad encontró una manera honrosa y adecuada no ya de dejar de ser lo que tradicionalmente había sido en Cuba: una carga familiar, sino para constituirse en el sostén de estos.”

También hubo una gran incorporación de mujeres a los servicios de sanidad y a otras labores, antes solo ejecutados por hombres. Las patronales consideraron más provechoso contratarlas a ellas por ser una fuerza de trabajo más barata. En esta etapa se hace aún más notable la falta de derechos de la mujer y estas inician un fuerte movimiento de clubes femeninos que reclaman mayores derechos civiles y laborales para su membresía.

El 20 de mayo de 1902, Tomás Estrada Palma toma posesión del gobierno de la República de Cuba, convirtiéndose en el primer presidente de una república que nace

castrada. El gobierno estadounidense le había impuesto a la *Asamblea Constituyente* una enmienda a la Constitución de 1901, como requisito clave para el cese de su gobierno interventor. Esta enmienda le permitía intervenir nuevamente en Cuba cada vez que lo consideraran conveniente; asimismo le daban derechos a ocupar algunas bahías para establecer carboneras. A ese apéndice de la Constitución, conocido como la Enmienda Platt, aún le debemos la ocupación del territorio correspondiente a la base naval de Guantánamo en contra de la voluntad de todos los cubanos.

Tomás Estrada Palma, se caracterizó por la sumisión a los intereses económicos y políticos del gobierno de los Estados Unidos de América, la corrupción política y administrativa, y por el olvido de los más elementales derechos del pueblo cubano. El primer presidente marcaba la pauta de cómo serían todos los gobernantes de la república neocolonial.

En las primeras décadas de la República se desarrolla un pujante movimiento femenino en pos de sus derechos al sufragio y al divorcio. En las mujeres se produce un rápido crecimiento de la conciencia de igualdad y autoestima cimentado en su tradición en la lucha por la independencia y por el acceso de miles de ellas a los centros de enseñanza media y superior.

Poco a poco, a pesar de innumerables polémicas con los elementos más conservadores de la sociedad, se producen inapreciables conquistas para la mujer cuando, el 18 de julio de 1917, se aprueba la Ley de la Patria Potestad y, el 30 de julio de 1918, la Ley del Divorcio. La firma de ambas leyes convierten a Cuba en el primer país de América Latina en darle su aprobación. La primera permite a las mujeres disfrutar de la patria potestad sobre sus hijos y la posibilidad de administrar sus propios bienes sin la tutela del padre o el esposo. La segunda, no sólo rompe con el matrimonio como institución dominada por los hombres, sino que acepta que el adulterio es causal de divorcio para ambos sexos y no solo un delito para la mujer.

Durante el gobierno de Gerardo Machado se establece una férrea dictadura y se cometen crímenes tan cruentos que prácticamente todos los cubanos se unen en la lucha para su derrocamiento. Era un momento sin precedentes por la calidad patriótica y política de muchos de los involucrados en la lucha. Poco después de la caída de Machado, el 12 de agosto de 1933, el inolvidable luchador cubano Antonio Guiteras en su condición de secretario de Gobernación designó a dos mujeres como alcaldesas: Caridad Delgadillo, en el municipio de Jaruco y a Elena Ascuy, en Güines.

Gracias al valor de Guiteras, la junta provisional históricamente conocida como el *Gobierno de los Cien Días* tomó algunas medidas tan revolucionarias que alarmaron al gobierno estadounidense que apoyó a Fulgencio Batista para propinar un golpe de estado, el 4 de septiembre de 1933. Antes de la salida del gobierno, Ramón Grau San Martín, quien era el presidente provisional, sorprendió con la firma de una ley que autorizaba el derecho de las mujeres al sufragio, hecha efectiva en 1934.

El investigador Julio González Pagés en su obra *En busca de un espacio: Historia de mujeres en Cuba* ⁽³⁾ profundiza en diferentes momentos históricos de la lucha desarrollada por las organizaciones feministas, y por mujeres de excepcional valía. Ante todo por alcanzar la paridad con los hombres en sus derechos a ser tenidas en cuenta como ciudadanas plenas, especialmente sus derechos al voto y a ser elegidas para cargos públicos. En su obra se valora la etapa de la *Asamblea Constituyente* de 1940 donde se redactó y aprobó una constitución muy progresista dentro de la república neocolonial. La *Constitución del 40* declaraba la igualdad independientemente de la raza, el sexo o la clase social. Además, incluía importantes reivindicaciones para la mujer; entre ellas la que instituía y regulaba la protección de la maternidad de obreras y empleadas, sin establecer diferencias entre solteras y casadas en relación con el trabajo. En la práctica, la aprobación de la avanzada Constitución no cambió en nada la situación de la nación cubana y mucho menos en el trato discriminatorio a las mujeres a quienes les fueron violados sus derechos reconocidos por la *ley de leyes*.

Durante el período electoral de 1944 se presentan algunas mujeres en las candidaturas de los diferentes partidos políticos. Según los analistas, en esas elecciones, el voto femenino fue determinante en el triunfo arrollador de Ramón Grau San Martín quien utilizó las frases: "*Las mujeres mandan*" y "*Mi gobierno es el de las mujeres*", como consignas de su campaña presidencial. Alcanzado su propósito electoral, Grau defraudó las esperanzas que las féminas y el pueblo en general depositaran en él. El servilismo a los Estados Unidos, la corrupción gubernamental, el anticomunismo y el gangsterismo fueron las características esenciales de su gobierno.

En 1948, Grau entrega la presidencia de la República a Carlos Prío Socarrás, candidato por el Partido Auténtico, declarado ganador en amañadas elecciones. El 10 de marzo de 1952, nuevamente apoyado y estimulado por el gobierno de los Estados Unidos de América, el general Fulgencio Batista vuelve a dar un golpe de Estado. Faltaban solo 52 días para las elecciones generales. En ellas, el seguro ganador sería el Partido Ortodoxo, que propugnaba un programa de reformas en contra de la corrupción. El golpe de Estado no fue contra el presidente Carlos Prío, sino contra la libertad de elección del pueblo cubano.

De nuevo se abre otra etapa de confrontación para las mujeres cubanas. Tal como lo hicieron en la guerra contra el colonialismo español y contra la dictadura machadista se incorporan a la lucha por la libertad y la felicidad de su pueblo. Las mujeres van integrándose en las diferentes organizaciones que se enfrentan a las fuerzas represivas del régimen de facto. Al calor de la lucha contra el tirano, surgen el *Frente Cívico de Mujeres Martianas* y *Mujeres Oposicionistas Unidas*. Estas organizaciones femeninas de reconocida trayectoria, sólo reconocían el derrocamiento del régimen golpista como la prioridad fundamental de sus programas.

La doctora Elvira Díaz Vallina, en su ponencia *La visibilidad y la invisibilidad de la*

mujer en la historia de Cuba" ⁽⁴⁾ presentada en el IV Taller Internacional de la Cátedra de la Mujer en la Universidad de La Habana, expuso:

"Ninguna de las organizaciones insurreccionales presentó reivindicaciones para la mujer en sus programas de lucha. Tampoco lo hicieron las agrupaciones femeninas".

Una explicación de este hecho particular lo ofrece Maruja Iglesias dirigente del Frente Cívico de Mujeres Martianas en el periódico *Sojourner*, donde precisa: "Nosotras no luchábamos por los derechos de la mujer. Nosotras luchábamos por lo que era de beneficio para todos". Con estas palabras ella resumía objetivamente el pensamiento de la mujer cubana durante los años de guerra contra la dictadura que desangró al país entre 1952 y 1958.

Al respecto un equipo de profesoras universitarias que dirigió ha estudiado los expedientes de 675 mujeres combatientes y en ninguno de ellos aparecen vestigios de un pensamiento femenino dirigido a exigir mejoras a sus derechos femeninos.

En la lucha contra la tiranía batistiana muy pronto resaltó el liderazgo de Fidel Castro Ruz, un joven abogado de apenas 25 años quien estuvo entre los primeros que condenaron el vandálico golpe de Estado del 10 de marzo. Su verbo elocuente se alzó en proclama para denunciar al gobierno anticonstitucional impuesto por las armas. En el *Tribunal de Urgencia de la Habana*, el 24 de marzo de 1952, Fidel Castro radicó una causa contra Fulgencio Batista por los delitos de sedición, traición, rebelión y ataque nocturno. Las garantías constitucionales estaban suspendidas en el país y el tribunal hizo caso omiso a la acusación contra el dictador.

La tensa situación política creada en Cuba estalla el 15 de enero de 1953, cuando fuerzas de la policía tirotean una manifestación estudiantil, y el estudiante universitario Rubén Batista cae gravemente herido. Tras un mes de larga agonía, el 13 de febrero, muere Rubén. Su sepelio, marcaría el punto exacto de un cambio táctico en el movimiento revolucionario que encabeza Fidel. A partir de ese momento se prepara en secreto, a paso rápido y firme, la gesta que haría desatar un proceso revolucionario que cambiaría el curso de la historia cubana. Entre los colaboradores más cercanos de Fidel se encuentran varias mujeres, dos de las cuales lo acompañarán en su asalto al *Cuartel Moncada*, la segunda fortaleza militar del país.

En Santiago de Cuba y Bayamo, el 26 de Julio de 1953, Fidel Castro y sus seguidores asaltan los cuarteles militares Moncada y Carlos Manuel de Céspedes. Melba Hernández y Haydée Santamaría están entre los participantes. Fracasada la acción, muchos de los moncadistas fueron capturados y Fulgencio Batista dio orden de matar a 10 por cada uno de sus soldados muertos en el combate. La crueldad de esos crímenes alcanzó niveles dramáticos, como denunciara Fidel Castro, en su alegato de autodefensa, el 16 de octubre de 1953 -conocido como *La historia me absolverá*.

En medio de las torturas les ofrecían la vida si traicionando su posición ideológica se prestaban a declarar falsamente que Prío les había dado el dinero, y como ellos rechazaban indignados la proposición, continuaban torturándolos horriblemente. Les trituraron los testículos y les arrancaron los ojos, pero ninguno claudicó, ni se oyó un lamento ni una súplica; aún cuando los habían pri-



vado de sus órganos viriles, seguían siendo más hombres que todos sus verdugos juntos. Las fotografías no mienten y esos cadáveres aparecen destrozados. Ensayaron otros medios; no podían con el valor de los hombres y probaron el valor de las mujeres. Con un ojo humano ensangrentado en las manos se presentaron un sargento y varios hombres en el calabozo donde se encontraban las compañeras Melba Hernández y Haydée Santamaría, y dirigiéndose a la última, mostrándole el ojo, le dijeron: “Este es de tu hermano, si tú no dices lo que él no quiso decir, le arrancaremos el otro”. Ella, que quería a su valiente hermano por encima de todas las cosas, les contestó llena de dignidad: “Si ustedes le arrancaron un ojo y él no lo dijo, mucho menos lo diré yo.” Más tarde vinieron y las quemaron en los brazos con colillas encendidas, hasta que por último, llenos de despecho, le dijeron nuevamente a la joven Haydée Santamaría: “Ya no tienes novio porque te lo hemos matado también”. Y ella les contestó imperturbable otra vez: “Él no está muerto porque morir por la patria es vivir.” Nunca fue puesto en un lugar tan alto de heroísmo y dignidad el nombre de la mujer cubana ⁽⁵⁾.

Gracias a la tenacidad y paciente labor de tres mujeres: Lidia Castro, Haydée Santamaría y Melba Hernández, el pueblo cubano pudo conocer *La Historia me absolverá*, el extenso discurso de autodefensa en el que Fidel Castro, transformado en acusador, denunció los crímenes de la tiranía y expuso el programa revolucionario de los jóvenes asaltantes. Fidel Castro, desde el llamado *Presidio Modelo de Isla de Pinos*, les fue haciendo llegar, por las vías más ingeniosas, el histórico documento. Ellas lo rescataron línea a línea. Melba Hernández, ayudada por su padre, tuvo la responsabilidad de mecanografiar el texto y de garantizar la impresión y distribución de la valiosa arma política.

Los crímenes y atropellos de la tiranía fortalecieron el espíritu de lucha de los cubanos, especialmente, de aquellos que pertenecían a las clases más humildes del pueblo. La opinión pública presionó al régimen batistiano hasta lograr la amnistía de los asaltantes al cuartel Moncada. Al ser excarcelado, Fidel Castro funda el *Movimiento Revolucionario 26 de Julio*. En la dirección nacional de esta organización se destacan

Haydée Santamaría y la maestra santiaguera María Antonia Figueroa. También se incorpora en la dirigencia del movimiento el santiaguero Frank País García, un joven de solo 20 años que ya tenía constituida una organización que agrupaba a cientos de hombres y mujeres dispuestos a luchar contra el tirano. Cerradas todas las vías legales, Fidel se dirige a México para organizar una expedición que le permita dar inicio a la lucha armada, como único camino posible, en aquellos momentos, para alcanzar la liberación nacional.

El 25 de noviembre de 1956, Melba Hernández está entre quienes despiden, en el puerto de Tuxpan, México, a los expedicionarios que en yate *Granma* acompañan a Fidel en su viaje de regreso a Cuba, y entre los cuales se encuentra Ernesto Che Guevara. Cerca de Niquero -en la actual provincia de *Granma*-, la manzanillera Celia Sánchez Manduley ha organizado la recepción de los expedicionarios y su traslado a la Sierra Maestra. Mientras, como apoyo a los expedicionarios, en Santiago de Cuba se produce el levantamiento armado de la ciudad, organizado por Frank País para desviar la atención del enemigo. Vilma Espín, María Antonia Figueroa, Haydée Santamaría, Asela de los Santos y Gloria Cuadras están entre las mujeres del Movimiento 26 de Julio que participan en esa acción.

La llegada del *Granma* a Cuba se demoró dos días más de lo previsto, por malas condiciones atmosféricas y el rescate de un expedicionario que había caído en el mar. El desembarco se produjo en un inhóspito lugar, bastante alejado del sitio acordado y bajo el asedio del enemigo que estaba en su espera. La situación resultó tan dramática que el Che Guevara, al escribir sobre este hecho, expresó: "más que un desembarco aquello parecía un naufragio". Sin embargo, ello no impidió que algunos expedicionarios pudiesen alcanzar las montañas de la Sierra Maestra e iniciar la lucha guerrillera en la que cubanos y cubanas unían voluntades en pos de la libertad.

Dos años y treinta días duró la guerra iniciada contra la tiranía batistiana. Lucha que desde los primeros momentos contó con la activa participación de muchas féminas. Tanto en las guerrillas como en la vida clandestina, las mujeres fueron imprescindibles: transportaban armas; recolectaban dinero; ocultaban o trasladaban combatientes; atendían heridos y organizaban campamentos, escuelas y talleres; buscaban alimentos y medicinas, confeccionaban uniformes y mochilas; llevaban y traían mensajes; protegían la vida de los compañeros más perseguidos; combatían con las armas en las manos; ocupaban responsabilidades en diferentes niveles de dirección; en fin, se enfrentaban al peligro sin vacilaciones.

Celia Sánchez, Vilma Espín y Haydée Santamaría llegaron a la Sierra Maestra el 16 de febrero para participar en la primera reunión nacional entre los dirigentes de la Sierra y el Llano. Celia y Haydée se incorporan a la lucha en las montañas, desde donde salen en diferentes ocasiones para cumplir misiones de alto riesgo. Poco a poco, crece el número de mujeres que decide permanecer todo el tiempo en la guerrilla cumpliendo

con disímiles tareas.

En 1958, se hace realidad el deseo de un grupo de guerrilleras: formar un pelotón femenino para participar en los combates. Fidel tuvo que discutir largamente con muchos oficiales de la guerrilla que no estaban de acuerdo en darles armas a las mujeres cuando eran escasas y la mayoría de las veces no alcanzaban para los hombres. El jefe guerrillero logró convencerlos y personalmente preparó y entrenó en las artes de la guerra, al pelotón femenino *Mariana Grajales*, e incluso lo designó para que fueran su guardia personal. El ejemplo de las *Marianas* echó por tierra los falsos conceptos de quienes aún no creían en la capacidad y el valor de las mujeres en la contienda.

La Revolución cubana, el hecho más trascendental de la historia de Cuba marca el antes y el después en cualquier análisis sobre el crecimiento económico, político, social y espiritual del pueblo cubano. Ese momento no sólo sella la caída de un régimen tiránico, responsable de la muerte de más de 20 mil cubanos, sino que pone en marcha el programa trazado en *La historia me absolverá*.

La Reforma Agraria da inicio a las grandes transformaciones. La erradicación del latifundio, la entrega de la propiedad de la tierra a los hombres y mujeres que la trabajaban, la organización de cooperativas agrícolas, la creación de nuevos puestos de trabajo cambian por completo la vida en el campo, al tiempo que aceleran los conflictos con los terratenientes nacionales y con las empresas norteamericanas propietarias de grandes latifundios.

Otras medidas que, en 1959, se materializan en beneficio de los cubanos y, especialmente, favorecen la incorporación de la mujer en los espacios públicos y de poder son: la creación de escuelas para todos los niños, que exigió la búsqueda y preparación de miles de maestras pues los 10 mil profesionales de la educación que se encontraban desempleados eran insuficientes para las demandas del país. En el campo de la salud se acometen planes para la erradicación de barrios insalubres, comienza la creación de hospitales en las zonas montañosas y las campañas para la erradicación de enfermedades, que tradicionalmente hacían estragos sobre todo en la población infantil, con la aplicación de medidas higiénicas y de vacunas.

En agosto de 1960, las organizaciones femeninas del país se reúnen para fundar la *Federación*



de *Mujeres Cubanas*, organización encargada de borrar toda forma de discriminación de la mujer, como justa respuesta a sus anhelos de justicia social y dignidad humana. Las tareas de la organización se encaminaron, desde el primer momento, a favorecer la preparación plena de la mujer y su participación en todas las esferas de la sociedad. En el informe central del *Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*, Fidel Castro reconoció el papel desempeñado por la *Federación de Mujeres Cubanas*, cuando expresó:

“La mujer cubana, doblemente humillada y relegada por la sociedad semicolonial, necesitaba de esta organización propia, que representara sus intereses específicos y que trabajara por lograr su más amplia participación en la vida económica, política y social de la Revolución.”

Para comprender cómo la Revolución cubana ha favorecido el progreso de las mujeres hacia su emancipación y la libertad que de ella resulta, es conveniente conocer los cambios históricos de su posición al menos en tres indicadores: educación, incorporación al trabajo y participación en cargos de dirección. La síntesis que he elaborado a partir de los datos que constan en la *Oficina Nacional de Estadísticas* y en el *Centro de Estudios de la Mujer* puede servir para ello. Veamos.

En 1953, año en el que se realiza el último Censo de Población antes del triunfo revolucionario, la población de Cuba ascendía a 5 millones, 820 mil habitantes. Según esos índices, había un 55.6% de escolarización de 6 a 14 años, lo que representaba que más de un millón de niños no tenían acceso a la escuela, a pesar de que 10 mil maestros estaban desocupados. Existían 807.700 personas analfabetas que constituían el 22.3% del total de la población y el nivel de escolaridad de toda la población no superaba el 3er grado de la escuela primaria. Se calcula que más de la mitad de los analfabetos eran mujeres dadas sus condiciones sociales inferiores a los hombres. Estas cifras empeoraron en los siete años de la dictadura militar.

Una de las decisiones más importante tomadas por el Gobierno Revolucionario en el año 1959 fue, sin lugar a dudas, la creación de 10 mil nuevas aulas primarias, cifra que superaba a todas las fundadas en los 58 años de República. Mientras los cuarteles se transformaban en escuelas y había un impulso hacia la ampliación de las escuelas secundarias; se incrementa el trabajo de alfabetización iniciado por el *Ejército Rebelde* en la etapa insurreccional.

El 1961, declarado *Año de la Educación*, se dedicó a una gran Campaña de Alfabetización en la que aprendieron a leer y a escribir más de 707.000 personas lo que redujo el índice de analfabetismo a 3,8% en sólo un año. Tal proeza se alcanzó gracias a la participación masiva de miles de voluntarios procedentes, fundamentalmente, de las filas del estudiantado. Esta tarea requirió un gran esfuerzo femenino porque la mayoría de los maestros en aquel tiempo éramos mujeres y, también, porque fueron mujeres el

55% de los alfabetizados. A partir de ese momento, hubo un crecimiento global de la escolarización y las mujeres fuimos ubicándonos en peldaños más altos en la educación media y universitaria.

En el *Perfil Estadístico de la Mujer Cubana en el Umbral del siglo XXI* publicado por la *Oficina Nacional de Estadísticas*, se recogen datos factológicos actuales que reflejan similitud en la incorporación de hembras y varones en la enseñanza primaria y en el primer nivel de la enseñanza secundaria. Sin embargo, a partir del segundo nivel, es decir preuniversitario, tiende a crecer la participación de las hembras tanto en la matrícula como en la retención escolar. La tendencia ha aumentado por años, sobre todo en el Bachillerato donde su número casi duplica al de varones, quienes por diferentes razones prefieren matricular en los cursos de educación Técnica y Profesional.

En la Enseñanza Superior, este fenómeno de crecimiento del número de mujeres en los centros de estudios se hace más notable a partir de la década del 80, en la que comienza en Cuba un proceso de feminización en los centros universitarios. Las cifras hablan por sí solas: durante el curso 1979-80 eran féminas el 48,4% de los matriculados; en el 1985-86 el índice de mujeres asciende al 54,4%; en el curso 1994-95 aumenta hasta 58,1% y en el curso 1996-97 la feminización de la enseñanza superior alcanza el 60,2% de la matrícula en todo el país.

Analizando por ramas del saber, se aprecia que la distribución de la matrícula muestra predominio de mujeres en las carreras de Ciencias Médicas y Pedagógicas, en las que precisamente ellas ocupan el 72% de la fuerza laboral, y en menor proporción en las de Ciencias Sociales y Humanísticas, Ciencias Económicas, mientras que crece su interés por las carreras técnicas.

Esta transformación sorprendente en el nivel de preparación de las mujeres cubanas tiene una relación muy estrecha con el cambio radical producido en su incorporación al trabajo y en las categorías ocupacionales en las cuales se desempeña. Si consultamos el Censo de 1953, los datos arrojan que del total de trabajadores ocupados en el país, sólo el 17,6% eran del sexo femenino. De las mujeres ocupadas el 30,2% trabajaban en el servicio doméstico o servicios tales como conserjes, y empleadas de limpieza; el 13,9% realizaba trabajos de oficina; el 12,1% eran maestras. Solo el 6,2% se desempeñaba como profesionales y técnicas y el 2,0% ocupaba responsabilidades de dirección. Al existir en Cuba, después del triunfo revolucionario, la igualdad de derechos en el acceso al trabajo asalariado y a la educación, las mujeres alcanzamos altos niveles de ocupación laboral. Así los datos muestran que, en 1981, el 31,2% de los ocupados eran mujeres; este índice se eleva a 43,2% en el año 2000. La estructura ocupacional de hombres y mujeres también se modificó de modo sorprendente, por ejemplo, ya en el 1981, las mujeres ocupan el 55% del total de los trabajadores profesionales y técnicos del país. En el año 2000, el nivel de ocupación femenina en la categoría de profesionales y técnicos se elevó hasta el 66,4%.

Aproximadamente un tercio de los cargos de dirección están ocupados por mujeres. Nosotras participamos en la toma de decisiones al más alto nivel. En agosto del 2003, mientras redacto este artículo puedo afirmar que: el *Consejo de Ministros de Cuba* cuenta con cinco ministras y treinta y tres viceministras, cuarenta y seis de los más importantes *Centros e Institutos de Investigación y Desarrollo Científico* están dirigidos por mujeres, diecinueve mujeres son Presidentas de las *Asambleas Municipales del Poder Popular* y cuarenta y una ocupan el cargo de vicepresidentas; la presencia de mujeres en el Parlamento cubano ha ascendido al 35,96% en las elecciones efectuadas en los primeros meses del año 2003, cifra que supera ampliamente el 22,8% y el 27,6%, correspondientes a las elecciones de 1993 y 1998 respectivamente.

En mi intento por dar una visión de la mujer cubana en el camino de su real emancipación, sólo he hecho referencia a sus avances en la educación y en su incorporación al trabajo y, algo muy importante, su activa y decidida participación en la toma de decisiones gubernamentales. Sin embargo, pienso que, en otra oportunidad, sería de mucho interés valorar su presencia relevante en el arte, en la literatura, en el deporte, la defensa del país o en su trabajo en la esfera político-partidista, y en otras que antiguamente le estaban vedadas. La destacada participación de la mujer en la obra de la Revolución, su emancipación económica, política y social, y el lugar ascendente en la sociedad no ha limitado su papel en el seno familiar. No ha dejado de ser madre ni esposa. Es la doble jornada, que nos ha correspondido desempeñar a las mujeres cubanas en estas cuatro décadas de Revolución.

También, es importante considerar las difíciles condiciones del bloqueo económico, impuesto a nuestro pueblo por el gobierno de los Estados Unidos desde hace más de 40 años. A lo que se añade las agresiones, sabotajes, atentados, crímenes y el resultado de toda una política hostil y mentirosa de ese gobierno, que nunca ha dejado de intentar destruir a nuestra Revolución. En este enfrentamiento, es obvio, las mujeres hemos sido doblemente perjudicadas.

Las mujeres cubanas, junto a todo nuestro pueblo, somos la Revolución. Seremos lo que nosotras seamos capaces de ser. Nos falta mucho para sentirnos plenamente satisfechas, pero sabemos que hemos escogido el camino correcto. Eso nos fortalece en nuestra convicción de defender la Revolución porque, como en una ocasión expresara la compañera Vilma Espín, presidenta de la *Federación de Mujeres Cubanas*:

“Nosotras no hemos conquistado toda la justicia, pero tenemos que salvar toda la justicia conquistada”.

NOTAS AL TEXTO

(1) En la investigación realizada por la doctora María Dolores Ortiz acerca de las primeras universitarias en Cuba, se puede valorar con crudeza, la falta de libertad de las mujeres en la etapa colonial para realizarse mediante el estudio. Como un hecho extraordinario puede catalogarse que el 6 de septiembre de 1883 en la Universidad de La Habana se hizo la primera matrícula oficial a una mujer, Doña Mercedes Riba y Pinós, para estudiar Filosofía y Letras. En la década del 90, sólo 10 mujeres aparecen como matriculadas y graduadas en este centro de altos estudios.

(2) Vinat de la Mata, Raquel, *Las cubanas en la posguerra (1898-1902) Acercamientos a la reconstrucción de una etapa olvidada*, Editora Política, La Habana, 2001.

(3) González Pagés, Julio César, *En busca de un espacio: historia de mujeres en Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2003.

(4) Díaz Vallina, Elvira, *La visibilidad y la invisibilidad de la mujer en la historia de Cuba. Memorias del IV Taller Internacional de la Cátedra de la Mujer en la Universidad de La Habana*, Impresión digitalizada, 2001.

(5) Castro Ruz, Fidel, *La historia me absolverá*, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1993, pp.75-76.

Mito y mujeres en el teatro cubano actual

Si bien el mito es consustancial a la tragedia griega, siempre ha llamado la atención, al evocar títulos y personajes, el número tan notable de heroínas que centran las obras conservadas en una sociedad patriarcal en que las mujeres no tenían ninguna participación en las representaciones teatrales, a las cuales, según mantienen algunos estudiosos, es probable que ni siquiera asistieran. Casi veinticinco siglos después, aunque hay que contar con el nombre de muchas mujeres en el campo de la creación literaria, tanto en la narrativa como en la poesía, solo en las últimas décadas comienzan a figurar como autoras teatrales.

Por otra parte, aunque los mitos griegos han ocupado un importante lugar en el quehacer teatral del siglo XX, su papel en el contexto latinoamericano ha sido con frecuencia mal interpretado o desconocido en un teatro afectado, ya de por sí, por la marginación en historias y textos críticos ⁽¹⁾. Si para Jan Kott "los clásicos reviven cuando se da la colisión del texto clásico con nuevas experiencias políticas e intelectuales" ⁽²⁾, en Cuba esa conjunción la encontramos en *Electra* Garrigó, de Virgilio Piñera, escrita en 1941 pero representada por primera vez en 1948, subida a escena que para el crítico Rine Leal constituyó "nuestra batalla de Hernani" ⁽³⁾, en tanto marcó el inicio de un auténtico teatro cubano contemporáneo, aunque el uso del mito haya despistado a más de un crítico ⁽⁴⁾.

Si a lo largo de estos años se sumaran otras obras y otros autores con diversas propuestas en el replanteo de distintos mitos y cánones trágicos, no será hasta el inicio de este nuevo siglo y de este nuevo milenio cuando sean dos mujeres, Flora Lauten y Raquel Carrió, quienes asuman la autoría y la puesta en escena de su versión de un mito y de una tragedia, controvertida desde su estreno en el siglo V ateniense y muy pocas veces retomada por dramaturgos posteriores: *Bacantes*, de Eurípides.

Flora Lauten, desde muy joven, en los años sesenta se había vinculado como actriz al mundo teatral y también actuó en una película tan emblemática del cine cubano de esa etapa como *Lucía*, dirigida por Humberto Solás. Luego de su experiencia de formación con *Teatro Estudio* -renombrado por su rigor dramático e indagación en la contemporaneidad- y en la exploración de los límites de la vanguardia artística que caracterizó al grupo *Los Doce*, se incorpora a los fundadores de *Teatro Escambray*, colectivo que en 1968 abandona los estrechos marcos de las salas habaneras para conformar un teatro y un público acorde con la realidad social del momento, sin desdeñar las conquistas de las vanguardias teatrales ni el rigor artístico, e inmerso en un proceso de investigación y renovación continuo de las propias técnicas teatrales y de comunicación.

Eligen los teatristas a modo de escenario, como indica nombre del grupo, la región del macizo montañoso central de la Isla. Allí conviven con los campesinos e investigan, escriben, representan al aire libre, aprovechando los espacios naturales, y debaten con el público. Así surgen toda una serie de nuevas obras vinculadas a los problemas de la zona y también nuevos autores: Albio Paz, Sergio González, Gilda Hernández, Roberto Orihuela y, más tarde, Rafael González.

Allí comenzó Flora Lauten a dirigir y a escribir para su propio grupo, *Teatro La Yaya*, fundado con los campesinos de esa comunidad en la que entonces vivía. De vuelta en La Habana, además de su trabajo con el *Grupo Cubana de Acero*, se inicia como profesora de la *Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte* y a su cargo estuvo, en 1981, el espectáculo de graduación de la primera promoción de actores de este centro universitario: una nueva puesta en escena de *La emboscada*, la obra de Roberto Orihuela años atrás estrenada por *Teatro Escambray*, con la cual culminaba el esfuerzo desplegado en las aulas para renovar técnicas y lenguajes escénicos.

Como resume Raquel Carrió, al referirse a la recreación hecha por Lauten: “El juego, la ironía, la paradoja, el discurso desacralizador, la subversión del canon, la apertura del texto (la herencia clásica) a nuevos sentidos, enraizados en la contemporaneidad del espectador, fueron las claves del éxito de la nueva versión. Pero además, marcaron los caminos para una nueva generación de teatristas (actores, directores, dramaturgos, críticos e investigadores)” (5).

Así pues, cuando en 1986 Flora funda el grupo teatral *Buendía*, compuesto por actores de diversas promociones del *Instituto Superior de Arte* de cuyo claustro hacía ya años formaba parte, contaba con una amplia experiencia dentro del teatro como actriz, directora, autora, profesora. “Como maestra -confiesa- no pretendía ser original, sino superponer todos mis aprendizajes anteriores, mezclarlos con las nuevas preguntas. Me sentía un filtro. Toda la información que había recibido, ahora se mezclaba con mis detalles, marcas, ritmos y particularidades” (6), palabras que también pudieran aplicarse a su quehacer como directora y autora.

A su vez Raquel Carrió, licenciada en Letras y luego doctorada, desde mediados de los setenta trabajaba como profesora de la misma *Facultad de Artes Escénicas del ISA*, donde en la actualidad es profesora principal de Dramaturgia. Muy pronto comenzó sus investigaciones sobre el teatro cubano y sus resultados han sido recogidos en libros y ensayos. Funge como asesora del *Grupo Teatro Buendía* y con Lauten emprende en 1997 la tarea de ofrecer una lectura propia de *La tempestad*, la pieza de William Shakespeare, recreada por ambas en *Otra tempestad*. El éxito las anima a nuevas experiencias en la reformulación desacralizadora y transgresora de obras clásicas en función de sus presupuestos teóricos y modo de asumir el teatro.

Invitadas Flora y Raquel por la *Universidad Pantheon de Atenas*, en el año 2000, para ofrecer un seminario, la selección de una tragedia griega como base para mostrar sus métodos de trabajo, les pareció el puente ideal para la comunicación con sus estudiantes griegos. Las posibilidades de asociación entre el dionisismo y manifestaciones religiosas afrocubanas, los vínculos con los orígenes teatrales y la presencia de la mujer, sobre la cual tenían interés en trabajar, las llevaron a la obra de Eurípides y a una primera experiencia de replanteo y montaje. La omnipresente acrópolis que se proyecta sobre la actual ciudad ateniense, las hizo reflexionar sobre la permanencia de la imagen que se impone más allá de las ruinas de una civilización, de una cultura, y las reafirma en el valor de la búsqueda de un teatro de imagen pero aprehendida, como lo refiere Raquel con palabras de Lezama Lima, en las "vicisitudes de (nuestra propia) sangre" (7).

De regreso en La Habana el mito de Dionisos, el dios griego que encarnaba el ciclo vital de la naturaleza (vida-muerte-regeneración de la vida), cobra para ellas significación especial ante las vicisitudes del Buendía y la necesidad de recomenzar, de re-fundar el grupo teatral. El hallazgo de Flora de un tronco seco, arrojado por el mar y que coloca en medio del escenario de la ruinosa edificación de una pequeña iglesia abandonada años atrás y transformada en su sede por los miembros del grupo (8), deviene símbolo de su decisión de hacer reverdecer al grupo y marca un vuelco en el enfoque de la tragedia eurípidea.

A ello se suma la experiencia de Carrió en su enfrentamiento al texto de Eurípides, puesto que, según sus palabras (9), sólo encontró el camino para hacer suya la tragedia cuya conclusión no le satisfacía, cuando sintió dentro de sí la voz de Ágave en franca rebeldía contra el mandato del dios de abandonar la tierra donde tanto había sufrido, regada con la sangre de los suyos.

Si nos hemos detenido en las circunstancias y el modo en que Raquel y Flora entran en contacto con la tragedia de Eurípides y deciden tomarla como texto base de su trabajo, es no solo por lo que implica para una mejor comprensión de su versión, sino por la extrañeza que pudiera provocar la selección de un texto tan poco frecuentado por los dramaturgos modernos, sobre todo si tenemos en cuenta la abundancia de Antígonas, Medeas y Edipos, al tiempo que la tragedia en sí ha sido en todo momento muy discutida por la crítica y estado sujeta a disímiles interpretaciones.

Como si Eurípides, luego de quebrar los presupuestos en que se asentaba el género trágico y de hacer evolucionar el teatro en dirección al drama, en el sentido actual del término, hubiera querido remontarse a los orígenes, *Bacantes* se ajusta muy de cerca, en forma y contenido, a los presupuestos iniciales del género en tanto el poeta se replantea el vínculo con la divinidad.

Las bacantes o ménades, al igual que otros colectivos de mujeres míticas, como las sirenas o las amazonas, han generado en el imaginario patriarcal una sensación de atracción-repulsión en tanto aventura y peligro encerrados en la consideración de "lo otro", sea la naturaleza agreste no sometida al rasero del hombre, sea la mujer, marginada de la vida social, reducida al gineceo y a las funciones hogareñas, pero cuya presencia engendra efectos no menos inquietantes.



foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

En la tragedia euripídea la misma descripción de la actuación de las bacantes, puesta en boca del mensajero, con sus dos momentos: uno de quietud, belleza, alegría, vida; otro, de delirio, crueldad, muerte, es una demostración de esa unidad de polos opuestos, también presente en Dioniso con su carga de libertad y vida, por una parte, prepotencia y muerte, por otra, en que se proyecta la dualidad a la que está sujeta el hombre. Penteo, a su vez, tiránico y engreído, no es una mera víctima del dios, sino que acepta disfrazarse e ir en busca de las bacantes impulsado por su malsana curiosidad e íntima lascivia.

La tragedia, por tanto, a pesar de la unidad dramática en torno a la acción de dios, quien abre y cierra la obra en una especie de estructura circular, con los agones o enfrentamientos entre él y Penteo - el primero en que el rey se impone y el segundo que culmina con la venganza de Dioniso -, el nexos estrecho de las partes corales, el tinte arcaico presente y el interés por la pintura psicológica, ofrece un cuadro complejo del ser humano y sus pasiones, transferidas al plano divino; del conflicto eterno entre vida y muerte, hombre y naturaleza, hombre y divinidad, generador del sentimiento de extrañeza ante lo sorpresivo del acaecer con que concluyen muchas de las tragedias euripídeas y que también constituye el sello final de esta pieza.

Sin embargo, el castigo del dios sobre quienes lo han negado, impone un orden conforme a la tradición y a los cánones imperantes en la época en contraste con la propuesta de liberación y ruptura encerrada en el culto dionisíaco, lo cual resulta inaceptable para Wolle Soyinka, uno de los pocos autores que ya en la segunda mitad del siglo XX nos ha ofrecido su propia versión de la pieza del griego.

Estima el autor africano que tal final es un artificio de Eurípides para mantener las

convenciones del género al tiempo que una forma de suavizar el sentido "subversivo" de la obra ⁽¹⁰⁾. Por ello *Las Bacantes de Eurípides*, que escribe en 1973 a solicitud del *British National Theatre*, pretende ser, como su título parece indicar, aquella obra que el trágico griego no se atrevió o no pudo escribir, limitado por su contexto sociopolítico y en la cual el acento se coloca sobre el enorme potencial de cambio encerrado en el culto a Dioniso, a quien Soyinka asocia con Ogún, dios de la fertilidad en la mitología yoruba ⁽¹¹⁾, y aun con el Cristo no lexicalizado por la religión oficial, de acuerdo con los presupuestos teóricos explícitos del autor, quien también considera la obra de Eurípides como un metadrama sobre la experiencia teatral ⁽¹²⁾.

En cuanto a las bacantes, en la obra del nigeriano, integran uno de los coros de la obra que, al unirse con el compuesto por esclavos africanos, marca el tránsito entre el ambiente ritual y la vida cotidiana, al tiempo que representa el desafío implícito en la unión de las minorías, de los "oprimidos" a que hace referencia Soyinka en su introducción a la obra, en busca de la liberación y la solidaridad.

Pero, si el final de la tragedia era desconcertante tanto para Soyinka como para las teatristas cubanas, la propuesta será muy distinta, pues aunque para nada pensaban en un replanteo de la obra desde una perspectiva de género, la versión de Flora y Raquel sobre el mito de las bacantes y sobre el propio dionisismo, por primera vez brinda voz a estas mujeres y en especial a Ágave, que suplanta a Dioniso en la especie de composición anular, como principio y fin, que este personaje tiene en la tragedia griega, al tiempo que el final de esta se transforma en el punto de partida de la pieza cubana.

Ante una ciudad destruida, en medio de la tierra exánime, justo antes de salir al destierro, Ágave, con su padre Cadmo -a quien se debía la fundación de la ciudad teban- y el coro de mujeres, recuerda la época en que la tierra sembrada florecía, al igual que ella y sus hermanas, quienes, sin celos ni envidias, vagaban llenas de goce por montes y bosques. La contraposición entre tierra seca o fecunda, núcleo del mito dionisiaco, pasa a un primer plano mientras que en la representación escénica los elementos primarios, tales como la tierra, el agua, las piedras, la madera, son parte fundamental de una escenografía que se integra, al igual que el canto, la danza, el movimiento corporal, el texto, coro y actores, en un todo significativo.

Compuesta por quince escenas, solo unas pocas no se corresponden con la estructura argumental de la tragedia. Sin embargo, el juego temporal se convierte en parte fundamental de la nueva estructura. La tierra de la segunda escena no es ya la arrasada por el castigo de Dioniso, sino aquella abandonada por obra de Penteo, el entonces rey de Tebas e hijo de Ágave, quien siembra guerras y arrastra a los hombres de su reino tras sí, mientras que tierras y mujeres quedan abandonadas y estériles.

Por ello Dioniso no regresa con su cortejo de extranjeras a imponer sus ritos, sino su presencia responde a la necesidad creada y a una situación que las mujeres desean

subvertir. Las hilanderas devienen bacantes, en proceso inverso al pretendido por el Penteo euripideo cuando amenaza, al apresar al dios, de convertir a sus seguidoras en esclavas que tejan sus telas ⁽¹³⁾. Las mujeres ya no son objeto, sino sujeto de la acción.

Pastor y dios se confunden en la misma figura y

sus palabras marcan la convergencia con el hipotexto. Dionisio, según lo nombra la obra cubana, reverdece la tierra y, al igual que en el prólogo trágico, reafirma su origen divino y sus razones para el regreso a la tierra natal: la defensa de su madre muerta frente a las calumnias de sus hermanas y el propósito de vencer a Penteo, el enemigo que rehúsa su culto.

Sin embargo, de nuevo hay una fractura temporal. La escena IV se remonta, a través de los recuerdos, a la época en que las hermanas vagaban, confundidas en belleza y lozanía con la de la vegetación circundante. Frente a la versión de Dionisio sobre su origen divino, Ágave evoca el encuentro con el hermoso pastor que tanto la atrajo, los celos, la envidia, la desesperación al descubrirlo con Semele, la muerte de esta a manera de sparagmós, desgarramiento ritual, en que nace Dionisio y mancha de sangre a la hermana envidiosa.

Verdad-fabulación-mito, versiones o lecturas disímiles del mito, mito y ritual, motivaciones muy humanas y conveniencias políticas escudadas tras el mito, presente y pasado, se confrontan en un juego de espejos, para usar el término elegido por las autoras, al tiempo que la muerte de Semele prefigura la de Penteo, representación dentro de la representación, *mise-en-abyme* ⁽¹⁴⁾ que explora a su vez en el mito los orígenes del hecho teatral y subraya la metateatralidad regente en la concepción de la obra en la que texto y puesta en escena se condicionan mutuamente e interactúan para conformar una unidad cerrada.

Al igual que en Eurípides, la conveniencia política define la actitud de Cadmo de acoger al dios recién llegado. Tiresias procura en un principio que asuma su papel como generador del mito sobre el nacimiento de su nieto, tal como revela Ágave con irrupción de presente: "Padre, tú que inventaste la leyenda,/ ¿no te avergüenza ya de viejo/ o es que quieres ocultar (risa de Ágave)/ lo que todas las mujeres saben?" (p. XII); pero termina también él cediendo al interés religioso; mientras, en un segundo nivel de re-



foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

presentación, Ágave se adentra en el hechizo dionisiaco, en yuxtaposición de posturas ante la asunción dionisiaca y sus posibles lecturas.

El marco está creado para que, al igual que en la tragedia griega, el enfrentamiento de Penteo al dios pariente que le disputa su ciudad, cobre relevancia y sea el centro de la pieza. Llega soberbio y orgulloso, proclamando, como tantos tiranos de otras tragedias, la necesidad de orden, de "su" orden. Desoye los consejos de Cadmo y de Tiresias quien, como su homónimo trágico, advierte que no es Dionisio quien incita, sino que "cada uno por sí mismo va a lo que le place" (p. XIV).

Precisamente en la obra cubana se pone particular énfasis en develar esa otra cara oculta de Penteo, frente a su intolerancia y ostentación de un yo aparente. Así, desdeña el culto dionisiaco, pero disfruta enormemente del vino; desprecia al dios y su ámbito femenino, porque prefiere los robustos cuerpos de sus soldados. Su personalidad se desnuda en la escena de la bañera con Antino, evocación cierta del amado del emperador Adriano, cuyo nombre ha adquirido lustre actual por las "memorias" salidas de la pluma de Marguerite Yourcenar ⁽¹⁵⁾.

Es esta inclusión de figuras posteriores y reminiscencias contemporáneas uno de los recursos usados por las autoras para ampliar las resonancias del mito a través de los tiempos y potenciar la validez actual del tema con su consiguiente recepción. Así al rejuego temporal, espacial y a la multiplicidad de lecturas, se suma la superposición de épocas, también presente en los coros que a veces entonan cantos tradicionales en griego moderno, provenientes del sur de Italia, o en las asociaciones con rituales de otras latitudes pero familiares al espectador cubano. Es entonces la representación el centro de círculos concéntricos de resonancia significativa que continuamente redimensionan el conflicto.

La muerte de Antino, en la que se confunden el toro ritual, el dios y el propio Penteo, añade a las motivaciones de este el deseo de venganza. Soberbia, vino, lascivia, desquite, curiosidad y atracción ante lo que las bacantes representan, preparan el camino para su humillación, al ir a la muerte disfrazado de lo opuesto, de aquello que tanto ha rechazado y despreciado, pavoneándose además de su nueva figura femenina: "¿No me parezco a Ino? ¿No soy igual a mi madre Ágave?" (p. XIX), con indudable refuerzo de la ironía y lo paródico del modelo.

El engaño/encantamiento con que Gorgias en el mismo siglo V ateniense definía la ilusión propia del arte, el juego de los espejismos, llega a su paroxismo cuando madre e hijo se encuentran frente a frente: Penteo, de negador en negado, clama inútilmente su identidad; desconocido no solo para los ojos maternos, sino trocado en fiera, asimilado a la naturaleza de la cual tan ajeno se creía. Hombre-mujer, hombre-animal, cazador-cazado, Penteo, más que convertirse en su opuesto, se refracta en disímiles espejos que develan lo oculto y rompen la imagen unívoca del sujeto construido que pretendía ser,

al tiempo que se ponen de relieve los vasos comunicantes con la figura de Dionisio, encubiertos por la antinomia expresa hombre-naturaleza, hombre-divinidad. A su vez, los rituales se hermanan y la fiesta dionisiaca es también taurina y danza china del dragón, como para apresar el universo mítico en el que se manifiesta la potencia natural, una y diversa.



foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

Gozosa regresa Ágave, en la escena XIV, aún obnubilada, de igualar las hazañas por las que tradicionalmente los hombres adquieren fama, de subvertir el orden patriarcal. Su padre no tiene por qué lamentar sólo haber engendrado hijas. A diferencia de la tragedia, se anticipa la aparición del dios, no ya *deus ex machina* que intenta restablecer el orden volviendo a las prescripciones míticas, sino como emigrado él mismo, obligado a crecer lejos de su ciudad y de los suyos, sujeto a los imperativos del poder ("Hiciste de Penteo un tirano de la Ciudad. / Éramos de la misma estirpe, pero en sus manos / dejaste que la tierra y los vientres se secaran. Cuando creíste perdido tu reino, / invocaste mi culto") (p. XXI).

La voluntad de este dios/hombre es hacer pagar y bien caro el daño recibido. El enfrentamiento de Dioniso y Penteo, no es meramente, como tradicionalmente se ha querido destacar, entre lo irracional y racional, sino que en ambos se encierra la hybris, como dirían los griegos, bajo apariencias distintas en el juego de los espejos y las identidades. Ambos son víctimas y victimarios; pero en sus ansias de poder ambos condenan a la Ciudad al polvo y la ruina.

En la obra cubana, por tanto, la intervención de Dionisio no es conclusiva. Ágave recobra la conciencia en un proceso en el cual pasado y presente se aúnan ilusoriamente hasta que con la asunción de sí y de sus circunstancias, se afirma en su opción, tornándose de objeto en sujeto. No marchará a destierro alguno, sino que se quedará a volver a sembrar su tierra, su sangre, su hijo, en la soledad proverbial del héroe trágico: "aun sin mis hermanas", asegura con convicción en la frase final que cierra el círculo abierto al inicio de la obra.

En uno de los capítulos de su libro sobre género y política en la tragedia griega, Michael Zelenak nos advierte sobre cómo la tragedia "inventa" a la mujer a la medida de la necesaria contraparte y del imaginario patriarcal predominante ⁽¹⁶⁾, en dos tipos

principales: la sacrificada y resignada víctima (Casandra, Ifigenia, Alceste) o aquella de la que ya hablaba Hesfodo en su mito de Pandora, que bajo una atrayente forma oculta la destrucción (Clitemestra, Medea, Fedra). La moderna Ágave rompe tal dicotomía al optar por "inventarse" a sí misma y sembrar una nueva generación en medio de la devastación, el dolor y las ruinas. Es esta la que asume plenamente su función y revela todo su potencial como mujer y no aquella que obnubilada se gloriaba por su realización en la mera imitación de actitudes tradicionalmente masculinas. Es esta la que verdaderamente subvierte el orden patriarcal del mito y de la tragedia.

Si bien la obra de Carrió y Lauten aspira "no solo al juego intertextual (...) sino a convertir la subversión, la transgresión temática, en la propia naturaleza del relato" (17), y ello se logra; el apego a Eurípides, subversivo él mismo, también se mantiene. Sus textos resuenan hasta con las mismas palabras y análogas son muchas de las inquietudes proyectadas en la obra, de manera que las variaciones contribuyen a que la lectura de la tragedia griega cobre nuevos matices e iluminan una mejor aprehensión de la propuesta eurípidea.

Sin embargo, la transgresión va más allá de la lectura "centrada en los temas del exilio, las migraciones, los mecanismos del poder y los mitos que nos acompañan desde la antigüedad hasta nuestros días", como asienta Carrió (18), al adquirir Ágave, bacante ella misma, voz propia.

No sólo rompe los esquemas patriarcales sobre la mujer, sino que con su decisión de permanecer, resistir y recomenzar la siembra, Ágave, ella misma devenida naturaleza en su experiencia de bacante, opone la cultura, la naturaleza objetivada por la acción transformadora del ser humano, frente a los desbordamientos tanto de Dioniso como de Penteo, quienes en su sed de venganzas, odios y guerras arruinan la Ciudad, la acción civilizadora y fundacional que en su tiempo cumpliera Cadmo. Para las autoras, según declara Carrió, "una acción vertebró el espectáculo: más allá de las migraciones y las pérdidas, de las visiones y los cambios, se trata de sembrar, una y otra vez, las semillas en la tierra" (19).

Virgilio Piñera fue el primero, como antes se apuntó, que a mediados del siglo pasado introdujo una figura mítica femenina como centro en el teatro cubano y mostró cómo, a través de una postura desacralizadora ante el mito trágico, este deviene expresión propia. En 1960 José Triana en *Medea en el espejo* se sirve del mito para mostrar cómo su Medea toma conciencia de su "otredad" como mujer, mulata y pobre; mientras que Reinaldo Montero en su *Medea*, de 1997, subvierte el mito para dar paso a una mujer dueña de sí, que de burlada deviene burladora. Sin embargo, solo con el estreno de *Bacantes* en 2001, tenemos en nuestro teatro un mito femenino replanteado bajo la óptica de dos mujeres que subvierte el mito, hace a la mujer sujeto y agente al tiempo

que, como afirma Carrió en referencia a la obra de Flora Lauten y en particular a esta pieza cuya autoría comparte: "es un canto a su tierra, una defensa apasionada y lúcida de su país y de su herencia" (20).

Por otra parte, el reconocimiento alcanzado por Flora Lauten y Raquel Carrió en su labor y el mismo hecho de que se hayan abierto paso dentro del teatro, donde solo se contaba con un antecedente notable en el siglo XIX, Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero que no había realizado su obra dramática en el país, contrasta con la situación que se afrontaba tan solo unas décadas atrás.

Todavía en 1967, por ejemplo, cuando ya las mujeres representaban un porcentaje considerable de nuestra fuerza laboral, principalmente en el campo de la educación y la cultura, la periodista Loló de la Torriente, al conmemorarse el centenario del nacimiento de la humanista cubana Laura Mestre -uno de los pocos traductores a la lengua española de ambos poemas homéricos y posiblemente la única mujer que ha sumido tan magna tarea en cualquier lengua moderna, al tiempo que ensayista, narradora, pintora y promotora de la apreciación de la literatura y el arte-, aprovechaba la ocasión no solo para tratar de rescatar su nombre para nuestra historia cultural sino para hacer notar como Mestre compartía el "destino" de tantas mujeres de letras postergadas y olvidadas, toda vez que su obra no había trascendido a un círculo más amplio, como había sido el mencionado caso de Avellaneda.

Por ello, en el inicio de un nuevo siglo Bacantes, de Flora Lauten y Raquel Carrió, no sólo revaloriza la herencia mítica al tiempo que la subvierte, sino que es en sí misma un ejemplo vivo de cómo se quiebran las viejas normas patriarcales, que en el teatro griego, aquel para el cual el combativo Eurípides escribió su tragedia, marginaba a las mujeres del quehacer escénico, y que tanto han pesado prácticamente hasta nuestros días. Junto a libros, antologías, premios, de ensayistas, narradoras y poetisas, la obra teatral de estas autoras muestra como también en el campo de la creación las mujeres rompen más que mitos, estereotipos sociales, aunque cueste trabajo.

NOTAS AL TEXTO

- (1) Sobre esta situación, Juan Villegas apuntaba en 1986: "El discurso teatral latinoamericano es un discurso marginal desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente, marginalidad que se refiere a la producción teatral de textos hispanoamericanos fuera del espacio hispanoamericano y a la consideración del mismo por parte de los discursos hegemónicos" (Villegas, "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano", en *Gestos*, University of California, USA, 1. 2 (1986), p. 64.
- (2) J. Kott, *I can't get no satisfaction*, "The Drama Rewiew", otoño, 1968. Citado por María José Ragué-Arias en *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, La Coruña, Ed. do Castro, 1991, p. 22.
- (3) R. Leal, "VP o del teatro como ejercicio mental", en *En primera persona*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, p. 203.
- (4) Sobre el tema véase de la autora "Electra en Piñera", en *Classica*, v.4, #4, Sao Paulo, 1991, p. 203-213, y "El mito clásico en el teatro contemporáneo del Caribe hispánico insula" en Bernhard Zimmermann (edt.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler. Col. Drama, Band X, 2001, p. 285-312.
- (5) Raquel Carrió, "Imágenes de Flora", en *Tablas*, vol. LXVII, enero - abril, La Habana, 1/02, p. 34-5.
- (6) Flora Lauten, "Mirando al espejo", en *Ibidem*, p. 96.
- (7) Raquel Carrió, "La casa del Alibi", en *Ibidem*, p. IV
- (8) El hecho es contado por R. Carrió en "Imágenes de Flora", *Ibidem*, p. 36.
- (9) Véase nota 7.
- (10) Cf. Wolle Soyinka, "Introducción", *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, London, Methuen, 1973, p. IX.
- (11) Marido de Oyá (la Tierra), representa la energía masculina y la fuerza de la naturaleza.
- (12) Cf. Soyinka, *Art, Dialogue and Outrage*, Ibadan, New Horn Press, 1988, p. 68-69.
- (13) Eurpídes, *Bacantes*, v. 514.
- (14) Eliana Lourenço de Lima Reis en "El texto liminar" (*Conjunto*, La Habana, Casa de las Américas, no.121 abril-junio, 2001, p. 65-81) resume el objetivo de la *mise-en-abyme*, a partir del concepto de Lucien Dällenbach, como: "hacer que la obra se vuelque sobre sí misma, destacando su inteligibilidad y estructura formal gracias a algún detalle o parte que tenga una relación de semejanza con la obra en su conjunto".
- (15) Marguerite Youcener, *Memorias de Adriano*, trad. de Julio Cortázar, Barcelona, EDAHASA, 1996.
- (16) Cf. Michael X. Zelenak, "Tragedy and Gender: inventing the Female", Chapter two, en *Gender and Politics in Greek Tragedy*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 1998.
- (17) Raquel Carrió, "La casa del Alibi. Notas sobre la escritura de Bacantes", en *Tablas*, no. 1 del 2002, p.V.
- (18) *Ibidem*.
- (19) *Ibidem*.
- (20) Raquel Carrió, "Imágenes de Flora", en *Op. cit. supra*, p. 36.

Irina Bajini

Molto donna e un po' madonna: sulle tracce di Ochún nella letteratura cubana

La divinità, così come
dici parole alla e molto
povera e Cuba, ha chi ha
Fede in Sals Mente e la
figura di Ochún, una divinità
comparsa di due in tutto

Narra un'antica leggenda africana giunta a Cuba in periodo coloniale insieme al sudore degli schiavi, che la bellissima Ochún, divinità che veste di giallo, ama l'oro e la luce e vive nei fiumi, riuscì nell'intento di stanare dalla foresta l'irsuto Oggum -sorta di Vulcano iracondo e misogino- grazie alla sua squillante risata e al miele, magico unguento capace di addolcire anche il più duro dei cuori.

Narra un'altra leggenda di origini secentesche, che tre pescatori vennero sorpresi da una tempesta nella baia di Nipe, nella zona orientale dell'isola e si salvarono grazie all'apparizione in cielo della Madonna, che la storia ufficiale della Chiesa preferisce materializzare in una statua, a sua volta riscattata dalle acque per opera dei naufraghi riconoscenti che ne fecero immediato oggetto di devozione.

La somiglianza fisica tra l'animista Ochún e la cattolica "Virgencita de la Caridad", da tempo venerata nel *Santuario del Cobre* e dal 1915 patrona di Cuba ⁽¹⁾, è palese: entrambe sono brune di carnagione, fini di lineamenti, ostentano una capigliatura nera e fluente, vestono sontuosi abiti solari, vantano corona e monili dorati. Meno facile, invece, se accettiamo l'ipotesi che esista un nesso più profondo di affinità e scambio tra le due figure, è addentrarsi nell'intricata ed esuberante selva del sincretismo religioso e culturale cubano. Lasciare per un attimo da parte le leggende popolari di radice spagnola e i *patákines* (poetiche parabole di origine africana) e ricordare alcuni dati storici potrà forse aiutarci a trovare il sentiero.

A Cuba la formazione e sviluppo di un insieme di pensieri, miti, cerimonie e riti che i puristi chiamano "Regla de Ocha" e la gente comune *santería*, è un complesso re-

ligioso-culturale basato su pratiche religiose *yoruba* ⁽²⁾, integrate da elementi e credenze procedenti da altre aree africane, dall'Islam e dal cristianesimo.

La *santería*, così come altri sistemi affini e molto presenti a Cuba, tra cui la *Regla de Palo Monte* e la *Regla de Ifá*, è una religione animista: il dio supremo



foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

Olofin, principio creatore invisibile e irraggiungibile, ha delegato a una serie di divinità, gli *orichas*, il compito di stare sulla terra tra gli uomini. Esse, pur formando una corte, il cosiddetto *panteon yoruba*, e interagendo fra loro, hanno la propria dimora in un elemento naturale (il mare, il fiume, il fulmine, il vento, la foresta) o in un luogo specifico (il cimitero, il mercato, il crocicchio). I credenti invocano la protezione degli *orichas*, o "santi" che dir si voglia, attraverso preghiere e canti in lingua *yoruba* e la percussione di tamburi sacri, entrando in un particolare rapporto filiale con una specifica divinità attraverso intense cerimonie di iniziazione. Alle figure sacerdotali del *santero* e del *babalawo* spetta il difficile compito di interrogare i santi attraverso due sistemi di divinazione: il *diloggun* (che si avvale di 16 conchiglie) e l'oracolo d'Ifá.

A ragione questi complessi socio-religiosi sono stati definiti "nuclei duri" di resistenza culturale ⁽³⁾, con i quali gli schiavi di origine *yoruba* riuscirono nel corso dei secoli a conservare lontano dalla loro terra d'origine una piccola parte della loro lingua e del loro bagaglio spirituale.

Oggi questo speciale nesso interculturale e religioso tra Africa e Carabi non solo è accettato, ma studiato e celebrato attraverso incontri internazionali, l'ultimo dei quali, il *Congresso Mondiale di Tradizione e Cultura Orisha*, si è tenuto a la Habana dal 9 al 13 luglio 2003, sul seguente tema: "Lo spazio della religione *yoruba* nella preservazione delle società africane nel mondo moderno".

Stando alle parole dello studioso e sacerdote nigeriano Wande Abimbola, presidente del congresso sopra citato, nella *Regla de Ocha* si adorano soltanto 20 dei 401 *oricha* esistenti in Africa, e di alcuni miti cosmogonici ancora vigenti in Nigeria non si trova più alcuna traccia nella memoria orale dei praticanti cubani.

In Nigeria i culti agli dei erano nettamente locali, riflesso di un certo grado di autonomia politica, anche se questo non impediva che i più importanti venissero adottati da altri gruppi. Ogni città-stato *yoruba*, perciò, adorava uno specifico *oricha*, che ogni abitante considerava (e considera) come proprio nume tutelare. Changó, per esempio, che nella *santería* cubana è il re del *panteon yoruba* e il signore della guerra, era il "padre" di tutti gli abitanti della città di Oyó. E di questa stessa regione nigeriana era originaria Ochún, che prende il suo nome da un fiume che scorre nelle vicinanze nel villaggio di Oshogbo, ancora oggi sede di un santuario dedicato alla dea.

A Cuba gli *orichas* africani mantengono la loro caratteristica di numi tutelari degli iniziati, che diventano figli di un determinato "santo", figliocci del *santero*-padrino che li accompagna nel percorso religioso e fratelli "di santo" di altre persone che condividono con loro la stessa esperienza. In questo modo si creano nuovi vincoli familiari basati non sulla parentela di sangue ma su legami di origine tribale centrati nel rispetto per i saggi e gli anziani e nel culto dei morti, senza i quali non è possibile la comunicazione con le divinità.

Il pensiero mitico e magico *yoruba* classifica gli *oricha* in un complesso di gerarchia

/ equilibrio / opposizione / complementarità, che dipende in buona parte dalla storia delle comunità nelle quali essi figuravano come protettori, senza dimenticare che l'origine di ognuna di queste divinità -per quanto mitica e confusa- è certamente umana. Changó, per esempio, era stato in principio un re *yoruba* coraggioso e ammirato dai suoi sudditi, ma molto feroce con i nemici e non esente da difetti quali l'ambizione e la cupidigia. Va comunque aggiunto che la biografia degli *oricha* non è lineare perché, pur mantenendo le proprie caratteristiche generali, ogni santo presenta diversi "cammini", in ognuno dei quali agisce in modo diverso, e a volte addirittura contraddittorio, problema che si deve forse anche al fatto che queste "sub-biografie", quasi sempre trasmesse oralmente attraverso i *patakinés*, non sono conservate in un libro sacro di riferimento che permetta di verificare la coerenza dei racconti.

Le forme del simbolismo religioso *yoruba*, come quelle di altri gruppi provenienti dall'Africa, hanno permesso, nel corso dei quattro secoli di dominazione coloniale spagnola a Cuba, l'identificazione con santi della religione cattolica, grazie alla coincidenza di caratteristiche e colori emblematici: un sincretismo certamente favorito dalle autorità coloniali spagnole che permettevano agli schiavi di riunirsi in *cabildos*, sorta di circoli ricreativi protetti da un determinato santo cattolico, dove era permesso di ballare e cantare, tramandando così le proprie tradizioni, che a loro volta non erano arrivate nel Nuovo Mondo "pure", ma contaminate dall'Islam.⁽⁴⁾

Alla luce di quanto detto, non sorprende che nel processo di elaborazione dei culti afrocubani si attribuiscono alle divinità africane alcune caratteristiche e difetti squisitamente umani. Del resto, prendendo il caso di Ochún, sono gli stessi *patakinés*, insistendo sulla sua straordinaria capacità seduttiva e sul suo carattere volubile e capriccioso, a fare di questa divinità un archetipo femminile di grande forza erotica, una sorta di Afrodite venerata anche in altri paesi americani dove esistono culti afro-cattolici, come Haiti, Puerto Rico e Brasile.

Quello che invece sorprende, nel caso di Cuba, è che la più libertina e sensuale delle divinità *yoruba* si sia sincretizzata nella più popolare e amata delle madonne locali, definita tra l'altro "Madre del Popolo Cubano" perché protettrice dei *mambises* e dei veterani della Guerra d'Indipendenza. Da un lato, insomma, un modello trasgressivo e provocatorio, che nel corso del XIX secolo si trasformerà nel personaggio della mulatta, cioè in un'icona pittorica e letteraria, dall'altro la più protettiva e conciliatrice delle vergini madri.

Per intendere il fenomeno occorre rifarsi all'opera dell'etnologo Fernando Ortiz e alla sua analisi del processo di *transculturación* vissuto da Cuba dalla fine del '700 in poi fino all'indipendenza dalla Spagna, in cui è ravvisabile la radice stessa della sua nascita come nazione⁽⁵⁾.

Partendo dalla constatazione di Ortiz che la nuova nazione con la sua cultura si presentava come una sorta di *ajiaco*, ovvero un saporito minestrone creolo, perché se da un

lato era priva della componente nativo-indigena, dall'altro poggiava su fondamenta bianco-spagnole imposte dalla dominazione coloniale ma vivificate dalla potente presenza della componente africana, si deduce facilmente che a questa neonata servisse una madre. E la Madonna della Carità del Cobre era la candidata ideale, dal momento che nel corso dei secoli ai tre pescatori della leggenda secentesca erano stati attribuiti i nomi deliberatamente simbolici di Juan Criollo, Juan Indio e Juan Esclavo, venendo così a rappresentare, come segnala Arrom, "gli elementi etnici e i valori culturali che sono entrati nella composizione del popolo cubano... Nel sincretico simbolo che siamo, il bianco scelse la sua castigliana Caridad de Illescas, l'indio aggiunse la sua antillana Atabex, e il negro chiamò in causa la sua africana Ochún" (6).

D'altra parte, un'altra leggenda popolare che potremmo definire "transculturale" in quanto intesa a integrare armonicamente le differenze razziali, racconta della decisione di Ochún di attraversare l'oceano per recarsi in America a rallegrare i propri figli in schiavitù, e della sua richiesta a Yemayá di lisciarle i capelli e schiarirle la pelle, "così, quando arriveremo a Cuba, no sarò né negra né bianca e sarò amata e adorata da tutti i cubani: negri, mulatti, bianchi, saranno tutti miei figli" (7).

Quanto detto finora aiuta a spiegare la trasformazione di Ochún in Patrona di Cuba, e dunque in madre così pietosa e amorevole verso i propri figli da poter amare e proteggere un'intera nazione. Risulta evidente, tuttavia, che nel corso dell'800 l'aspetto conturbante e peccaminoso della dea e la sua condotta sociale disinvolta, lungi dallo scomparire, rinascono e si rafforzano emblematicamente in diverse manifestazioni artistiche soprattutto nella zona occidentale dell'isola, all'Avana e a Matanzas, come espressione della classe borghese creola., nella protagonista di un romanzo, la *Cecilia Valdés* di Cirilo Vilaverde, in diverse *pièces* teatrali e musicali autonome o vincolate allo stesso personaggio, e a livello grafico, nelle etichette dei sigari (8) e nelle tele di Victor Landaluce - pittore *costumbrista* di origine basca che nella seconda metà del XIX secolo ritrasse con impietosa ironia una serie di tipi sociali tra cui la *mulata de rumbo* (9).

Se nel caso dell'immagine pittorica la mulatta ha un corpo dalle curve accentuate, veste abiti provocanti e non guarda mai verso il pubblico ma in direzione di una possibile "preda" maschile, nella sua versione letteraria essa si presenta come una donna dalla sfrenata sessualità, amante dei piaceri e del lusso, ambiziosa e opportunistica e proclive a malattie veneree o nervose come frutto della sua condizione razziale inferiore e impura.

È possibile che a rafforzare questa immagine intervenissero anche da due esperienze europee di grande rilevanza.

La prima -di provenienza francese- era il discorso mitico sulla donna negra nativa delle colonie, ispiratore di numerose opere letterarie e pittoriche realizzate secondo i canoni del Romanticismo (10). La seconda era la convinzione positivista nel determinismo biologico: per studiare le differenze e anomalie anatomiche della razza negra, una giovane donna della tribù degli ottentotti, Saartjie Baartman, nata nel 1789 in Africa austra-

le, era stata per anni sottoposta a minuziosi e crudeli esperimenti in Inghilterra ⁽¹¹⁾, e certamente sia Eduardo Ezponda, autore di *La mulata, estudio fisiológico, social y jurídico* (1878) sia Benjamín de Céspedes, che dieci anni più tardi descrisse la propria esperienza di medico impegnato nella cura delle malattie veneree e nel salvataggio delle meretrici con *La prostitución en la ciudad de La Habana*, credevano nell'inferiorità biologica della razza negra e nella sua innata e "fatale" propensione a una sfrenata sessualità.

Anche *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, famoso romanzo "progressista" di Cirilo Vilaverde pubblicato nel 1882, pur non rispondendo direttamente ai canoni del positivismo, rivela da parte del suo autore una certa propensione a credere nel determinismo razziale:

"... a una fronte alta, coronata di capelli neri e copiosi, naturalmente ondulati, univa fattezze assai regolari, naso diritto che nasceva nel centro della fronte, e a volte (...) alzava impercettibilmente il labbro superiore, come per mostrare una sfilza di denti minuti e bianchi. Le sue sopracciglia descrivevano un arco e davano maggiore ombra agli occhi neri e allungati, che erano tutti movimento e fuoco. Aveva la bocca piccola e le labbra piene, che indicavano più voluttuosità che fermezza di carattere. Le guance piene e rotonde e una fossetta sul mento formavano un insieme bello, per la perfezione del quale sarebbe bastato che la sua espressione fosse meno maliziosa, per non dire maligna" ⁽¹²⁾.

In un racconto giovanile sempre intitolato *Cecilia Valdés* e pubblicato sulla rivista *La Siempreviva* nel 1839, Cirilo Villaverde si mostrava invece ancora legato al canone positivo della mulatta materna derivante dal lato "buono" di Ochun, vivificato dal mito francese della *Venus Noire*:

"Era arrivata Cecilia ai quattordici anni, che compì nel febbraio del ed era incantevole, tanto da essere nota tra i suoi ammiratori con il soprannome di Madonnina di Bronzo..."

E nella descrizione fisica della mulatta si astiene dall'usare aggettivo come "maliziosa" e "maligna", per insistere invece sulla sua capigliatura, brillante come *toti* (un uccello locale dal piumaggio nerissimo) e sul suo capo addirittura rinascimentale, dal momento che "sembrava una di quelle fanciulle uscite dal destro pennello del pittore di Urbino".

Rifacendosi all'interpretazione psicoanalitica di Luce Irigaray sul processo di nascita e socializzazione dell'individuo donna, nel suo denso e teorico articolo intitolato "¿Dónde está la hija de Cecilia?" ⁽¹³⁾, Madeline Cámara segnala che la lotta della mulatta Cecilia Valdés per arrivare al mondo bianco passa forzatamente attraverso la negazione del mondo negro materno. E del resto la ricerca di identità che implica l'insorgere e il consolidamento della nazione cubana è segnata da un movimento di affermazione

nei confronti del mondo occidentale e dei valori bianchi e spagnoli che passa proprio attraverso il matricidio del mondo negro.

La mulatta frutto di questo incrocio diviene perciò un soggetto senza voce: da un lato non ha identità perché il padre bianco non è disposto a darle il cognome, riservato ai figli legittimi, e dall'altro deve ripudiare la madre se vuole completare il processo di "candeggio" della propria pelle e integrarsi nella società razzista della Cuba coloniale, fermo restando che la nazione meticcia è un sistema fondamentalmente maschile e "omosociale" basato sulla negazione del femminile.

Proseguendo il suo studio sulla presenza di Ochún nella cultura cubana ⁽¹⁴⁾, la studiosa cerca di spiegare il motivo per cui l'immaginario cubano abbia attinto dalla divinità africana le caratteristiche della sensuale *mulata de rumbo*, quasi il contrario dell'immagine della Carità del Cobre, trasformandola in immagine rappresentativa della *nascente cubanía* ⁽¹⁵⁾. Anche in questo caso la Cámara ricorre ad alcuni testi femministi. Secondo Helene Cixous, per esempio, il pensiero maschile opera secondo una logica binaria che risponde all'opposizione maschile-femminile, dove il femminile risulta sempre subordinato. Applicando questa riflessione al caso di Cuba, si potrebbe allora inferire che nel pensiero egemonico riguardante la nuova nazione, fondamentalmente bianco, maschile e di origine creolo-borghese, fosse presente un meccanismo di opposizioni nella rappresentazione dualista di Ochún, per cui mentre la Vergine Madre dà vita e cura, Afrodite conduce a passioni fatali e porta sofferenza ⁽¹⁶⁾.

Ma c'è dell'altro, perché secondo la teoria di Linda Nochlin, che ha studiato l'immagine della donna nell'arte del secolo XIX, l'immagine della mulatta come rappresentazione alternativa della nazione cubana sarebbe stata utilizzata nel suo significato di "bastarda", per delegittimare le fonti non ispaniche della cubanità; un "perfetto simbolo", come scrive la Cámara, "per tacitare il timore maschile nei confronti del 'continente scuro', il femminile secondo le parole di Freud, e immaginare un nazionalismo compiacente che non minacci lo status coloniale della 'siempre fiel Isla de Cuba'" ⁽¹⁷⁾.

Del resto questo tipo di lettura femminista e psicoanalitica trova la sua conferma nello studio dello storico Moreno Fragonals, che ha individuato, accanto al processo di *transculturación*, un processo di *deculturación* patito dalle culture africane nel contesto di sfruttamento coloniale all'interno del lavoro schiavistico nelle piantagioni di canna da zucchero, evidente sia nell'estrema importanza concessa alla sessualità sia nella svalutazione della funzione materna tra gli individui di razza *yoruba* privi di libertà ⁽¹⁸⁾.

A una prima impressione non suffragata da attento studio, tutto il teatro comico del XIX secolo, soprattutto le *pièces* parodistiche dei *bufos habaneros*, tratta la mulatta in modo denigrante: dopo i primi episodi di ribellione e fuga dalle piantagioni, i negri, siano essi *cimarrones* o soltanto coscienti della loro condizione di deportati, fanno ormai paura agli spagnoli: al di là del fatto che i modelli comportamentali dei loro orichas soano molto perturbanti, essi sono potenzialmente sovversivi, e ciò spiega forse la

riduzione della mulatta a maschera stereotipata della serva ignorante, sporca e brutta quando vecchia, ingorda e frivola quando giovane.

Così lo spagnolo Bartolomé Crespo Borbón, che si firmava Creto Gangá e che a metà dell'800 fu il creatore di un nuovo personaggio teatrale per nulla emancipato, chiamato *el negrito*, descriveva, attraverso una serie di metafore denigranti, la donna mulatta:

È un composto di tutto,
È tra eretica e cristiana,
È come la sua stessa pelle,
Tra nera e bianca;
È come una trota
Che nuota tra due acque;
Pulce che quando è quieta disturba
E quando è in pace salta;
Peperone che alla vista è bello,
E che in bocca brucia....

A questo proposito, Madeline Cámara aggiunge che la mulatta non poteva rappresentare la nazione perché era il risultato di una violenza: il soggetto storico e reale della mulatta sorge attraverso l'unione carnale del bianco spagnolo con la negra africana, operata con l'uso della forza e del potere. Non si tratta, perciò, di una pacifica fusione di elementi diversi come sosteneva Ortiz, ma dell'imposizione di uno di questi, di una sovrapposizione di strati, come ebbe a scrivere Severo Sarduy⁽¹⁹⁾. L'istanza negra viene repressa, la mulatta risponde alle leggi del padre, nega la madre, si incorpora a una società che la sbianca, in un processo di graduale abolizione della schiavitù. Il punto di vista di Madeline Camara è che da questa negazione del femminile materno non potesse sorgere un simbolo armonico e stabile nell'immaginario di una nazione in formazione, e senza una risoluzione della contraddizione tra un'eredità femminile passiva incorporata dalla violenza e un lascito maschile attivo, il simbolo cubano che ne risulta appare fatalmente incompleto.

Nel corso del XX secolo l'immagine della mulatta nella cultura cubana sembra liberarsi parzialmente dai cliché ottocenteschi. Già durante il periodo repubblicano, per la precisione nel 1924, escono due opere in cui la donna di colore viene rappresentata in termini più sensibili e realistici, come vittima di emarginazione sociale (*Mersé* di Félix Soloni) o condannata a servire come domestica (*Libro de amor*, di Alfonso Hernández Catá)⁽²⁰⁾.

Pur avvalendosi di grandi interpreti -basti pensare al successo internazionale di artiste come Rita Montaner e Rosita Fornés- non fu certamente il grande teatro lirico di Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Eliseo Grenet, Moisés Simons ed Ernesto Lecuona a riscattare le Cecilie Valdés e le Marie la O dal loro ruolo subordinato e in ogni caso per-

dente di vittime o peccatrici.

A dare invece un contributo nuovo alla ricreazione di un mito mulatto esente da re-taggi colonialisti, nel solco del *Gruppo Minorista* in cui non a caso militava Fernando Ortiz, fu senz'altro uno dei grandi poeti del secolo appena trascorso, Nicolas Guillén.

Per un poeta così intensamente concentrato nella ricerca dell'essenza creola della cubanità e tanto desideroso di dare un colore mulatto ai suoi versi, diventava importante reimpostare i canoni della bellezza femminile secondo nuovi codici, rompendo gli stereotipi bianchi ⁽²¹⁾. Nascono così donne nuove, che portano negli occhi il ricordo di un'ancestrale savana africana, oppure che vivono appieno la loro sensualità, come in *Rumba*, in un armonico e gioiosa ritorno all'originale carattere di Ochun come divinità del panteon yoruba:

MADRIGALE

Il tuo ventre sa più della tua testa
e tanto quanto le tue cosce.

Questa
è la forte grazia nera
del tuo corpo nudo.

Segno di selva il tuo,
con le tue collane rosse,
i tuoi bracciali di oro curvo,
e quel caimano scuro
che nuota nel Zambezi dei tuoi occhi ⁽²²⁾.

DONNA NUOVA

Con il circolo equatoriale
legato ai suoi fianchi come a un piccolo mondo,
la negra, donna nuova,
avanza nella sua leggera veste di serpente.

Coronata de palme
come una dea appena arrivata
porta la parola inedita,
l'anca fuerte
la voce, il dente, il mattino e la cascata.
(...) ⁽²³⁾

RUMBA

(...)

Intreccia il tuo piede con la musica

il nodo che più mi stringe:

risacca di tela bianca

sulla tua carne abbronzata.

Pazzia del basso ventre,

alito di bocca asciutta;

il rum che ti possiede,

e il fazzoletto che ti imbriglia

(...) (24)

La sua vera condizione di personaggio tragico viene però raggiunta dalla mulatta nel 1959, quando Carlos Felipe mette in scena il suo *Requiem para Yarini* (Requiem per Yarini), dramma cubano ambientata nel mondo della prostituzione, in cui gli elementi del rituale religioso africano e le divinità del panteon yoruba incontrano i canoni del teatro classico, e in cui spiccano due personaggi femminili forti e credibili, la Jabá e la Santiaguera.

A quest'opera segue *Santa Camila de La Habana Vieja* (Santa Camilla dell'Avana Vecchia), di José Ramón Brene, anch'essa permeata di religiosità afrocubana: in pieno processo rivoluzionario, tra il 1959 e il 1960, Camila e Níco, un coppia di bassa estrazione sociale, entrano in crisi e si separano. Níco ha scelto la via dell'impegno rivoluzionario, mentre Camila, che è santera di professione, matura la consapevolezza che per riconciliarsi con l'amato dovrà cambiare il suo rapporto di dipendenza con le proprie tradizioni e superstizioni.

Infine, la più importante e diretta riflessione sul tema che ci interessa si trova in *Parece blanca* (Sembra bianca) di Abelardo Estorino, rivisitazione contemporanea del tema di Cecilia Valdés rappresentata per la prima volta nel 1994.

Questa versione drammaturgia ci presenta i personaggi in chiave linguistica moderna, ma senza forzature, e l'autore si mantiene fedelissimo alla trama di Vilaverde, aggiungendo però un'azione secondaria completamente originale.

Già il titolo ci avverte del gioco di apparenze, del problema di "essere e voler sembrare" dei personaggi, tutti un complesso di verità e menzogna, alcuni ossessionati dalla "limpieza de sangre", altri da qualsiasi cosa esuli dal quotidiano o sovverta le regole.

Avvalendosi di una varietà di risorse stilistiche e narrative, che vanno dall'intertesto alla citazione, Estorino tesse una maglia di relazioni tra potere, società patriarcale schiavista, donna e razza, affinché -fin dal "sembra" del titolo- sia chiara l'allusione all'interesse di ascesa sociale dichiarato dalla mulatta Cecilia, che esclama: "Bianco non è un colore: c'è bisogno che ti vedano bianca, ti salutino bianca, ti pensino bianca".

Quest'ultima battuta -per concludere il commento al dramma e abbandonare nel contempo questo primo sguardo su di un tema solo in apparenza religioso e folklorico- ci stimola a una nuova riflessione riguardante il fatto che la violenza materiale non è l'unica risorsa di sfruttamento razziale, dal momento che il potere politico culturale si impone soprattutto attraverso la sua estetica.

NOTE AL TESTO

(1) Per approfondire la conoscenza dell'origine e sviluppo di questo culto cubano resta fondamentale il saggio di Juan José Arrom, "La Virgen del Cobre: historia, legenda y símbolo sincretico", in *Certidumbre de America*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1980.

(2) Importante etnia di schiavi africani importati a Cuba nel corso di tre secoli di colonialismo e proveniente dalla regione situata a ovest della foce del fiume Niger. *Yoruba* (o *yorubá*, come sarebbe più corretto scrivere rispettando la pronuncia africana) designa sia la razza che la lingua, attualmente parlata in sei stati della Nigeria, nella regione sud-est del Benin e in una parte del Togo.

(3) M. Fernández Martínez - V. Porras Potts, *El ashé está en Cuba*, La Habana, Ed. José Martí, p. 42.

(4) Il grande impero del Gana era stato islamizzato nell'anno 1000 e secondo la tradizione dei griots, Sundiata Keita, fondatore dell'impero del Mali nel 1235, era discendente di un servo di Maometto. Tracce islamiche sono evidenti nel saluto dei praticanti della "Regla de Palo Monte": "As salaam aleikum, aleikum salaam" e negli abiti tradizionali di Changó, che veste all'usanza araba con mantello e pantaloni bombati.

(5) Alla *transculturación*, Fernando Ortiz ha dedicato buona parte dei suoi studi. Quelli in cui più direttamente lo studioso affronta la questione sono: *Los cabildos afrocubanos*, La Habana, Imp. La Universal, 1921; "Los factores humanos de la cubanidad", Revista Bimestre Cubana, vol. 45, en-jun. 1940; *La transculturación blanca de los tambores negros*. Caracas, Imp. Nacional, 1953; *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1991; *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1993.

(6) J.J. Arrom, *cit.* pp. 211-212. Si segnala che la traduzione di questa e di tutte le altre citazioni di articoli e frammenti letterari che appaiono nell'articolo sono a cura dell'autore.

(7) Leggenda riportata da Mercedes Sandoval Croos in *La religión afrocubana*, Madrid, Playor, 1975, pp. 11-12 e citata da Madeline Cámara in "Ochún en la cultura cubana: otra máscara en el discurso de la nación", in *La Habana Elegante - Pasión de Cuba*, n. 6, verano 1999.

(8) "No puede hablarse de mulatas en el XIX cubano sin recorrer visualmente las imágenes que dejó el arte de la litografía en las marquillas de tabaco, estas bastarían para probar como el voyeur masculino construye una imagen de mujer pasiva y ofreciente cuya libido deja de ser activa y amenazante", in M. Camara, *cit.*

(9) Questo pittore (1830-1889), che attaccò con la sua satira i più illustri rappresentanti del movimento *mambí*, da Manuel de Céspedes a Ignacio Agramonte a Calixto García, illustrò anche un quadro *costumbrista* di Francisco de Paula Gelabert intitolato per l'appunto "La mulata de rumbo". Narrata in terza persona e con abbondanti interventi moralistici dell'autore e pochi dialoghi, il breve testo racconta della relazione tra l'infedele, ingrata e capricciosa mulatta Leocadia e un uomo ricco, anziano e di razza bianca, che la mantiene nel lusso e che lei lascerà per il nipote di questi, spingendolo poi a commettere un furto per soddisfare le sue richieste di denaro. L'opera di Gelabert trasformerà la *mulata de rumbo* in un tipo sociale ricorrente nella letteratura e nell'arte costumbrista dell'800 cubano, descritta da Ortiz nel suo studio su *Los ne-*

gros curros come una donna di bassa estrazione sociale e costumi libertini, interessata ai beni materiali ma non al lavoro, che veste secondo la moda bianca ma con gusto e dettagli tipici della razza africana.

Rimane da chiedersi se l'immagine di una prostituta di basso livello sociale sia lontanamente simile a quella di una dea, certamente capricciosa e infedele, ma assolutamente libera e padrona della sua vita, in grado di sedurre gli dei e il cui carattere libertino, o *putería* che dir si voglia, è considerato sacro dai suoi fedeli.

(10) Su questo tema si è espresso anche Edward Said, scrittore di origine palestinese recentemente scomparso e autore di *Orientalism* (pubblicato in italiano da Feltrinelli nel 1999 con il titolo di *L'orientalismo*), saggio in cui sostiene che questo avvicinamento all'altro da parte dei romantici europei non era che una delle tante subdole forme di controllo della mentalità bianca colonialista.

(11) La donna si trasferì poi a Parigi, dove morì a 35 anni in estrema povertà. Le sue spoglie mortali sono state restituite al Sudafrica nel 2002 per decreto legge deliberato dall'Assemblea Nazionale, con il quale è stata stabilita la loro esumazione dal Museo Nazionale di Storia Naturale.

(12) C. Vilaverde, *Cecilia Valdés o la loma del ángel*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p.16.

(13) in *Revista Hispano Cubana*, n. 6, 2002.

(14) M. Cámara, "Ochún en la cultura cubana: otra máscara en el discurso de la nación", in *La Habana Elegante – Pasión de Cuba*, n. 6, verano 1999.

(15) M. Cámara, *id.*

(16) M. Cámara, *id.*

(17) M. Cámara, *id.*

(18) M.M. Friginals, "Cultural Contributions and Deculturation", in *Africa in Latin America*, New York, Holmes and Meier Publishers, Inc, 1977, pp. 4-22.

(19) S. Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969, pp. 68-70.

(20) Per quel che riguarda la narrativa, è da segnalare, dopo il 1959, un rallentamento del processo di riscatto dell'immagine della donna mulatta, che non procede di pari passo con le trasformazioni sociali rivoluzionarie. Negli anni '90, in coincidenza con il "periodo especial", sono emerse nuove tipologie sociali legate alla crisi economica, in parte già divenute soggetti letterari, come la *jinetera*.

(21) Dopo Guillén, saranno soprattutto due poetesse di colore, Nancy Morejón e Georgina Herrera, a portare avanti questa ricerca espressiva imperniata sulla ricreazioni di canoni estetici secondo una sensibilità mulatta.

(22) N. Guillén, *Poemas de amor*, La Habana, UNION, 2001, p. 79.

(23) *Id.*, p. 81.

(24) *Id.*, pp. 82-83.

RECENSIONI

*Il mondo non è per me niente, non cubana,
il mio cuore non vuole la narrativa di
Henry James o di Marcel Proust*

Silvia Favaretto

La realtà nella prosa femminile cubana.

Due donne nell'isola: la narrativa di

Nancy Alonso e di Marilyn Bobes



Premio de Narrativa Femenina "Alba de Céspedes" 2002

Nella coppia dicotomica "mito e realtà" la prosa della cubana Nancy Alonso (mi riferisco in particolare al volume Nancy Alonso, *Cerrado por reparación*, Ediciones Unión, La Habana, 2002, pp.95.) si inclina sicuramente verso il secondo termine: i suoi personaggi, gente comune alle prese con le disfunzioni burocratiche della vita pratica *habanera*, sono uno spaccato del reale, del cittadino, del quotidiano. Massaie ed impiegati si aggirano in una urbe che li circonda di difficoltà, contrattempi e problemi: il tetto sgocciola, i telefoni non funzionano, l'asilo è chiuso per riparazioni da troppo tempo, si aprono voragini sull'asfalto e gli edifici cadono a pezzi; e in questa denuncia, la letteratura supplisce alla relativa mancanza di produzione giornalistica sulla realtà cubana.

Nancy Alonso, laureata in scienze biologiche, ha pubblicato il libro di racconti *Tirar la primera Piedra* (Letras cubanas, 1997), menzionato al *Concurso David*, ed appare in varie antologie tra cui *Estatuas de sal* (Unión, 1996), *Rumba senza palme né carezze* (Besa, Italia, 1996), *Cubana* (Beacon Press, Boston, 1998) e *Cuentistas cubanas contemporáneas* (Salta, Argentina, 2000). Con *Cerrado por reparación* ha ottenuto il premio di Narrativa Femminile "Alba de Céspedes" 2002.

È soprattutto la situazione dei trasporti ad essere denunciata fra le righe di questi agili racconti, così come il problema dell'acqua potabile. Le *guaguas*, sorta di corriere addette al trasporto dei lavoratori dalle zone limitrofe a La Habana, sono la vera ossessione della protagonista di una delle narrazioni più spassose del volume: *Motín a bordo*.

Il racconto si svolge in prima persona, con una passeggera che si lamenta delle disfunzioni del servizio di trasporto pubblico e narra la singolare vicenda del suo ultimo viaggio in autobus. Dopo ore di coda sotto la pioggia, la *guagua* arriva a prelevare i passeggeri e, per un cavillo in cui si intestardisce il conducente, resta ferma per un tempo prolungato nel luogo dove studenti, casalinghe e lavoratori sono saliti. Tra personaggi-



foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

macchietta dipinti a sagaci pennellate, la storia prende una piega grottesca quando i passeggeri si organizzano per una sorta di ammutinamento del mezzo contro la spavalderia dello *choffer*. Alla fine, l'autobus intero viene portato al commissariato, ma l'unione farà la forza dei passeggeri-rivoluzionari che accoglieranno con

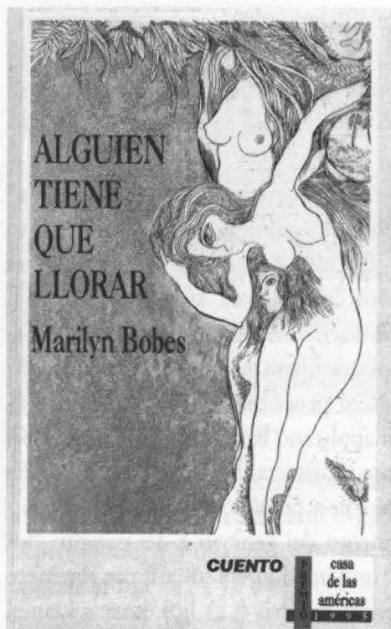
giubilo il castigo inflitto allo sprezzante conducente. Ma è il finale del racconto, come in tutte le scorrevoli narrazioni di questo libro, a rivelare la chiave di volta della storia: la protagonista, attiva partecipe del "sollevamento" contro l'autista, decide di dare una svolta alla sua vita e all'ossessione per le *guaguas* proponendosi di andare a lavorare nel Ministero dei trasporti, oppure di diventare la prima conducente donna a La Habana. Questi finali frizzanti, infusi di speranza, sdrammatizzano le consistenti critiche che l'autrice non risparmia alle disfunzioni dell'apparato statale cubano. La sua è, tuttavia, una denuncia colma di amore per la patria, per la gente dell'isola: i cubani dei racconti sono pazienti, ingenui, solidari, ma allo stesso tempo pronti a farsi valere, organizzati e dotati della grande risorsa della sopportazione e della fiducia.

La *cubanidad* di Nancy Alonso è presente in ogni racconto: non potrebbe passare inosservato che tutti i racconti sono ambientati a Cuba, poiché in ogni narrazione appaiono riferimenti all'isola, diretti come nel caso dei nomi di città (La Habana, Morón, Ciego de Ávila, il quartiere Cojímar, Holguín, Matanzas, Guantánamo e il quartiere habanero di Santos Suárez) o indiretti con la menzione di personaggi locali (Nitza Villapol, o il cantante brasiliano Roberto Carlos, molto famoso a Cuba) e di vegetazione, ricorrenze o monumenti tipici di quei luoghi (la pianta di *guayaba*, il giorno del *Moronense Ausente*, il monumento al Gallo, l'ospedale della emergenze di Centro Habana, la rivista *Viales* del Ministero dei trasporti, l'impianto idraulico *Aguas de La Habana*, il giornale *Tribuna de la Habana*, i cicloni come quello del '44, l'alto edificio *Foca*, il film *Se permuta*, il cimitero di Colón con la sua *milagrosa*, le campagne di solidarietà con Cuba e addirittura l'"elemento tipico" dei cubani di Miami in visita al luogo natio). Una cubanità controversa, di passione e odio per l'isola e i suoi malanni, ma con un piglio disteso e rilassato, in cui gli *happy endings* sono smorzati dall'ironia amara di certi racconti. Ironia che attacca le nostri nevrosi quotidiane, come quando il personaggio principale, il cui sesso volutamente non è specificato, de *La excursión* mette in

valigia la scatola di pastiglie per smettere di fumare accanto a due pacchetti di sigarette; piccole contraddizioni del vivere dei giorni nostri, ma soprattutto ironia femminile contro il ruolo del "macho" autoritario, evidente nel racconto *César*, e persino autoironia della scrittrice quando afferma, nel finale della prima breve narrazione: "Y esa podría ser la solución final del cuento sin terminar" (p.11).

L'aspetto comico è svelato anche da alcune scelte linguistiche, come quando, ad esempio, l'autrice descrive candidamente le disfunzioni intestinali del maialino adottato da una famiglia, facendo sorridere con affermazioni colloquiali come "César tuvo las primeras diarreas" e "abuela apoyó su argumento con cara de asco" (pp.17 e 18). Divertenti e sarcastici sono inoltre i preparativi per l'arrivo di un ministro in un paese dell'entroterra nel racconto *Una visita informal*: si assoldano musicisti vestiti da gauchos data la passione dell'uomo politico per il tango, si pensa di apporre targhe nei luoghi dove il ministro aveva trascorso la gioventù e si applicano bandiere e studenti festosi a nascondere i muri scalcinati degli edifici. Spiritoso e dissacrante anche il racconto *En la viña del Señor*, dove un diacono si trova alle prese con più di cento bambini da battezzare e ne esce sfiduciato a causa del comportamento dei genitori e dei parenti: "los nombres, muchos de ellos tan extraños que no permitían siquiera identificar el género del nominado (...) luego siguieron Ubisney, Yosleider, Odelvis (...) Los escasos Juanes, Ángelas y Mercedes, le daban cierto respiro. Mientras ungía a los niños y bajaba el nivel del agua bendita, Troadio sintió el temor de que no le alcanzara. Los padrinos de los últimos bautizados protestaron por la poca cantidad que les había tocado". Uno humor sottile e disarmante che si diffonde fra le pagine come un veleno inodore e che lascia al lettore la sensazione di trovarsi di fronte a un piccolo capolavoro di grazia e incisività.

L'ironia è, infine, il modo di prendere la vita della donna cubana, abituata a far fronte a tutto: casalinghe, scrittrici o pensionate, queste eroine quotidiane scoprono macchie sul soffitto, voragini nel suolo, disfunzioni di ogni tipo all'interno della propria casa: "Las distorsiones en las imágenes del televisor, cuyo misterio (¿será la antena? ¿será el televisor? ¿será una interferencia?) resultaba insondable". Donne che nascondono la propria miseria con consapevolezza e serenità di fronte ad assalti esterni, siano essi il proprio marito che vuole ad ogni costo cambiare casa o le lunghe trafile burocratiche per far aggiustare i condotti dell'acqua. Donne imbrogliate da chi non teme nemmeno il castigo divino (l'antipatico profittatore di una madre speranzosa in *El viaje*) e compiante da chi ha scelto la via dell'esilio (il cugino di Miami in *Yo te voy a explicar*). Donne che comunque mantengono la loro integrità pur alle prese con i problemi di casa e i deliri pubblici. Sono serene, spiritose e, pur nella sofferenza, vincenti (drammatico e molto intenso è il breve racconto *La prueba* in cui una donna riesce con innumerevoli sforzi a mantenersi un'ulcera gastrica per avere diritto a un certificato medico che le garantisca una miglior alimentazione). Donne che sanno quello che vogliono, che lo chiedono a viva voce, ma che sanno anche aspettare ore, sorridenti, davanti a un paese



che troppo spesso ha su un cartello con scritto "Cerrado por reparación".

Le donne sono sempre protagoniste anche nelle narrazioni di Marilyn Bobes, narratrice nata a La Habana vincitrice di numerosi premi tra cui quello di *Casa de las Américas* e quello messicano *Edmundo Valadés*. Tradotta in inglese e tedesco, la sua opera di prosa breve è apparsa in alcune occasioni anche in italiano nelle traduzioni di Danilo Manera in raccolte sulla narrativa cubana contemporanea quali *A labbra nude* e *Rumba senza palme né carezze*, entrambe pubblicate da Feltrinelli. I racconti di queste prime pubblicazioni sono confluiti nel volume *Qualcuno deve piangere* edito dalla Frassinelli Editore quest'anno. Interamente ambientati nella capitale, i racconti della cubana Bobes ci narrano di suicidi, tradimenti, viaggi, matrimoni d'interesse e amplessi. Ma

soprattutto si parla di donne. Di donne ingannate e ingannatrici, vittime e carnefici, sconsolate e arroganti. Sono scrittrici o casalinghe, sfiorite, non più seducenti (come le protagoniste di *Entrambe in palestra*), o avviliti da una relazione inappagante, prese in giro da uomini mai all'altezza, mai adatti, bambinoni egoisti e codardi, ma inevitabilmente necessari. I racconti appaiono come concatenati tra di loro o, se non altro, con una matrice comune, quella della scontentezza di una donna che guarda la sua relazione e guarda sé stessa. Si troverà dunque a dover sopportare l'esilio forzato di un matrimonio con un europeo noioso (come fa Iluminada Peña nel racconto *Chiedilo a Dio*) o a piangere un'amica suicida per solitudine (come la Cary del racconto che dà il titolo al libro) e soprattutto a sentire la mancanza di quella sensualità che appare propria dell'isola, e non si può trovare al di fuori. L'eroticismo, anche quello malsano della prostituzione o del tradimento, sembra essere possibile solo a Cuba e non a Venezia, Parigi o Firenze, dove le protagoniste di queste pagine cercano inutilmente una via d'uscita al loro inappagamento. I personaggi femminili di Marilyn Bobes languiscono nella perseveranza di uno sbaglio, la scelta autolesionista quanto consapevole dell'uomo sbagliato, della carriera sbagliata, dell'espatrio sbagliato. Un esodo che riporta all'evidenza del lettore che queste storie sono ambientate a La Habana, che è il mondo cubano di cui si parla. Nel racconto *Ti piace Peter Handke?* II la protagonista racconta in righe commoventi che la prima volta che scrisse una lettera la diresse al nonno che lei credeva essere partito per la Florida, mentre era semplicemente morto: "Quando mio nonno morì, i

miei genitori mi dissero che se ne era andato. Erano anni, come ce ne furono molti altri in seguito, in cui la gente se ne andava. Faceva le valigie, atterrava in Florida e si sistemava a Miami. Non potevo immaginare Miami se non come un prolungamento dell'Avana, una copia del marciapiede di fronte con un altro Malecón, un altro forte della Cabaña, altre case uguali (...) L'ostinazione di mia nonna a vestirsi di nero e quelle lacrime che le uscirono dagli occhi quel giorno in cui, vedendo passare un aereo, attraversai a salti il giardino, convinta che il morto stesse tornando..." (p.115). Le lacrime di donne come la nonna della protagonista di questo racconto sono quelle che l'autrice rifiuta di accettare, perché, come si dice in quarta di copertina, "se qualcuno deve piangere, che siano loro. I maschi."



Quella della Alonso e della Bobes è dunque una scrittura che racconta la realtà, una realtà intima e comune allo stesso tempo, perché è raccontata in prima persona da una sola donna ma è l'universo in cui si rispecchiano moltitudini di donne, cubane e non. È la realtà filtrata dagli occhi di due scrittrici che vivono in un'isola assediata dall'embargo, nel XXI° secolo. Una realtà affascinante da scoprire fra righe ironiche, argute, satiriche, sprezzanti, che sfidano secoli in cui le donne hanno dovuto accettare passivamente i disservizi cittadini e i soprusi del "maschio" che non deve piangere mai. Stavolta a piangere non saranno nemmeno loro, le donne cubane.



In questo libro la ricercatrice storica Acela Caner Román, autrice insieme al marito Eugenio Suárez Pérez della più completa biografia di Fidel Castro, *Fidel* (1998-2003), ripercorre le tappe biografiche di una delle principali combattenti che offrono il loro indispensabile contributo alla lotta per la liberazione dal regime di Batista, mettendo le proprie energie al servizio della causa rivoluzionaria. Attraverso la storia di Gloria de los Ángeles, meglio conosciuta, con l'inizio della sua collaborazione con le Forze Rivoluzionarie, come *Tía Angelita*, si ripresenta un frammento importante della storia del paese, dal colpo di stato di Fulgencio Batista al primo congresso del Partito Comunista Cubano del 1975, sebbene le ultime pa-

gine gettino uno sguardo sugli avvenimenti storici più recenti fino al 1995, anno della morte della famosa combattente. La narrazione di questi fatti e delle vicende biografiche della "Tía" avviene principalmente per mezzo di una serie di testimonianze lasciate dalle figlie e dai combattenti cubani che collaborarono con lei o che ricevettero il suo aiuto, ma anche attraverso le stesse dichiarazioni di Gloria de los Ángeles raccolte dagli archivi.

La prima parte del testo offre uno sguardo sull'infanzia e la giovinezza della donna, tracciando le origini e le vicissitudini familiari che contribuirono a formarne la personalità e a sviluppare quel sentimento di giustizia che l'avrebbe più tardi portata a schierarsi a favore della causa rivoluzionaria. Tra le esperienze fondanti in tal senso, ritroviamo la costante presenza delle figure maschili autoritarie rappresentate dal padre e dallo zio Jesús, la perdita della madre e la mancanza di una educazione scolastica. A tutto ciò, in epoca più matura, si aggiunge la presenza di un'altra figura autoritaria, quella del marito Francisco Casañas. Come per molti altri combattenti, e come per lo stesso Fidel

Castro, le prime esperienze di ingiustizia, disuguaglianza e sfruttamento, avvengono nell'ambito di quel nucleo della società che è la famiglia, e proprio a partire dalla vicenda personale nasce la volontà di trasformare la società cubana. Il ruolo che molte donne del Movimento 26 Luglio assunsero nell'offrire la propria casa e un sostegno morale e materiale ai combattenti, risulta in tal senso emblematico. I ricordi della sorella di Gloria de los Ángeles, Carmen, rivelano come a questo mondo maschile autoritario fecero da contrappeso la dolcezza e l'attenzione di alcune donne, tra cui la nonna Bernardina, o l'amica di famiglia Isabelita, che accolse la "Tía" a Santiago, ma in primo luogo la madre, la cui morte prematura fu all'origine di un'infanzia e di un'adolescenza travagliate. Le sventure e i dispiaceri contribuirono in ogni caso a formare una personalità forte, ottimista e combattiva, senza che ciò andasse a scapito di alcuni tratti femminili, quali la dolcezza nei modi e nello sguardo, la disponibilità e l'attenzione materna alla cura e all'educazione delle figlie, che le varie testimonianze ricordano in lei molto marcate. Questo primo capitolo rivela come, ancora fuori dalla lotta e dalla partecipazione al movimento rivoluzionario, lo spirito combattivo permise alla "Tía" di adattarsi a vivere presso varie famiglie, lontana dai fratelli, di imparare a leggere, nonostante in principio le fosse stata negata la possibilità di ricevere un'istruzione, di apprendere un mestiere e di formarsi una propria clientela lavorando come sarta, di mantenere da sola le figlie e di riuscire a ricostruire, con la sorella Carmen e i fratelli José Agustín, Mario e Alfonso, quella famiglia che il padre aveva, in seguito alla morte della madre, distrutto e disperso. Già dal primo profilo biografico, quindi, viene posta l'enfasi sulla capacità di lottare contro le avversità per mezzo del proprio lavoro, della disponibilità verso l'altro e di una genuina solidarietà che si esprimeva non solamente nei confronti dei membri della propria famiglia, ma anche verso coloro che Gloria de los Ángeles vedeva soccombere o faticosamente resistere alle ingiustizie e alle disuguaglianze, in una società fondata sui privilegi e permeata dalla corruzione. Il capitolo mette così in luce le radici di una coscienza politica fino agli anni '50 ancora acerba, ovvero fino al risveglio a cui la condusse la morte di Eduardo Chibás, candidato del Partito Ortodosso alle elezioni generali che si sarebbero dovute svolgere nel '52, e il colpo di stato di Fulgencio Batista, a cui se-



guì l'esplosione di una catena di violenze fisiche e morali arrecate a coloro che tentarono di sollevarsi contro l'usurpatore; questi stessi eventi portarono l'appena venticinquenne Fidel Castro Ruz a denunciare l'illegale presa del potere batistiana contro la volontà del popolo, a farsi promotore del movimento rivoluzionario e a guidare, nel luglio del 1953, l'assalto alla caserma *Guillermo Moncada*.

Il secondo capitolo è dedicato al fondamentale ruolo che Gloria de los Ángeles, assieme ad altre compagne, assunse nella lotta per la liberazione portata avanti dal Movimento rivoluzionario 26 luglio. Il corteo delle donne di Santiago, che nel dicembre del 1956 sfilarono in lutto per l'uccisione dell'appena quindicenne William Soler, segna un momento decisivo nella scelta di sollevarsi contro il regime batistiano da parte dell'intera popolazione della città che fu punto di partenza e protagonista della rivoluzione. E proprio alla Rivoluzione, che avrebbe permesso l'avvio verso una più completa emancipazione della donna a Cuba, le donne che decisero di prendere parte al sollevamento e alla guerriglia accanto ai combattenti, e che per la maggior parte provenivano da una condizione sociale umile, diedero un impulso e un contributo imprescindibili. Soprattutto in questa seconda parte, nel ripercorrere i vari momenti della Rivoluzione, molti altri nomi di donne combattenti compaiono accanto a quello di Gloria de los Ángeles, come quelli di Haydeé Santamaría, Vilma Espín o Acela de los Santos, organizzatrici queste due di un vero e proprio esercito femminile responsabile del rifornimento di medicinali, uniformi e di quant'altro fosse necessario ai guerriglieri impegnati nella lotta di liberazione.

Una delle funzioni più importanti che assunsero le donne della rivoluzione e che contribuì a rendere leggendaria la figura di Gloria de los Ángeles, consistette nell'ospitalità offerta ai combattenti che necessitavano un rifugio e un riparo sicuro. Il soprannome "Tía" ebbe origine proprio dalla necessità di simulare l'identità di due guerriglieri che presso di lei vennero a rifugiarsi, Josué, fratello di Frank País, e Floro Vistel. Attraverso gli eventi e le tappe che spinsero Gloria de los Ángeles ad aderire alla causa rivoluzionaria e a partecipare alla lotta per la libertà del popolo cubano, risulta interessante leggere un personale cammino di liberazione che, emancipandola dalla famiglia di tradizione coloniale fondata sul patriarcato e sull'indiscussa autorità del padre o del marito, la portò a costruire un ben diverso ambito familiare, basato sul pieno coinvolgimento delle figlie nell'adesione alla causa rivoluzionaria e su sentimenti di solidarietà e di amore per la patria che permisero di mettere lo spazio familiare al servizio del proprio paese e dei rivoluzionari che si battevano per la sua liberazione. In questo percorso di emancipazione il ruolo materno non venne sacrificato, bensì assunto dalla "Tía" con grande dedizione, la stessa con la quale assolse le funzioni che le venivano assegnate dal Movimento e con cui, assieme alle figlie, partecipò alla lotta clandestina. Proprio la fede nella causa rivoluzionaria fu ciò che permise alla celebre combattente non solo di trovare un proprio ruolo al di fuori della famiglia, ma anche di riscattare, all'interno di essa,

il ruolo di madre ed educatrice, convertendolo poco a poco in una componente della sua figura di attivista rivoluzionaria. La capacità di estendere l'amore materno ad un sentimento di solidarietà verso i propri connazionali in guerra contro il regime, e di combinare combattività, determinazione e coraggio con la dolcezza, la disponibilità e un'attitudine serena, viene più volte ribadita dall'autrice di



questo libro, che la ritrae come una delle combattenti che maggiormente colpirono l'immaginario dei testimoni diretti e indiretti della sua storia. Dalle stesse dichiarazioni della "Tía", rilasciate prima ch'ella morisse, si ha il ritratto esemplare di una rappresentante di un "esercito solidale e silenzioso" – utilizzando un'espressione coniata da Carla Capponi in un articolo sulle donne della Resistenza romana ("Le donne della Resistenza romana", <http://www.romacivica.net/anpiroma/Resistenza/resistenza2c3.html>) - un esercito formato da donne cubane che, oltre a dare riparo nelle proprie case ai guerriglieri, rischiarono più volte la propria vita per nascondere e trasportare armi e documenti, accompagnare i combattenti, procurarsi l'assistenza di medici e medicinali. Il capitolo non trascura di ricordare il periodo di detenzione in carcere iniziato nel giugno del 1958, quando assieme alla figlia Gloria e alla combattente Cary Bonet venne fermata durante un'operazione che consisteva in un trasporto di armi su un'auto che era stata segnalata dall'esercito, così come pure viene ricordato il periodo di esilio a Miami in seguito alla scarcerazione. Il testo riporta anche frammenti del fascicolo personale di Gloria de los Ángeles, narranti proprio l'esperienza di vivere lontano da Cuba, pur continuando a collaborare con il movimento. Fra i momenti più significativi dell'esilio, vengono ricordate le perquisizioni e l'incarcerazione delle figlie della "Tía" dopo che furono sorprese a Fort Lauderdale, durante un'operazione che mirava all'invio di armi a Cuba, nonché il periodo di libertà condizionata. Questa seconda parte si conclude con la caduta di Batista e il trionfo della Rivoluzione, segnato da manifestazioni e festeggiamenti dentro e fuori i confini di Cuba e dalla promessa dell'imminente rientro dei cubani esuli.

Il terzo e conclusivo capitolo è dedicato agli ultimi trentacinque anni di vita di Gloria de los Ángeles, dalla vittoria del Movimento alla morte della donna, e ripercorre

ovviamente una nuova fase nel cammino di quella che alcuni testimoni ricordano come una "leggenda vivente". Una fase caratterizzata da nuovi ruoli che la "Tía" si assunse partecipando con entusiasmo e intraprendenza alla riorganizzazione del paese. Attraverso la serie di testimonianze che ricordano come la celebre combattente divenne una delle prime donne cubane ad esibire il grado di tenente, e come per le sue qualità fu chiamata a dirigere l'Istituto Tecnico Militare, dove per la prima volta entrarono le donne che aspiravano a far parte delle forze armate, si afferma l'immagine di una "madre collettiva". Proprio questo appellativo compare in uno stralcio di un articolo dedicato a lei e alla Federazione delle Donne Cubane sul giornale *Verde Olivo Internacionalista*, al suo rientro da una missione internazionale presso un'unità militare cubana in Angola.

Il ricco materiale fotografico che occupa le ultime pagine del libro ci offre alcune immagini del percorso personale della "Tía Angelita", che confluisce e si sviluppò nel percorso storico di Cuba e della Rivoluzione. Le fotografie che ritraggono Fidel Castro tra le varie tappe della guerriglia si alternano a quelle dei luoghi protagonisti di alcuni dei più importanti momenti della lotta clandestina e alle immagini di altri e altre combattenti e delle manifestazioni che caratterizzarono quell'epoca; a queste si aggiungono i ritratti della "Tía", dagli anni della gioventù alla celebrazione del suo settantesimo compleanno. Forse una delle più significative è una fotografia scattata nell'agosto del 1975, in occasione del quindicesimo anniversario della Federazione delle Donne Cubane, durante la quale Gloria de los Ángeles ricevette proprio da Fidel Castro l'alta onorificenza dell'*Ordine Ana Betancourt*.

La conoscenza della biografia di questa donna, attraverso la lettura di un libro che la ricostruisce per mezzo della raccolta di informazioni provenienti dal suo archivio personale, e soprattutto delle testimonianze di coloro che la incontrarono e che vissero assieme a lei alcuni dei momenti fondamentali della storia di Cuba, è utile non solamente per comprendere la portata del contributo che le donne offrirono alla rivoluzione cubana e le ripercussioni positive che essa ebbe sulla condizione femminile, ma anche perché l'esperienza di Gloria de los Ángeles e delle altre valorose compagne rievoca la memoria delle migliaia di donne valorose del nostro paese, quelle che, durante la Seconda Guerra Mondiale, si incorporarono nelle file della Resistenza e che, mettendo a repentaglio la propria vita, si occuparono del trasporto di armi, diffusero i volantini che uscivano dalla stampa clandestina, assaltarono i forni in cui si produceva il pane per i fascisti e i nazisti, quando mancava latte e farina alla popolazione; le donne che scontarono molti giorni di carcere senza perdere la determinazione e la volontà di formare nuovi comitati per coordinare le attività di sostegno alle lotte partigiane, quelle che, numerose, nascosero nelle proprie case i combattenti civili, i militari disertori e i prigionieri alleati fuggiti dalle carceri, e che qualche volta sacrificarono la vita per proteggere gli uomini della Resistenza dalle irruzioni dei tedeschi. Storie affini segnate da un cammino

comune verso la conquista di una dignità e di un ruolo che le restituì alla società e che rivalutò le loro funzioni dentro ed oltre al ristretto ambito familiare. Come la Rivoluzione a Cuba, la Resistenza significò per le donne italiane il primo importante passo verso una concreta emancipazione e un momento fondamentale nel prendere coscienza della propria identità sociale.



Irina Bajini

IL DIO DELLE ONDE, DEL FUOCO, DEL VENTO

*Leggende, riti, divinità
della santeria cubana*

Sperling & Kupfer Editori



Irina Bajini è l'autrice de *Il dio delle onde, del fuoco, del vento. Leggende, riti, divinità della santeria cubana* pubblicato da Sperling & Kupfer nel 2000 nella collana "Continente Desaparecido" diretta da Gianni Minà.

L'autrice è una delle maggiori esperte italiane di cultura cubana e di letteratura e civiltà ispano americana, con al suo attivo una serie di studi sulle varianti americane della lingua spagnola. Accanto al lavoro di studiosa, di occupa anche di traduzioni e attualmente è docente di Lingua e Letteratura Ispano-Americana presso l'Università Statale di Milano.

Ne *Il dio delle onde, del fuoco, del vento. Leggende, riti, divinità della santeria cubana* Irina Bajini si rivolge ad un pubblico non specialistico, con un linguaggio decisamente non accademico e uno stile sciolto e accattivante per parlarcene di un viaggio.

Un viaggio nella *santería* attraverso una storia di amicizia, simpatia, allegria e complicità tra due donne: Irina Bajini e Barbarita Atorresagasti, giovane cubana che, per la molteplicità dei suoi ruoli, incarna alla perfezione la *santería*, culto religioso che sposa riti pagani a tradizione cattolica.

Barbarita è una donna seduttiva, materna, divina, incarnazione terrena di Ochún, dea della femminilità, della bellezza, della fecondità, del male e dell'oro, suo nume tutelare e corrispettivo nel cattolicesimo della Madonna della Carità del Cobre.

Barbarita-Ochún-Madonna del Cobre iniziano Irina ai misteri della *santería*, culto sincretico nato in Nigeria, terra madre dei neri Yoruba che nel 1600 vengono deportati come schiavi nel Nuovo Mondo dai conquistadores spagnoli, notoriamente poco tolleranti in materia religiosa.

Ha perciò inizio un processo di contaminazione tra le due religioni e gli Orisha, divinità della *santería*, per poter sopravvivere alla nuova situazione assumeranno, accanto al loro nome, quello dei santi della tradizione cattolica (Ochún diventerà Madonna del



Cobre, Oyá sarà Santa Teresa, ...) e i riti si fonderanno con quelli della chiesa di Roma.

Le onde, il fuoco, il vento, così come la terra, il fulmine, tutti gli altri elementi naturali e gli oggetti quotidiani prenderanno vita e daranno corpo a divinità della *santería* creando uno stretto legame tra il mondo dell'aldilà e quello terreno. In questo modo tra credenti e spiriti si creerà un connubio che si alimenta giorno per giorno (gli spiriti dei morti debbono essere nutriti) facendo della religione un credo terreno.

Gli dei parleranno per bocca della santera Barbarita che con orgoglio, fede e allegria rivendica il proprio ruolo di prescelta dagli dei, offrendo loro fiori e cibo per propiziare favori a chi le si rivolge con fiducia in cerca di una risposta.

Molte sono le donne che cercano la *santera* (infatti Ochún possiede virtù curatrici): le partorienti, per esempio, non paghe dei controlli medici che puntualmente effettuano in ospedale, si sottopongono al rito della *rogación de vientre* o a quello della *rogación de cabeza* (quest'ultimo essenziale per acquisire il controllo dell'emotività al momento del parto) mentre le donne innamorate vanno da lei per ottenere ricette amorose di sicuro effetto.

Il dio delle onde, del fuoco, del vento ci insegna che gli dei possono essere anche crudeli, come nel caso di Ochún che, insultata a bassa voce "gran puttana" (essendo la rappresentazione della femminilità è vanitosa, narcisista e adora le feste e i balli) si vendicherà senza appello e mortalmente malgrado i sacrifici, le penitenze e le *rogaciones* celebrate in suo onore per ottenere il perdono.

Barbarita-Ochún-Madonna del Cobre viene definita nel romanzo in vario modo, quasi a rispecchiarne la poliedricità: Irina Bajini la chiama *madrina di santo*, coetanea, *bruja*, gitana, amica, *santera*, *palera*, spiritista, sacerdotessa, ossia quanto di più rispondente alla contaminazione religiosa che rappresenta la *santería*.

Donna di grandi poteri, alla *santera* non è però concesso tutto. Il suo essere donna non le permette l'accesso all'esclusiva *Abakuá*, società segreta di mutuo soccorso prettamente maschile, aperta persino ai bianchi (la *santería* non è una religione razzista: "quien no tiene de congo, tiene de carabalí"), ma negata tassativamente alle santere.

Barbarita trova in Irina Bajini una studiosa curiosa ed innamorata di Cuba, della sua gente e dei suoi odori, che deciderà di percorrere con lei un viaggio di studio antropolo-

gico tra usanze e riti arcaici che sanno di magico, rendendo partecipe delle sue scoperte un pubblico di non addetti ai lavori.

Barbarita svelerà alla studiosa, diventata nel frattempo anche amica, le leggende popolari della sua gente ("Perché i neri hanno il naso schiacciato", "Perché le donne hanno il sedere freddo"), le leggende degli antichi *yoruba* ("Come nacquero gli dei") e i *patakines* della *santería* ("Di come Ochún mise fuori di combattimento la sua rivale Obba").

Polvere magica, campanelli, conchiglie, noci di cocco ed erbe medicinali rimarranno appiccicati ad Irina mentre i ricordi, col finire del viaggio, sembreranno sempre più lontani: "Gli odori non sono ancora un ricordo, perché io avverto con chiarezza un sentore di salmastro e umidità nella cabina del Boeing 767 Lauda-air che mi sta inesorabilmente conducendo a Milano. Chiudo gli occhi. Vada piano, comandante, non si affanni a raggiungere l'alba, perché le maracas smetteranno di suonare e i nostri occhi si riempiranno di nebbia" (p. 158).



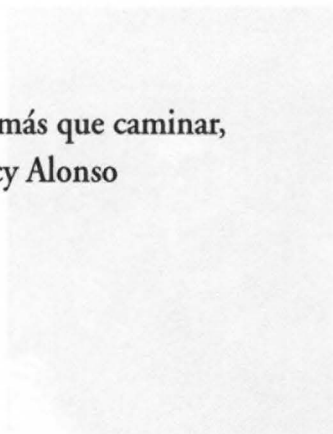
foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

INTERVISTE

Si se nos habla, escuchamos, más que caminar
pensamos, Entrevista a Nancy Alonso

Silvia Favaretto

Más que hablar, cantamos, más que caminar, bailamos. Entrevista a Nancy Alonso



En 1997, Nancy Alonso publicó su primer libro de poemas, *El mundo es un teatro*. Desde entonces, ha publicado otros tres libros de poemas y una colección de cuentos. En esta entrevista, habla sobre su proceso creativo, su relación con la música y el baile, y su visión del mundo.

—¿Cómo se siente al publicar un libro de poemas?

—Me siento muy orgullosa de haber publicado un libro de poemas. Es un momento muy especial en la vida de un escritor. Me siento muy orgullosa de haber publicado un libro de poemas. Es un momento muy especial en la vida de un escritor. Me siento muy orgullosa de haber publicado un libro de poemas. Es un momento muy especial en la vida de un escritor.

—¿Cómo se siente al publicar un libro de poemas?

—Me siento muy orgullosa de haber publicado un libro de poemas. Es un momento muy especial en la vida de un escritor. Me siento muy orgullosa de haber publicado un libro de poemas. Es un momento muy especial en la vida de un escritor. Me siento muy orgullosa de haber publicado un libro de poemas. Es un momento muy especial en la vida de un escritor.

- Señora Alonso, siendo su formación científica, ¿cuándo y por qué decidió dedicarse a la narrativa?

Yo nunca pensé -ni siquiera soñé- dedicarme a la narrativa ni a ningún otro género literario. Soy graduada en Ciencias Biológicas y durante veinticinco años fui profesora e investigadora en el campo de la Fisiología Médica. Mis relaciones con la escritura no rebasaban los límites de los apuntes de clases, la redacción de artículos científicos y textos académicos.

Entre 1989 y 1991 estuve dando clases en Etiopía, en el *Jimma Institute of Health Sciences*, y allí me hice adicta a escribir cartas a mis familiares y amigos. La correspondencia me hacía sentir cerca de las personas queridas, les transmitía mis experiencias -las hermosas y también las dolorosas- al enfrentar una cultura tan diferente a la nuestra, y me ayudaba a llenar una buena parte de ese lento tiempo africano.

Cuando regresé a Cuba, algunos amigos me sugirieron que escribiera sobre la vida de los cooperantes internacionalistas en África y argumentaban que mi estilo epistolar hacía suponer que podía redactar un buen testimonio. Pero yo no me sentía capaz por dos razones: por considerar que me faltaba oficio y porque me dolía demasiado el recuerdo de Etiopía.

A mediados de 1994, mi amiga Mirta Yáñez, importante poetisa, narradora y ensayista cubana, y quien más había insistido para que narrara mis vivencias, me prestó, con toda intención, dos libros de cuentos *Ve a África y salva tu matrimonio*, de la norteamericana María Thomas (fallecida en 1989, a causa de un accidente aéreo mientras trabajaba en Etiopía), y *Dolly y otros cuentos africanos*, primer libro de Adelaida Fernández, una médica cubana que también había trabajado en África. Los leí de un tirón, me maravillé ante las descripciones que atrapaban parte de una realidad que yo había vivido, y pensé que casi nada se podía agregar. Comenzaron largas discusiones con Mirta hasta que sus argumentos me convencieron: a pesar de que no hay nada nuevo bajo el sol, la mirada de cada cual es diferente y puede aportar algo interesante para ese posible lector.



Por esos días, comenzaban mis vacaciones y decidí leer la correspondencia que yo había escrito a mi familia desde Etiopía, en búsqueda de una atmósfera que me permitiera romper con el tantas veces mencionado terror a la página en blanco. Ni idea tenía de si aquello tomaría la forma de crónicas de viaje, de relatos o cuentos: a principios del mes de agosto de 1994 lo único que estaba claro en mi mente era la necesidad de expresar, mediante la palabra escrita, mis experiencias en África.

Pero yo vivía en un barrio del litoral habanero, sin que nada se interpusiera entre el mar y mi apartamento, ubicado a menos de cien metros de la costa, y precisamente ese mes de agosto de 1994 se produjo un éxodo masivo de balseros hacia Estados Unidos. Las escenas que presencié me conmovieron y fue entonces cuando ocurrió algo desconocido para mí: comenzó a estructurarse en mi mente un relato en el que se mezclaban las imágenes de los balseros con recuerdos de una vieja historia de amor asociada a otro éxodo masivo, el de los más de cien mil cubanos que emigraron, en 1980, por el puerto del Mariel. Mi sentí empujada a escribir, sin parar, como si alguien me estuviera dictando -y lo afirmo a pesar de saber que esa frase suena a un lugar común- en un estado en el que ya no podía expresarme con el lenguaje hablado. Así nació el primero de mis cuentos, "El séptimo trueno", que luego cerró mi libro *Tirar la primera piedra*.

La fuerza de los acontecimientos del verano de 1994 desvió mi impulso de testimoniar el pasado hacia un presente imposible de soslayar. Desde entonces escribo historias que narran costados de la vida de mi país. Del libro sobre Etiopía tengo ya algunos cuentos, pero aún falta para terminarlo. Ojalá algún día logre hacerlo.

- Leyendo su libro he encontrado, filtrada por un inteligente humor, una crítica a la situación de los trasportes cubanos. ¿Nos puede explicar si el transporte urbano en La Habana es realmente como aparece en sus cuentos?

Puede ser peor.

foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

- Con tantas dificultades en la vida práctica y disfunciones burocráticas, ¿qué es lo que hace de Cuba un lugar tan querido, tan único en el mundo? ¿De qué forma la gente hace parte de esta magia?

Muchas veces me he hecho esa misma pregunta. Apelar al impacto provocado



por Cuba a escala mundial en la segunda mitad de este siglo, cuando el cielo fue tomado por asalto y la utopía hecha realidad, como única explicación del porqué individuos de tan disímiles latitudes han quedado atrapados por Cuba, es olvidar que el embrujo existía ya mucho antes de 1959, y dan fe de ello nombres como Federico García Lorca y Ernest Hemingway. Pero sin lugar a dudas, Cuba, una pequeña isla del Mar Caribe, alcanzó una especial notoriedad a partir del 1ro de enero de 1959 y se ha convertido en centro de la esperanza de muchos y la pesadilla de otros.

Ciudadanos de todas las latitudes, hayan visitado o no nuestro país, se sienten con el derecho, y hasta el deber, de dar su opinión sobre Cuba. Recuerdo que en octubre de 1994, en plena crisis de los balseros, visité la República Argentina. Una amiga me llevó a una librería y cuando comentó que yo era cubana se improvisó un debate en el que todos daban sus criterios de la situación cubana, de si podríamos seguir resistiendo o no los embates del Imperio. Si yo hubiese sido boliviana, australiana o ugandesa, dudo mucho que me hubieran prestado la más mínima atención.

Pero más allá de ser ese símbolo de David contra Goliath, Cuba posee la nobleza de su clima, la belleza de su paisaje siempre lleno de verdor, de su mar y sus playas de arenas blancas y finas. Y por sobre todo eso tiene la calidez de sus habitantes. La mayoría de los cubanos somos alegres (dicen que más que hablar, cantamos, que más que caminar, bailamos), comunicativos, solidarios, generosos, y esas características subyugan a los visitantes: difícilmente en ningún otro lugar del planeta cuando un turista se acerca a alguien para hacerle una pregunta, ese alguien no sólo le responda con lujo de detalles, sino lo invite a entrar a su casa, le brinde una tacita de café y lo trate como si lo conociera de toda la vida. Ese calor humano es parte de la magia cubana.

- ¿Cuál es la situación de la mujer en Cuba? ¿Tiene en efecto las mismas posibilidades que el hombre? ¿O bien falta todavía, como en Italia, algo para conquistar?

En Cuba se ha ido conformando, casi desde el inicio del triunfo revolucionario, todo un cuerpo legal que apoya a la mujer y nos da las mismas posibilidades que a los hombres. No existe distinción de salario a la hora de hacer un mismo trabajo, somos casi la mitad de los trabajadores del país y más del sesenta por ciento de la fuerza de trabajo de carácter técnico y universitario.

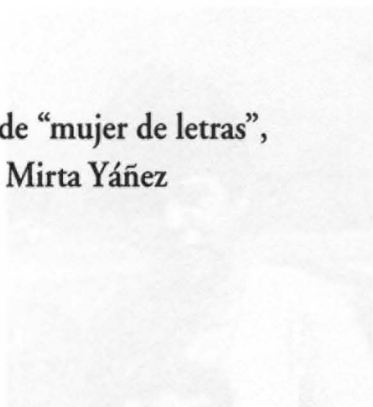
Sin embargo, falta mucho por conquistar: sigue existiendo cierta velada, y a veces no tanto, discriminación al escoger entre un hombre y una mujer para dar un puesto de trabajo, aún cuando no se confiese; pocas son las mujeres que ocupan cargos de dirección (por ejemplo, nunca hemos tenido una Ministra de Salud Pública ni tampoco de Educación, a pesar de que somos notable mayoría en esos ministerios); nos lastra el problema de "la doble jornada laboral", la del trabajo y la doméstica, a pesar de la existencia de un Código de Familia, en el que se expresa que el hombre tiene el deber de

compartir con la mujer las obligaciones del hogar, por sólo mencionar algunos de los problemas que aún enfrentamos.

Es una batalla que continuará aún mucho tiempo hasta conquistar por completo el espacio que nos merecemos en la sociedad. Lo que resulta curioso es que somos las mujeres quienes más cerca estamos de los niños en las edades tempranas, cuando justamente se forman en ellos el sistema de valores que luego tendrán como adultos. Nos falta a nosotras mismas el coraje de romper ciertos esquemas educacionales y preparar mejor a las nuevas generaciones en ese sentido de igualdad entre el hombre y la mujer.

Silvia Favaretto

No se debe hacer carrera de “mujer de letras”, sino escribir. Entrevista a Mirta Yáñez



En esta entrevista, la escritora argentina Mirta Yáñez habla sobre su carrera de escritora, su vida personal y su relación con la literatura.

Mirta Yáñez es una escritora argentina que ha dedicado su vida a la literatura. En esta entrevista, habla sobre su carrera de escritora, su vida personal y su relación con la literatura. Yáñez es una mujer de letras, pero no se debe hacer carrera de “mujer de letras”, sino escribir. Ella misma dice: “No se debe hacer carrera de ‘mujer de letras’, sino escribir”. Ella misma dice: “No se debe hacer carrera de ‘mujer de letras’, sino escribir”. Ella misma dice: “No se debe hacer carrera de ‘mujer de letras’, sino escribir”.

En esta entrevista, la escritora argentina Mirta Yáñez habla sobre su carrera de escritora, su vida personal y su relación con la literatura.

Mirta Yáñez es una escritora argentina que ha dedicado su vida a la literatura. En esta entrevista, habla sobre su carrera de escritora, su vida personal y su relación con la literatura. Yáñez es una mujer de letras, pero no se debe hacer carrera de “mujer de letras”, sino escribir. Ella misma dice: “No se debe hacer carrera de ‘mujer de letras’, sino escribir”. Ella misma dice: “No se debe hacer carrera de ‘mujer de letras’, sino escribir”.

En esta entrevista, la escritora argentina Mirta Yáñez habla sobre su carrera de escritora, su vida personal y su relación con la literatura.

-Señora Yáñez, ¿cuándo y cómo sentió la necesidad de dedicarse a la literatura?

Comencé a escribir de niña, una vocación temprana por la narrativa que se materializó en cuentos y un intento de novela inconclusa, claro está. Sin embargo, mi primer premio literario importante fue a los veinte años y con un libro de poemas, *Las visitas*. Al principio no tenía conciencia de la marginación que implicaba no sólo ser mujer, sino otras elecciones de mi vida personal... simplemente escribía.



-Fue de repente entonces, que empezó Usted a darse cuenta de que el hecho de ser mujer iba a complicar sus aspiraciones?

Poco a poco me fui dando cuenta del olvido y del desgaste que tenían que sufrir las escritoras para intentar abrirse camino. Y de hecho, al adquirir lucidez sobre esos temas, pues la circunstancia de ser mujer, como la de vivir Cuba, determinan en gran medida el acto creativo. De hecho, todo acto creativo está determinado por las circunstancias que rodean al escritor. Por otra parte quiero insistir en que todos los fundamentalismos son antiintelectuales, por lo tanto no se debe hacer carrera de "mujer de letras", sino escribir, con toda las implicaciones que las elecciones personales y los contextos inevitables de la vida lo hayan ido forjando a uno.

-¿Hay alguna autora contemporánea de las letras cubanas que Usted respeta particularmente?

De la generación de las mayores respeto particularmente a Camila Henríquez Ureña. De las de mi edad, o cercanas, creo que las más trascendentes son Lina de Feria en la poesía y Mayra Montero en la narrativa.

- En esta publicación le estamos presentando al público italiano unos cuentos suyos que muestran claras referencias a la literatura norteamericana y europea. ¿Usted siente haber te-

nido alguna influencia particular de escritores latinoamericanos también?

Algunas influencias le hacen a uno sonrojar con el paso de los años. Otras, uno las asume con orgullo como Juan Rulfo.

- ¿Hay alguna razón especial que la empujó a escribir un cuento utilizando como personajes a Paolo y Francesca de Dante?

Hay muchas razones para esa elección. Algunas muy personales y digamos, sentimentales, como el hecho de haber estudiado el *Infierno* del Dante con un profesor, escritor cubano notable, y que luego fuera mi amigo y mentor, Ezequiel Vieta, ya fallecido. Creo que hice ese cuento pensando en él y en cómo hubiera disfrutado mi "impertinencia". Cuando era una adolescente, en broma comencé a escribir en la secundaria una versión del infierno donde colocaba a mis propios amigos. Por otra parte, desde un punto de vista cultural, me siento más cercana del Dante, puedo pedantemente citar fragmentos de *La Divina Comedia* en italiano. Y, como escritora, tenía tan interiorizada la historia de Paolo y Francesca que no me pasó por la cabeza otra posibilidad.



foto di Rossella Maria Grazia Bovolenta

RACCONTI

Mirta Yáñez

Nada, salvo el aire

Todo fue encajando. Necesitaba hacer tiempo y la Morgan Library, en la esquina de Madison y la 36, quedaba apenas a ocho cuadras del parque Bryant donde tenía la cita con K. No desaproveché la oportunidad que me regalaba el destino de ver con mis propios ojos los manuscritos de Poe, la apretada y nerviosa caligrafía que dibujaba la palabra *nevermore*.

Todavía sobrecogida por la contigüidad con el Maestro, caminé por la 5ta avenida hasta la 42. Nadie parecía darse cuenta que un cuervo volaba tras mis pasos.

Y allí estaba yo, con mis lúgubres pensamientos sobre el abandono, en un banco del parque Bryant, al final de aquella helada tarde de la primavera neoyorquina. K. no llegaba, y creo que nunca llegó. Aunque daba igual: sobre mi cabeza, en las peladas ramas del árbol, me acompañaba el Cuervo.

"Cuervo solo, cuervo viudo", dijo el vagabundo. No se dirigía a nadie en particular. Estaba vestido todo de negro; por lo demás, como yo misma y la mayoría de los transeúntes de New York. Bebía a pequeños sorbos de una botella plástica un líquido transparente que parecía agua, pero olía a aguardiente barato. Fumaba un cigarillo tras otro que sacaba de un maletín colocado encima de un bulto de trapos y papeles acomodados en un carrito de supermercado donde parecía acumular todas sus pertenencias en este mundo.

El aire se enrareció y el Cuervo soltó un graznido punzante. El vagabundo levantó un dedo hacia mí y me preguntó:

"¿Has maldecido a las potencias celestes?"

Contesté sinceramente que no, con la cabeza.

"¿Has bebido hasta hundirte en el cieno de la inconciencia?"

Volví a negar.

El vagabundo frunció el ceño con desaprobación y yo pensé que no pasaría la prueba. Me dio otra oportunidad:

"¿Alguna vez has intentado doblar el dolor del alma con el dolor físico?"

Con alivio le respondí que sí.

El vagabundo dirigió al Cuervo una mirada cómplice. "Las certidumbres, dijo, siempre entrañan sufrimiento, sea cual sea la verdad alcanzada. Van Gogh... – y, con la mano tan blanca que se transparentaban las venas, realizó un gesto como abarcando una bandada de aves en los celajes del atardecer – el último año de su vida pintó a unos cuervos en el trigal. Los cuervos no abandonan..."

Niente, tranne l'aria

Tutto si incastrava a perfezione. Avevo bisogno di occupare del tempo e la Morgan Library, nell'angolo tra la Madison e la 36, era ad appena 150 metri dal parco Bryant dove avevo l'appuntamento con K. Non buttai al vento la possibilità che mi dava il destino di vedere con i miei occhi i manoscritti di Poe, la stretta e nervosa calligrafia che disegnava la parola *nevermore*.

Ancora intimorita dal poco spazio che mi separava dal Maestro, camminai per la quinta strada fino alla 42esima. Nessuno pareva accorgersi che un corvo seguiva, volando, i miei passi.

E stavo lì, con lugubri pensieri sull'abbandono, in una panchina del parco Bryant, sul finire di quel gelido pomeriggio della primavera newyorkese. K. non arrivava, e credo che non arrivò mai. E, tutto sommato, era lo stesso: sopra la mia testa, nei rami specchiati dell'albero, mi accompagnava il Corvo.

"Corvo solo, corvo vedovo", disse il vagabondo. Non si rivolgeva a nessuno in particolare. Era tutto vestito di nero; per il resto era come me e la maggior parte dei passanti a New York. Beveva a piccoli sorsi da una bottiglia di plastica un liquido trasparente che sembrava acqua, ma sapeva di acquavite da pochi soldi. Fumava una sigaretta dopo l'altra estraendole da un borsello messo in cima ad un ammasso di stracci e fogli che trasportava in un carrello del supermercato dove sembrava aver accumulato tutto ciò che gli apparteneva in questo mondo.

L'aria si fece brumosa e il Corvo emise un grido pungente. Il vagabondo alzò un dito verso di me e mi domandò:

"Hai maledetto le potenze celesti?"

Risposi sinceramente di no, con la testa.

"Hai bevuto fino a sprofondare nel fango dell'incoscienza?"

Negai di nuovo.

Il vagabondo aggrottò la fronte con disapprovazione ed io cominciai a pensare che non avrei superato la prova. Mi diede un'altra opportunità:

"Hai tentato in qualche caso di sopraffare il dolore dell'anima con il dolore fisico?"

Con sollievo gli risposi di sì.

Il vagabondo guardò il Corvo con uno sguardo complice. "Le certezze, disse, sempre custodiscono sofferenza, qualunque sia la verità raggiunta. Van Gogh... - e, con la mano talmente bianca che si vedevano le vene, fece un gesto come abbracciando uno stormo d'uccelli nei nuvoloni dell'imbrunire - l'ultimo anno della sua vita dipinse dei corvi nel campo di grano. I corvi non abbandonano..."

Sin darme cuenta se había hecho de noche. Quise retornar al orden natural, al de aquellos paseantes despreocupados o de prisa. El vagabundo entonces como dando por cerrada la conversación, citó de memoria los mismos versos que yo acababa de leer, hacía apenas unas horas, en la Morgan Library: *Nada, salvo el aire que encubre la mágica soledad*. Me miró y yo, como si hubiera visto a un fantasma, paledecí.

Senza che me ne fossi resa conto era sopraggiunta la notte. Desiderai ritornare all'ordine naturale delle cose, alla normalità di quei passanti sereni o di fretta. Il vagabondo, allora, come dando per conclusa la conversazione, citò a memoria gli stessi versi che io avevo da poche ore letto nella Morgan Library: *Niente, tranne l'aria che ricopre la magica solitudine*. Mi guardò e io, come se avessi visto un fantasma, impallidii.

(trad. Silvia Favaretto)

Versión original

Acaba de morir en Florencia el último de la descendencia bastarda de la familia Bardi. Esta noticia podría pasar por alto si se desconoce que un Bardi auténtico tomó por esposa a Beatriz, la musa de Dante e inspiradora de *La Comedia*. Hasta su deceso, este infeliz había conservado oculto, en el mayor de los secretos, un manuscrito original de los célebres versos. Por desgracia, esta papelería – fechada en marzo de 1300 – pertenece irrefutablemente a la mano del genio florentino. Si hubiera el menor resquicio a la duda, esta historia nunca habría tenido la más mínima posibilidad de acceder a la luz pública. Cabe suponer que la estricta reserva de tantos siglos obedece a un móvil cuya enormidad explica por sí sola el silencio. Conservados en perfecto estado, los pliegos de esta versión prima se limitan al *Canto V* donde aparecen sentenciados los lujuriosos. Los versos originales aquí preservados en su prístino designio, sufrieron posteriormente un cambio con toda certeza intencional, de puño y letra del propio Dante, alteración asentada después como definitiva y que narra la tragedia de Paolo y Francesca. Los famosos amantes, castigados livianamente a vagar juntos llevados por el viento y no como debían haber merecido, dada la naturaleza nefanda de sus amores tal da fe el malhadado legado de Bardi, a penar en el recinto Tres del Séptimo Círculo de los violentadores (como sí sucede con el propio maestro del Poeta, Micer Brunetto Latini quien se abraza solitario bajo la lluvia de fuego), se llamaban en realidad *Paolo* y *Francesco*. Este horroroso descubrimiento cambia abruptamente la noción que hasta ahora se ha tenido de la obra y abre turbulentas interrogantes. ¿La transgresión de la ley de los sexos llevaría al excelso vate a cambiar la letra final del nombre, transformándolo por obra y gracia de una errata (si se le puede llamar así) en una Francesca que, aunque pecadora no violaba tan desafiantemente los inamovibles preceptos de la virilidad? ¿Por qué Paolo y Francesco disfrutaban de cierto indulto en tanto sus iguales fueron sentenciados al fuego continuo? ¿Dante prefirió esta versión para tranquilidad de los lectores y el estudio reposado de los educandos? Sea como sea, ahora estamos obligados a revisar la *Divina Comedia* de punta a cabo, a replantear la historia de la literatura, las reglas de la lógica y la ética desde Aristóteles hasta hoy, y tal vez a echar abajo toda la cultura occidental. ¿Quién sabe cuántas ecatombes más desencadene en el universo esta revelación!

Versione originale

È appena morto, a Firenze, l'ultimo rappresentante della discendenza bastarda della famiglia Bardi. Questa notizia potrebbe passare inavvertita se non si sapesse che un anatenato dei Bardi prese in sposa Beatrice, musa di Dante e ispiratrice della Commedia. Fino al suo decesso questo infelice aveva conservato nascosto, in gran segreto, un manoscritto originale dei celebri versi. Sfortunatamente, questi scritti – datati marzo 1300 – appartengono, sicuramente, alla mano del genio fiorentino. Se ci fosse il benché minimo dubbio al riguardo, questa storia non sarebbe mai divenuta di dominio pubblico. È il caso di supporre che la severa riservatezza di tanti secoli sia dovuta a una motivazione la cui enormità, da sola, spiega il perché di tanto silenzio. Conservati in perfetto stato, i plichi di questa versione primordiale si limitano al Canto V dove appaiono condannati i lussuriosi. I versi originali qui preservati nel loro iniziale disegno, hanno subito posteriormente delle modifiche sicuramente intenzionali, ad opera dello stesso Dante, alterazioni assunte poi come definitive, le quali narrano la tragedia di Paolo e Francesca. I famosi amanti, castigati con una pena non troppo severa a vagare assieme condotti dal vento, e non come avrebbero meritato, data la natura nefanda dei loro amori, così come testimonia lo sventurato lascito di Bardi, a penare nella terza bolgia del settimo girone dei violentatori (come invece succede al maestro del poeta, Messer Brunetto Latini il quale si abbraccia da solo sotto a una pioggia di fuoco), si chiamavano in realtà Paolo e Francesco. Questa orripilante scoperta cambia repentinamente la nozione che finora si è avuta dell'opera e apre tumultuosi interrogativi. Sarebbe stata dunque la trasgressione della legge dei sessi a portare l'eccelso vate a cambiare la lettera finale del nome, trasformandolo per mezzo e grazie a un'errata (se possiamo chiamarla così) in una Francesca che, anche se peccatrice, non violava così sfacciatamente gli inamovibili precetti della virilità? Perché Paolo e Francesco godono di un certo indulto mentre i loro simili furono condannati al fuoco perpetuo? Dante ha preferito questa versione per la tranquillità dei lettori e lo studio sereno degli educandi? Ad ogni modo, ora siamo obbligati a rivedere la Divina Commedia dalla testa ai piedi, a riconsiderare la storia della letteratura, le regole della logica e dell'etica da Aristotele ad oggi, e forse addirittura a demolire tutta la cultura occidentale. Chissà quante altre ecatombi scatterà nell'universo questa rivelazione!

(trad. Silvia Favaretto)

PROFILO DELLE RELATRICI

PROFILO DELLE RELATRICI

Nancy Alonso, narratrice cubana, ha pubblicato il libro di racconti *Tirar la primera piedra* (La Habana, 1997). È presente in antologie come *Estatuas de sal* (La Habana, 1996), *Rumba senza palme né carezze* (Feltrinelli, 1996), *Cubana* (Boston, 1998) e *Cuentistas cubanas contemporáneas* (Argentina, 2000). Ha vinto con *Cerrado por reparación* (La Habana, 2002) il premio di narrativa femminile "Alba de Céspedes" 2002.

Marilyn Bobes, poetessa, giornalista e narratrice, laureata in storia presso l'Università di La Habana, ha lavorato nelle riviste *Prensa Latina* e *Revolución y cultura*. Nel 1979 ha ottenuto il premio *David* di poesia per il libro *La aguja en el pajar* (Unión, 1980). Ha conseguito inoltre, come narratrice, il premio *Edmundo Valadés*, in Messico. Recentemente ha pubblicato *Hallar el modo* (La Habana, 1989) e *Alguien tiene que llorar*, pubblicato in Italia da Frassinelli con il titolo *Qualcuno deve piangere* (Milano, 2003).

Irina Bajini, dottoressa di ricerca in letterature iberiche. Esperta di teatro musicale spagnolo e traduttrice, ha scritto diversi articoli e un saggio sui riti e le leggende della *santería* cubana. È autrice di un dizionario di *cubanismo*s e di un manuale di conversazione. Ha pubblicato la prima edizione italiana di *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* di Oliverio Girondo.

María Elina Miranda Cancela, Professoressa in Scienze Filologiche all'Università di La Habana, specialista in teoria letteraria, estetica e letterature classiche. Tra i suoi studi in particolare ricordiamo quelli sulla tradizione classica nell'opera di José Martí e di Julián Del Casal e quelli inerenti al teatro classico e cubano e alla rappresentazione della donna nella cultura classica e in quella ispanoamericana. Tra le sue pubblicazioni si ricorda *La tradición helénica en Cuba* (La Habana, 2002).

Acela Caner Román, scrittrice e giornalista cubana è l'autrice de *Il ragazzo del Copacabana* (La Habana, Editorial José Martí, 2000) e di *La Tía Angelita*, La Habana, Verde Olivo, 2002. Insieme con il marito, Eugenio Suárez Pérez, ricercatore e giornalista cubano, ha scritto varie opere di carattere storico, tra cui figurano *De Birán a Cinco Palmas* e *Fidel Castro* (La Habana, Verde Olivo, 1998-2003).

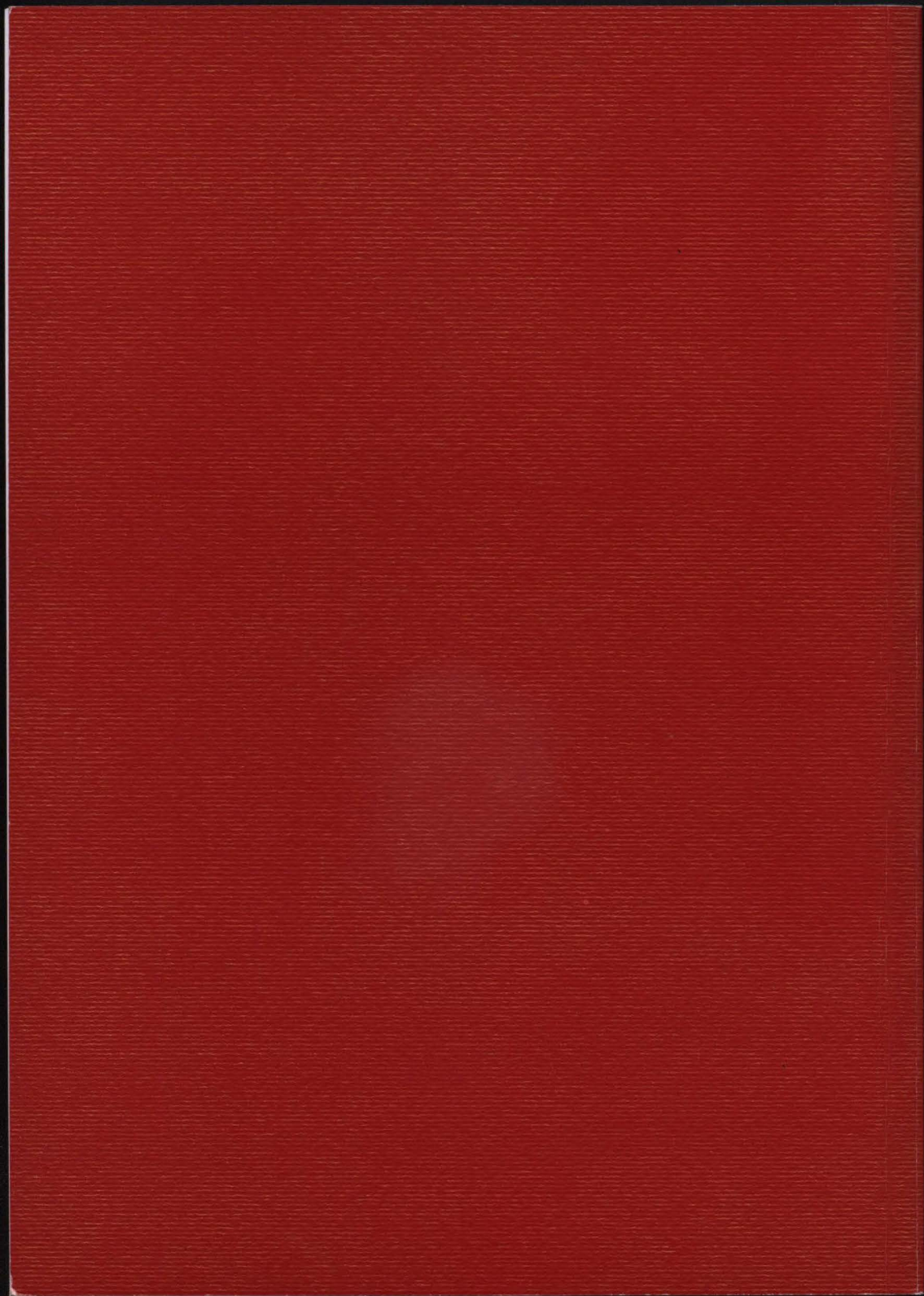
Giorgia Delvecchio, dottoranda presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha pubblicato i seguenti articoli: "La poética de César Vallejo: de la impotencia de Dios al milagro del hombre", "César Vallejo, orfano nel mondo", "Angelina Muñoz-Huberman: l'esilio nella riscrittura del mito".

Silvia Favaretto, dottoranda presso l'Università Cà Foscari di Venezia, si è laureata con una tesi sul fenomeno dei *desaparecidos* in Argentina e il suo riflesso nell'immaginario popolare e nell'arte. E' corrispondente di alcune riviste latinoamericane. E' autrice di un volume di poesia bilingue pubblicato dalla casa editrice colombiana Artificios, dal titolo *La carne del tiempo* (2002).

Marisol Occioni, si è laureata in Letteratura Ispano-Americana con una tesi sullo scrittore guatemalteco Augusto Monterroso. Ha conseguito il Master in Gestione e Direzione della Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano e scritto numerosi articoli inerenti la realtà bibliotecaria nazionale e internazionale. Ha curato la pubblicazione di *Voci dal silenzio* (2001).

Mirta Yáñez, narratrice, poetessa e saggista, è dottoressa in scienze filologiche e specialista in letteratura latinoamericana e cubana. Giornalista e professoressa universitaria ha pubblicato testi di narrativa breve come *Todos los negros tomamos café* (1976), *La Habana es una ciudad bien grande* (1981) e testi di critica come *Cubana* (USA; 1998), romanzi come *La hora de los mameyes* (1983) e poesia come *Algún lugar en ruinas* (1997).

Susanna Regazzoni, docente di Lingue e letterature Ispano-Americane presso il dipartimento di Studi Anglo-Americani e Ibero-Americani dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si è sempre occupata di scrittrici ispanoamericane e spagnole: da Sor Juana Inés de la Cruz, a Clorinda Matto de Turner fino alle contemporanee Rosa Montero, Nuria Amat, Mayra Montero, Mirta Yáñez. L'ultimo libro pubblicato è *Cuba: una escritura sin fronteras* (Frankfurt - Madrid, Vervuert- Iberoamericana, 2001).



NARRATIVE FEMALE TRAMITTO E REALTÀ

5